VARIA LINGÜÍSTICA Y LITERARIA

50 AÑOS DEL CELL

III LITERATURA: SIGLOS XIX Y XX

Editora

Yvette Jiménez de Báez

EL COLEGIO DE MÉXICO

Varia lingüística y literaria conmemora 50 años de vida del CELL. Al hilo de la fascinación por el lenguaje, van en ella ochenta y seis artículos, que abarcan desde el quehacer filológico hasta la discusión teórica y metodológica, pasando por la crítica literaria y el descriptivismo lingüístico. Conviven aquí enfoques, métodos, teorías y lenguas, buena muestra de la riqueza con la que han trabajado a lo largo de medio siglo los investigadores y los profesores vinculados al CELL en su labor académica.

El valor intrínseco de las colaboraciones aquí reunidas dan la seguridad de que ésta es la mejor manera de conmemorar cincuenta años de trabajo lingüístico y literario en El Colegio de México.

VARIA LINGÜÍSTICA Y LITERARIA
50 AÑOS DEL CELL

Publicaciones

de la

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

VIII



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

VARIA LINGÜÍSTICA Y LITERARIA
50 AÑOS DEL CELL
III. *Literatura: siglos XIX y XX*

Editora
Yvette Jiménez de Báez

con la colaboración de
Martha Lilia Tenorio

EL COLEGIO DE MÉXICO

H806.9
L776

Literatura siglos XIX y XX / editora Yvette Jiménez de Báez con la colaboración de Martha Lilia Tenorio.-- México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997.
xxiv, 569 p. ; 22 cm.-- (Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL ; 3)

ISBN 968-12-0841-2

1. Literatura hispanoamericana-Siglos XIX-XX-Historia y crítica. 2. Literatura mexicana-Siglos XIX-XX-Historia y crítica. 3. Literatura española-Siglos XIX-XX-Historia y crítica. 4. Literatura popular mexicana-Historia y crítica. 5. Literatura folklórica mexicana-Historia y crítica. I. Jiménez de Báez, Yvette, ed. II. Tenorio Trillo, Martha Lilia, coed.

Edición para conmemorar los 50 años
del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios,
bajo la coordinación de
Rebeca Barriga Villanueva.

Portada de Carlos Palleiro

Primera edición, 1997

D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.

ISBN 968-12-0836-6 (obra completa)
ISBN 968-12-0841-2 (t. III)
Impreso en México/*Printed in Mexico*

ÍNDICE

REBECA BARRIGA VILLANUEVA Conmemoración y fiesta xi

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ Prólogo xvii

ESPAÑA: GENERACIÓN DEL 27 Y EXILIO REPUBLICANO

CARLOS BLANCO AGUINAGA La herencia cultural de los poetas del 27 3
FRANCISCO CAUDET La condición de exiliado republicano 25
GABRIEL ROJO *Ruedo Ibérico* (septiembre 1944). Una revista del exilio 67
JAMES VALENDER Entre la vuelta y el arraigo: cuatro poemas de exilio de Manuel Altolaguirre 81

LITERATURA POPULAR Y TRADICIONAL

MARÍA DEL CARMEN GARZA RAMOS Cupido en el *Cancionero folklórico de México* 95
MARCO ANTONIO MOLINA Algunos símbolos relacionados con el río en el *Cancionero folklórico de México* 115
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA La adivinanza en la tradición folklórica mexicana 133
AURELIO GONZÁLEZ El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido 149
E. FERNANDO NAVA L. Dos maneras de declamar la décima popular en México 163

ENSAYO, CRÓNICA Y NOVELA DEL SIGLO XIX

LILIANA WEINBERG DE MAGIS Nueva lectura de la *Primera lectura* 185
JOSÉ LUIS MARTÍNEZ Manuel Gutiérrez Nájera: el cronista, el viajero y el periodista 209
RAFAEL OLEA FRANCO *La Calandria*: de sentimientos y tradiciones literarias 249
MANUEL SOL El bovarismo en *La Calandria* de Rafael Delgado

LITERATURA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX

NORA PASTERNAC Corrientes cristianas durante los años 30 en la revista *Sur* 265
FRANÇOISE PERUS *Era bello y malo como Satán*. Teatro popular y enunciación novelesca en *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias 285
ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ La otra orilla del Edén. *Jardín*, novela de Dulce María Loynaz 309
IGNACIO DÍAZ RUIZ Cabrera Infante: breve historia de una génesis 337

LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ Voz y perspectiva en *Los de abajo* de Mariano Azuela 349
YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ Alfonso Reyes y los Contemporáneos 369
LUIS MARIO SCHNEIDER Bolívar en Carlos Pellicer 393
EDITH NEGRÍN En los inicios de la novela mexicana del petróleo: *La hermana impura* de José Manuel Puig Casauranc 409
MARIO J. VALDÉS Juan Rulfo en el *amoxcalli* 427
TATIANA BUBNOVA Poesía: «hija del azar; fruto del cálculo». Un soneto de Octavio Paz 441
ANA ROSA DOMENELLA Leonora Carrington: *La trompetilla acústica. Las viejas damas se divierten* 461
GEORGINA GARCÍA GUTIÉRREZ Infancia y lectura en *Cantar de ciegos* 483

LUZ ELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO El resgistro testimonial en *Memorias de España 1937* de Elena Garro 511

NOVELA Y FIN DE SIGLO

CLAUDIA AVILÉS HERNÁNDEZ Magia y alquimia en *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago 529
JULIO ORTEGA Novela y fin de siglo en América Latina 545

CONMEMORACIÓN Y FIESTA

AQUÍ COMIENZA LA HISTORIA

Detrás de cada libro hay un relato. Éste tiene el suyo que emana del deseo de celebrar una historia esparcida en otros libros, en muchas obras, en distintos tiempos y en diversos personajes. Todo empezó en 1995, cuando siendo directora del CELL, la cercanía de sus cincuenta años ocupaba mis preocupaciones. Había que festejarlo. Había que conmemorar el aniversario de un singular Centro que nació siendo un sueño —el de Alfonso Reyes— y que a lo largo del tiempo ha ido construyendo con sus integrantes sus propios hitos de consolidación. El Centro de Estudios Literarios de Reyes, el Centro de Estudios Filológicos de Lida y Alatorre, el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de nuestros días, tres y uno, cuya esencia ha ido permaneciendo transformada en el tiempo. Había que celebrar la vocación, el compromiso y la pasión por la lengua y por las letras. Había que recordar un pasado que siempre ha sabido preludiar su futuro haciéndolo realidad concreta en el presente. Había que dar sentido y rasgos distintivos a la fiesta. Una fiesta que convocara y abriera un cauce de comunicación entre todos los que habían contribuido a edificar tramos de la historia del CELL, en los campos que han hecho su historia: investigación y docencia conjugados en su fin último, la palabra escrita. El sentido era ése; más allá del festejo obligado para una directora en un aniversario, era lograr la reunión de las variadas voces que en cincuenta años habían entramado la historia del CELL.

Había que preparar la fiesta con solemnidad y regocijo, dándole un sentido claro y a un tiempo simbólico; en donde cada preparativo se cuidara con celo, pensando siempre en recrear al modelo festejado. ¿Qué otra cosa podría ser entonces ese festejo sino un libro? Un volumen conmemorativo multifacético que siguiera en sus páginas los caminos bifurcados y entrecruzados del CELL: la lingüís-

tica y la literatura, y la *Nueva Revista de Filología Hispánica* que desde sus meros inicios, le dio aliento y personalidad al Centro.

Se hace camino al andar

Inicié el ritual de preparación. Primer paso: la lista de invitados, y de ésta, otra muy especial, la de los editores que cuidarían con casi devoción la calidad del volumen, pues sabrían comprender, a partir de su propia trayectoria, el sentido que le daría forma.

Me sumergí en los archivos. Devanar el ovillo del tiempo del CELL entretejido con mi propio tiempo me permitió descubrir y redescubrir los porqués y los cómos de nuestro Centro. Los inermes archivos, guardianes de mil y una historias que han hecho una sola, se han acrecentado con los años. Profesores de dentro, invitados de fuera y estudiantes y más estudiantes lo han revitalizado una y otra vez. ¡Vaya si no! A finales de 1999, nuestra duodécima generación de estudiantes terminará su doctorado. Una nueva camada de especialistas, con el espíritu del CELL transformado ya por su creatividad e imaginación, abrirá nuevas brechas en el siglo XXI.

Poco a poco, la lista se fue conformando; el requisito le daba forma y sustancia: haber participado en algún momento de la historia del Centro en alguna de sus dos principales expresiones: docencia o investigación. La calidad —tan cara a nosotros— estaba asegurada: quien había andado los caminos del CELL conocería bien sus parámetros y sabría participar en la fiesta.

La convocatoria fue amplia y generosa. Comenzando por los "de casa", 125 cartas traspasaron las fronteras del CELL para llegar a los más diversos ámbitos académicos de México y del mundo. Muestreo rico éste, representativo del quehacer sustantivo del CELL: profesores, investigadores, becarios, consejeros, artesanos todos de las expresiones múltiples del lenguaje.

Las cartas se fueron a su destino; mientras recibía respuesta, tenía que consolidar un equipo de editores. Indiscutiblemente todos los profesores del Centro podrían realizar con altura la tarea, pero por sobre esta necesidad, había que añadir otra que fuera congruente con el sentido conmemorativo y evocador del libro. Así las cosas, la selección se hizo natural. Yvette Jiménez de Báez, decana del Centro, quien junto con nuestros eméritos Antonio Alatorre y Margit Frenk había presenciado todos los momentos de la historia del CELL, armonizando sus dos pasiones, la literatura y la formación de estudiantes, y realizando

una sólida obra. Martha Elena Venier, de las primeras generaciones de doctorado de nuestro Centro, y maestra ella de muchas otras generaciones, se distinguió desde muy pronto por su dedicación a la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Heredera de la pasión y la obsesión de Alatorre por la palabra pulcra y el pensamiento nítido, apresados en páginas elegantes y meticulosamente cuidadas. Frente a la experiencia probada y comprobada de Yvette Jiménez de Báez y Martha Elena Venier, invitar a Pedro Martín Butragueño significaba la búsqueda constante de renovación en nuestro Centro, pues era el más joven profesor investigador y el de más reciente ingreso. Aunada a su interés por la lingüística, su temprana incursión en el ámbito editorial de la *Revista de Filología Española*, le daba el mejor aval para la labor requerida. Finalmente, para mí, editar este volumen era completar mi misión dentro del libro y dentro del CELL. Me ofrecía la magnífica oportunidad de devolver lo que había venido recibiendo de él desde veintiocho años atrás. Llegué en 1969 —adolescente casi— a un Centro también joven que apenas había rebasado su mayoría de edad; de entonces hasta ahora, he caminado intensamente todos sus caminos desde becaria hasta directora. De todos me he beneficiado y me han dejado una huella indeleble que sólo puede ahondarse más en el agradecimiento. ¿Qué mejor que expresarlo con una conmemoración, fiesta de las letras, cuidando la palabra de los otros, los maestros, los discípulos, los colegas, los amigos que me han acompañado en mi andar por el CELL?

La realidad y el deseo

Empezaron a llegar los trabajos. Del primero al último, cada uno traía consigo un poquito de historia detrás de sí y con ella una especial sensación de alegría, sorpresa o añoranza. De pronto, los nombres del pasado que parecían más lejanos en el tiempo, casi olvidados en la memoria, se revitalizaban conjugándose con los nombres del presente.

Los 86 trabajos recibidos dieron forma concreta al sentido que echó a andar la celebración. Avatares mil nos privaron de los otros 39 estudios esperados. Cualesquiera que hayan sido las razones o sinrazones, estas ausencias tienen también significado, pues responden a una historia real, vivida y asumida, en la que para construir y reconstruir con solidez ha habido que sortear escollos, infranqueables, algunos; superables y hasta productivos, otros.

Paradójicamente, entre las ausencias hay algunas que se convierten en presencia obligada, por ello no puedo dejar de nombrarlas, para que al hacerlo, por la magia de la palabra formen parte del festejo. Teresa Aveleyra, Kurt Baldinger, Anita Barrenechea, Doris Bartholomew, Paz Berruecos, José Manuel Blecua, Flora Botton, Concepción Company, Rubén Chuaqui, Bárbara Hall, Fernando Lázaro Carreter, Paulette Levy, Joseph Matluck, Francisco Rico, Oralia Rodríguez, Elizabeth Velázquez, Teun Van Dijk, Iris Zavala, manifestaron generosa y abiertamente, su entusiasmo genuino por nuestro aniversario entrañable para ellos también. Su deseo no se hizo realidad esta vez, pero vaya su voz ausente unida a la nuestra y disfrutemos juntos del recuerdo y la celebración. Hay otras ausencias agridulces. La amargura de su partida sólo puede mitigarse con el rico sabor de los frutos que su simiente produjo en el CELL. Mercedes Díaz Roig, Monique Jolly, Carlos Magis, Maurice Molho, Hermine Sinclair, Jorge Alberto Suárez, por la hondura de la huella dejada, ocupan lugar de honor en nuestra conmemoración hecha libro.

Ahora había que armonizar un conjunto de trabajos sobre el lenguaje atravesado en sus múltiples posibilidades: lengua, literatura, niveles, enfoques, interdisciplinas, corrientes críticas, teorías, métodos, paradigmas. Rico conjunto que por serlo legaba su título al libro: *Varia lingüística y literaria.* Desde este momento de orquestación fina y sensible, la colaboración siempre presente de Alejandro Rivas, Yliana Rodríguez y Alejandro Arteaga fue sumamente significativa; en otro momento, también se nos unió Martha Lilia Tenorio. La joven pero ya madura trayectoria de estos investigadores en la labor editorial le inyectó energía y frescura al trabajo que nosotros veníamos realizando de tiempo atrás. La labor fue ardua pero nos permitió aproximarnos a los autores y hacerlos participar más de cerca y hacerlos sentir más suyo el libro que al final sería de todos.

La realidad respondió al deseo. Este volumen de tres tomos refleja la vida y la historia del CELL. La semilla de 1947 se convirtió en el árbol robusto de 1997; por eso sus hojas sólo podían ser acogidas bajo la sombra de la *Nueva Revista de Filología Hispánica,* y de ahí que sea una de sus publicaciones especiales. En ella transitan profesores, investigadores, becarios del ayer y de hoy. Los visitantes —tan apreciados siempre— vuelven ahora con sus antiguos alumnos convertidos ya en especialistas. Las puertas abiertas del CELL se abren de nuevo en este libro y le dan acogida plena a otras universidades. De Varsovia a Canadá, de Sonora a Cuba, las instituciones de México —quince— y las del mundo —diecisiete— conversan en sabroso diálogo con El Colegio de México.

Varia lingüística y literaria, texto entretejido de textos e historias, instituciones y naciones, tradición y ruptura, hispanismo y lenguas indígenas, poesía y crítica, profesores e investigadores, literatura y lingüística. Texto que recoge cincuenta años que pretenden ser sólo el prólogo de otros por venir.

REBECA BARRIGA VILLANUEVA
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
Enero de 1997

PRÓLOGO

La búsqueda de un futuro termina
siempre con la reconquista de un pasado.
Ese pasado no es menos nuevo que el
futuro: es un pasado reinventado
OCTAVIO PAZ, "Aviso", *Poesía en movimiento.*

El pasado, en interacción con el presente, crea la posibilidad de un futuro siempre posible. Observada desde hoy, como lo hacen los artículos de la primera parte de este tomo, la cultura del siglo X medieval ha dejado un amplio trazo en el proceso de la historia de nuestra cultura en lengua española; tanto más las cimas líricas como San Juan de la Cruz y Sor Juana Inés de la Cruz, figura puente, esta última, entre Hispanoamérica y España. Junto con ellos, la presencia de la prosa; de las manifestaciones épico-líricas tradicionales y populares como el Romancero; la prosa medieval y las narraciones novelescas. Pero será hasta los siglos XIX y XX que se perfile más claramente la historia y la identidad de las sociedades y la cultura de los países hispanoamericanos.

Parecería que la convocatoria a celebrar la fundación del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios –sin límites temáticos más allá del propio quehacer crítico– por arte de magia, hubiese querido testimoniar el devenir de la lengua y la tradición literaria en nuestra cultura. Poesía y prosa, en continuo proceso de creación y recreación, que el discurso de la crítica asume sin término, con pluralidad de ópticas y registros.

Casi puntualmente, los artículos recibidos que se refieren al siglo XIX y al XX se organizaron conforme a la historia social y cultural, pero también conforme a la historia de los temas dominantes en la investigación, la docencia y el discurso crítico en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

Si bien ambas partes de este tomo siguen el sentido lineal de la historia –de pasado a presente–, es claro que el presente de la enunciación desde donde se emiten los textos reinterpreta el pasa-

do: lo transgrede, lo transforma y, en esa medida, lo proyecta hacia el futuro.

Esta orientación del tiempo y el tempo de los textos fue la pauta natural para presentar esta segunda parte del tomo de literatura. Los primeros cuatro artículos se refieren a la poesía de los poetas de la Generación del 27 y a la Literatura del Exilio Republicano. La escritura peninsular se ha ceñido aquí a manifestaciones suyas que nacen en la raíz misma de la condición de exiliada de dos generaciones que redefinen su identidad y el sentido de su obra ensayística y de creación en el umbral de la cultura madre y de las nuevas culturas del continente americano. Entre ambos mundos, la "mentalidad en vilo del exiliado" (Caudet); la nostalgia contradictoria del poeta exiliado ("añoranza", le llama Valender); la búsqueda de una nueva unidad nacional, desde la otra orilla, a partir del pluralismo político religioso en las revistas de ultramar (Rojo). Y la Residencia de Estudiantes de Madrid, crisol que pone en abismo la riqueza múltiple, ecléctica, de la cultura española antes de la República, durante ella y después; también la tradición, la orientación europeizante, los Estados Unidos, la América nuestra. Sin duda este modo de mirar se revierte como espejo que facilita la anagnórisis de las generaciones de hispanoamericanos que nos formamos en las escuelas, los seminarios e institutos de investigación, las universidades y la cultura tradicional y popular, marcados por este legado cultural. Es decir, que se ha mirado a España desde América: "reinvención" del pasado, desde un presente que es ya otro.

Como un río que recorre la "intrahistoria" social y cultural –y en buena medida la sustenta–, la literatura tradicional y popular es una constante que se entrevera con la literatura llamada culta. El discurso crítico, sobre todo a partir del romanticismo, ha hecho de este aspecto de nuestra cultura un campo sostenido de estudio. Los enfoques son variados. En la tradición hispánica ha habido una fuerte tendencia a rescatar un patrimonio que se mueve preferentemente por los caminos de la tradición oral. Predominan pues las colecciones y los *corpora* más o menos amplios, recogidos con técnicas no siempre sistemáticas –aunque también las hay modélicas–; sin embargo, siempre limitadas, dado lo ilimitado de su objeto. En la historia particular de nuestro Centro, como bien se señala en la presentación de este *Homenaje*, destaca la publicación de una investigación colectiva, notable para su tiempo, de un gran *corpus* de la lírica tradicional: los cinco volúmenes del *Cancionero folklórico*

de México, coordinado durante más de una veintena de años por la especialista y maestra de prácticamente todas las generaciones del Centro, Margit Frenk. El rigor en la metodología empleada para la organización y clasificación del corpus, hace de esta colección un material vigente para investigaciones en curso. Sobre todo, el acervo motiva, y podrá motivar en el futuro, trabajos que se preocupen por analizar estos textos desde el punto de vista literario, enfoque que se ha trabajado relativamente poco.

De los cinco artículos que se presentan dentro de este campo de estudio, he colocado en primer lugar dos que precisamente se basan en el *corpus* del *Cancionero* y se dedican al análisis de motivos y símbolos característicos de la lírica tradicional y popular (Garza Ramos, Molina). Sigue un estudio sobre *La adivinanza* (Miaja de la Peña), género relativamente poco estudiado en la tradición mexicana, que tiene raíces antiguas y diversas, y establece a partir de sus orígenes claros nexos con las prácticas de una amplia gama de estratos sociales populares y cultos (véase, por ejemplo, Sor Juana). Después, y muy en la línea de su investigación sobre el Romancero, González Pérez traza el motivo del gallo en el género del corrido en México, tópico "épico-novelesco" que fácilmente entronca con el Romancero y el cantar de gesta. Finalmente he colocado un artículo sobre la décima popular y un aspecto de su performance, en la situación de fiesta y en las relaciones que establece con la música (Nava). Este modo de ver el género apunta a una concepción integral del mismo que es característica de las investigaciones en curso dentro del Seminario de Tradiciones Populares que coordino en el Centro, donde estudiamos la memoria colectiva —que perfila la tradicionalidad de los géneros— y la improvisación, que garantiza su creatividad.

Si atendemos a su llegada a Hispanoamérica, y a su presencia en Brasil con tradición cultural análoga o compartida con la tradición cultural en lengua española, la décima y la glosa en décimas tuvieron una función transculturadora durante la Colonia, y una función transgresora en las Guerras de Independencia. Los géneros se hacen especialmente sensibles a los procesos que perfilan nuestra identidad, y en el presente establecen nuevos puentes de relación con España. En ese sentido, son géneros próximos a la metalidad dominante en el siglo XIX, y hoy actúan de "ida y vuelta" entre ambos mundos de la cultura en lengua española, con la subsecuente incidencia en los procesos culturales de autonomía y fertilización.

Cuatro artículos representan el ensayo, la crónica y la novela en la literatura decimonónica hispanoamericana. Aparece, en primer lugar, un trabajo crítico que se coloca desde la óptica del siglo XX, y hace una relectura de un texto argentino del diecinueve que, a su vez, revisa el proceso histórico y cultural de su momento para reconceptualizarlo, lo cual incide sobre el sentido y función de ese pasado y moviliza el presente hacia el futuro (Weinberg). Curiosamente los tres artículos que siguen se sitúan en obras de fin de siglo, próximas a la literatura del siglo XX, casi todas en prosa. El primero (Martínez) describe las crónicas, con especial énfasis en las de viajes, y artículos periodísticos de Manuel Gutiérrez Nájera, géneros todos muy cercanos a la temprana literatura del siglo XX, sobre todo a la relacionada con la novela testimonial de la Revolución, tantas veces publicada en la prensa periódica. Los otros dos artículos se dedican al estudio de *La Calandria* (Olea Franco, Sol), claro antecedente, en México, de la prosa del siguiente siglo. Sobre esta novela, con marcas europeizantes y crisol americano, llegan a pronunciarse también autores como Mariano Azuela, próximo en el tiempo, y con una clara conciencia de la proyección literaria e histórica del proceso de la literatura mexicana.

Si bien al mencionar a Mariano Azuela ya me coloco en los comienzos del siglo XX en México, antes comentaré muy brevemente cuatro artículos que he agrupado, por formar parte de la literatura hispanoamericana del siglo XX en su conjunto.

Las revistas constituyen un importante acervo para entender los procesos culturales y para tomarle el pulso al devenir literario. Vimos trazos de su importancia como testimonios de las tendencias históricas y culturales de la literatura del exilio republicano (cf. *Ruedo Ibérico*). Y ahora nuevamente aparecen como un punto importante en que se revelan tendencias ideológicas de época que es necesario rastrear y mostrar. Así se recuperan y reinterpretan aspectos del contradictorio juego de mentalidades, que la escritura asume, por lo general, de manera cohesionada.

Es el caso de la revista *Sur*, dirigida por Silvina Ocampo en la Argentina de las tres primeras décadas del siglo XX. La relectura de *Sur* (Pasternac) renueva el discurso crítico sobre la revista, que reiteraba el carácter liberal de la misma durante el peronismo, y omitía la importancia del pensamiento católico cristiano francés de avanzada en las primeras décadas del siglo (socialismo y personalismo frente a capitalismo individualista y marxismo ateo).

Sigue una relectura (Perus) de la ya clásica novela de Asturias

que abre el ciclo de la novela de dictadores en Hispanoamérica: *El señor Presidente*. Se revela el mundo en sombras desde la óptica de un grotesco popular entreverado con el enunciado de un narrador culto introspectivo que muestra los efectos de la dictadura sobre el inconsciente. La escritura apela al lector quien deberá escoger entre dos puntos de vista que se contradicen y complementan.

Si Perus revela una intensificación del discurso psicológico de Asturias, en *Jardín*, la escritora cubana Dulce María Loynaz logra "la difícil narración de la interioridad" (López González). Se busca definir la alteridad y con ella la identidad y la posibilidad del eros y del deseo.

En cambio, Díaz Ruiz subraya la coherencia del imaginario de Guillermo Cabrera Infante y muestra cómo está en germen toda su poética en los artículos breves que escribió sobre cine en los 50.

Con una óptica que mucho debe también al arte cinematográfico, Mariano Azuela se adelanta en 1915, con *Los de abajo*, a muchos de los rasgos que serán característicos de la novela contemporánea en México (*Pedro Páramo* de Rulfo, pero también *Gringo viejo* de Fuentes). El texto que así lo consigna (Jiménez de Báez) inicia los nueve artículos dedicados a la literatura mexicana del siglo XX, que es la sección más numerosa de esta segunda parte del volumen. Como si dijéramos que la búsqueda de la historia de nuestro Centro se tradujo, análogamente, en la búsqueda de la historia de nuestra cultura y nuestra literatura.

La novela de Azuela despierta una polémica en torno suyo, entre los que reconocen la necesidad de una escritura de carácter realista y los que abogan por una literatura de carácter esteticista. No obstante, no hay que polarizar una situación que fue al mismo tiempo contradictoria, pues precisamente los poetas de Contemporáneos (Xavier Villaurrutia, por ejemplo) dieron cabida a Azuela, y a comentarios críticos sobre *Los de abajo*, en la revista de la generación.

En realidad el "grupo sin grupo" reunió a poetas notables y conocidos, que heredaban de los ateneístas el gusto por la forma y la literaturidad. Reyes es figura puente entre ambos grupos, y un asiduo colaborador de la revista *Contemporáneos*. A demostrar las variaciones y matices de esta relación se dedica el artículo que sigue (Rodríguez González). De los poetas mayores del grupo, Carlos Pellicer destaca por la pluralidad y brillantez de su poesía —no por eso menos honda— que se mueve además en una amplia gama de formas y de géneros. De todos, sin embargo, será prácticamente

el único que tiene una alta veta de poesía épica dedicada a grandes figuras de la historia, con especial atención a Bolívar a quien dedica múltiples poemas y varios textos en prosa como lo muestra Schneider en su artículo.

Si bien la novela de Azuela salva el ámbito de la polémica y entra en una relación contradictoria pero efectiva con las tendencias esteticistas de los Contemporáneos, en el siguiente artículo se muestra cómo el credo de la política oficial pide una literatura realista, concientizadora, didáctica, de denuncia social, que se traduce en la novela socialista de mediados del 20 y los años subsiguientes (Negrín). En ella se tematizan problemas como el del petróleo, en moldes realistas conservadores. Se analiza, con esta óptica, *La hermana impura* de José Manuel Puig Casauranc, cuya obra está muy poco estudiada.

En la década de los 50 Juan Rulfo publica *Pedro Páramo*, hoy un clásico de la literatura hispanoamericana. La novela decanta el sentido profundo de la tradición que recibe, incorpora nuevas técnicas, y en el nivel simbólico libera la historia. En el artículo que publicamos, Valdés relee la novela desde el intertexto de la cultura prehispánica, con nuevos matices.

Un soneto de Octavio Paz, analizado por Bubnova, revela el trabajo de "reacentuación y reinterpretación" del poeta sobre su propia obra; la relación entre los textos teóricos y la poesía, y la virtualidad dinámica de formas "cerradas" como el soneto. La escritura se revierte sobre sí misma y reinventa, desde el presente, su pasado.

Acerca del tiempo, en vista del futuro, versa también el trabajo sobre la novela de Leonora Carrington, *La trompetilla acústica* (Domenella), escrita en los 60 pero publicada en 1977. Una vez más la escritura se coloca en la perspectiva añorante del exilio que convoca una intertextualidad heterogénea y cuestiona el orden patriarcal dominante.

"Infancia y lectura en *Cantar de ciegos*" de Carlos Fuentes (García Gutiérrez) reafirma la obsesión del escritor por la temporalidad ¿cíclica, espiral?, que se manifiesta en las "edades del hombre" —con especial énfasis en el origen, la infancia— y gestadora de una identidad, en el cruce con las tendencias sociopolíticas y culturales. Emana de ello una concreción de la vida como proceso inacabado.

Esta sección de la literatura mexicana de siglo XX se cierra con una vuelta de tuerca que narra el testimonio particular de Elena Garro sobre la España de 1937, memorias escritas en 1992, como

"recuerdos del porvenir" (Gutiérrez de Velasco). Es la escritura de un testimonio atípico —en cierto modo marginal— del discurso sobre este momento crucial de la historia española, que cuestiona los géneros y pone en juego la referencialidad y la autorreferencialidad.

Las *Memorias* de Elena Garro y el sentido del tiempo y de la historia que van derivando de muchos de los artículos que anteceden, se articulan y canalizan con fluidez, en la llamada literatura de fin de siglo. La relectura y nuevas apropiaciones de los textos fundantes de nuestra cultura o de momentos históricos cruciales, marcan el crisol del hombre y la mujer contemporáneos que indagan por el sentido, y buscan abrir alternativas de porvenir. Por eso he colocado al final un trabajo sobre *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago, novela escrita originalmente en portugués, pero de amplia resonancia en el ámbito peninsular y en Hispanoamérica, en su versión española (Avilés Hernández). Y para concluir, el artículo general, "Novela y fin de siglo en América Latina" (Ortega), que pone en diálogo textos recientes de diversos países y autores: Carlos Fuentes, Alfredo Bryce Echenique, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Son lecturas todas que apelan al lector y ponen en crisis su identidad.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

ESPAÑA: GENERACIÓN DEL 27 Y EXILIO REPUBLICANO

LA HERENCIA CULTURAL DE LOS POETAS DEL 27

CARLOS BLANCO AGUINAGA
Universidad de California, San Diego

¿Aquel momento ya es una leyenda?
JORGE GUILLÉN

Tres advertencias preliminares: 1) utilizo el concepto de herencia en su doble sentido: lo que los poetas del 27 recibieron de sus mayores y lo que debemos nosotros reclamar como heredado del 27; 2) puesto que, directa o indirectamente, los poetas de la generación del 27 se relacionan en su juventud con la Residencia de Estudiantes, doy aquí a ésta el lugar central, clave realmente, que –más allá de mitificaciones de la "Resi"– sin duda ocupa en la educación de aquellos poetas; 3) no veo necesidad de cuestionar a estas alturas el concepto de "generación del 27", siempre y cuando, sin embargo, tengamos en cuenta que a esa generación pertenecen no sólo los poetas y algunos no poetas (Buñuel, Dalí...) siempre nombrados por su asociación con aquella Residencia de Estudiantes, sino también –por ejemplo– José Díaz Fernández (n. 1898), César Arconada (n. 1900), Andrés Carranque de Ríos (n. 1902), Ramón Sender (n. 1902), o Max Aub (n. 1902), así como un Guillermo de Torre (n. 1900) o un Agustín de Foxá (n. 1903), escritores de talantes muy distintos y no asociados con la Residencia, a los cuales me referiré en su momento.

LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES Y SUS POETAS. ECLECTICISMO FRENTE A VANGUARDISMO

Empezaré por lo primero que hay que recordar, lo fundamental y más sabido. Y es ello que la Residencia de Estudiantes en que vivie-

ron o que frecuentaron los más de los poetas del 27 nace de la mano de Alberto Jiménez Fraud en 1910 (al año y dos meses de la "Semana trágica" de Barcelona, 26 de julio de 1909) de una relación directa con la Institución Libre de Enseñanza y, por supuesto, con sus mismas metas: contribuir a la modernización y dignificación de los estudios universitarios en España en el contexto de lo que Valdeavellano llama "un grato ambiente de convivencia humana y cultural"[1], ambiente del cual sería parte esencial "la convivencia o trato amistoso" de los jóvenes "con personas mayores en años y cuya personalidad intelectual y humana pudiera ser para ellos a la vez ejemplo y estímulo" (p. 20), tratándose con ello de educar a los residentes para que no cayesen "en las recetas de escuela [y] en la degradación del egoísmo individualista y de los inflexibles dogmatismos" (p. 25). Con la puesta en práctica de estas ideas se esperaba contribuir —en palabras de Alberto Jiménez— "a formar... el estudiante rico en virtudes públicas y ciudadanas" (p. 24) y, por ende, a la convivencia en la sociedad española. En su exilio mexicano, Moreno Villa (n. 1887), quien vivió en la Residencia muchos años (y que no es miembro de la generación del 27, sino de la de Picasso y Ortega), recordaba que en la Residencia se trataba de formar al "caballero o señor, no al señorito", y que creía que Alberto Jiménez "soñaba con ir fundiendo lo bueno de nuestro señorial siglo de oro con lo bueno de lo tradicional inglés" ya que, a fin de cuentas —y siempre según Moreno Villa—, "hidalgo vale tanto como gentleman", aunque "lo que ocurre es que el hidalgo se enranció, mientras el gentleman no ha perdido la lozanía"[2]. Este ideario de los fundadores de la Residencia, explícito en documentos y claramente implícito en las actividades de la Residencia, era, según palabras de Menéndez Pidal publicadas en 1962, el "alto designio"

[1] LUIS G. DE VALDEAVELLANO, "Introducción" a Alberto Jiménez Fraud, *Visita a Maquiavelo*, Ariel, Barcelona, 1972, p. 17.

[2] En JUAN MANUEL ROZAS, *La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1974, p. 31. Mucho habría que discutir, desde luego, sobre la "lozanía" de los "gentlemen" ingleses (piénsese, por ejemplo, en el cotidianamente alcoholizado Winston Churchill). También podrían oponerse a estas palabras, tan idealizadoras, opiniones que destacan el elitismo de la Residencia; por ejemplo, éstas de RAFAEL MÉNDEZ, notable científico discípulo de Juan Negrín, que vivió doce años en la Residencia (y a quien García Lorca dedicó el poema "Reyerta"): "No era fácil —escribe— entrar en la Residencia... Para alojarse en la Residencia tenían preferencia los que eran recomendados por algún intelectual de polendas. Se colaban, naturalmente, recomendados de políticos" (*Caminos inversos. Vivencias de ciencia y guerra*, F.C.E., México, 1987, p. 20).

que llevaría a "poner al estudiante [español] a un nivel igual al exterior de España"[3], donde por "exterior" hemos de entender que se significaba fundamentalmente "Europa" (y, tal vez especialmente, la Gran Bretaña conocida y muy admirada de Alberto Jiménez)[4].

Se trataba, por supuesto, de una ilusión española que venía rodando desde el siglo XVIII y muy predicada a principios de este siglo por Ortega, no sólo contra toda una larga y lamentable historia de ignorancia y dogmatismos tradicionalistas, sino también, más de una vez, concretamente contra Unamuno[5], quien por aquel entonces se aferraba a su "que inventen ellos", y quien se atrevió a decir que él era africano como San Agustín. Un Unamuno a quien Ortega, con una osadía apenas relativamente disculpable por lo juvenil, calificó nada menos que de "morábito máximo", con lo cual Ortega olvidaba mucha historia española. Se le olvidaba, por ejemplo, que ya en 1895 Unamuno había propuesto lo mismo que él proponía ("España está por descubrir y sólo la descubrirán españoles europeizados")[6] y que, aun después, cuando tronaba "contra esto y aquello"[7], Unamuno era un europeo de la más alta categoría: un hombre que hablaba o leía varias lenguas, desde el griego hasta el danés, pasando, claro está, por el latín, el alemán, el italiano, el francés, el portugués y el inglés; un hombre que conocía bien a Platón, a Séneca, a Descartes, a Espinosa, a Kant, a Fichte, a Hegel, a Kierkegaard, a Marx; y a Shakespeare, a Carlyle, a Wordsworth, a Flaubert, a Whitman, a Ibsen, a Leopardi, a Antero de Quental. Era además uno de los poquísimos españoles que, después de Valera, conocía algo de lo que se escribía en su tiempo en Hispanoamérica.

[3] VALDEAVELLANO, *op. cit.*, p. 27.

[4] Parece ser que, al sentir el ambiente de la Residencia, J. B. Trend exclamó, admirado: "¡Oxford y Cambridge en Madrid!" (VALDEAVELLANO, *op. cit.*, p. 33). Por lo demás, a la "labor de intercambio cultural" entre España e Inglaterra ayudaron ampliamente el gran "prócer" de la Residencia que fue el duque de Alba, llamado Jacobo Fitz-James Stuart, y el entonces embajador británico en España sir Esme Howard, a cuya iniciativa se debió en 1923 la fundación de un "Comité Hispano-Inglés" (VALDEAVELLANO, *op. cit.*, pp. 34-35).

[5] En 1909 Unamuno y Ortega sostuvieron una polémica sobre la cuestión de Europa en las páginas del *ABC* y de *El imparcial*. Pero antes y después Unamuno, claro está, siguió con el tema. Véanse, por ejemplo, entre muchísimas otras páginas, sus artículos "Sobre la europeización (Arbitrariedades)" y "La supuesta anormalidad española" (1913), duro ataque a Ortega y Gasset.

[6] "En torno al casticismo", en *Ensayos*, Aguilar, Madrid, 1942, t. 1, p. 121.

[7] Título de un libro suyo de ensayos de 1912.

Pero claro que, según sabemos, no era Unamuno el único "europeo" o "europeizante" de la generación del 98, no era el único intelectual español de su día que estaba –por así decirlo– "al corriente" de lo que se hacía en Europa o, si se prefiere, "al exterior de España", según la frase de Menéndez Pidal. Antonio Machado, cuya poesía gira casi siempre en torno a Castilla y Andalucía, escribió muchas páginas –insuperables en cualquiera de las lenguas hegemónicas– sobre Bergson y sobre Heidegger. Azorín, tan pedantemente ocupado con los textos "clásicos" españoles, conocía varias literaturas y fue acusado en su juventud de escribir en un modo afrancesado.

Y tampoco es sólo cuestión de los de la generación del 98. Sabemos que los del 98 son el penúltimo momento anterior al 27 de una larga historia cultural española que, en individuos muy especiales, estaba ya, en lo posible, al corriente de Europa. Porque, aunque rupturistas en algunos sentidos que no cabe aquí comentar, los del 98 son los herederos y continuadores de una cultura liberal que, más acá del siglo XVIII, se remonta, por lo menos, al Larra criado en Francia que, en la brutal y desoladora España de Fernando VII, reseñaba piezas teatrales francesas con gran conocimiento de causa. Tanto que –casi como Stendhal– intuyó ya en aquel primer tercio del siglo XIX español el fracaso de las propuestas de la sociedad burguesa que iba entonces en claro ascenso en Europa[8]. Hay que ser europeo para poder criticar a Europa con conocimiento de causa y Larra es, en esto, que no en otras cosas, predecesor de Unamuno. Como también le precede en el mismo sentido el no menos europeo Espronceda, quien, además de Francia, conocía Inglaterra y que tal vez por ello, criticó duramente en su poesía el mercantilismo ya más que perceptible por entonces "al exterior de España"[9].

Después de Larra y Espronceda, todos recordamos en la conocida lista de "europeos" o "europeizantes" instituciones como el Ateneo de Madrid, tendencias filosóficas como el krausismo y el po-

[8] Véase, por ejemplo, "*Antony*. Drama nuevo en cinco actos de Alejandro Dumas" (1836). Cito sólo estas palabras: "*Antony*, como la mayor parte de las obras de la literatura moderna francesa, es el grito que lanza la humanidad que nos lleva delantera, grito de desesperación, al encontrar el caos y la nada al fin del viaje."

[9] Véase, por ejemplo, "A la traslación de las cenizas de Napoleón", 1841 ("Miseria y avidez, dinero y prosa / en vil mercado convertido el mundo / ... / cuando tu suerte y esplendor preside / un mercader que con su vara mide / el genio y la virtud, mísera Europa").

sitivismo, pedagogos como los de la Institución Libre de Enseñanza y, por supuesto, escritores como Galdós (traductor de Dickens, conocedor de Balzac y —en su justo día— de Zola), Clarín (defensor a su modo del naturalismo, sin el cual no sería concebible *La Regenta*) así como, desde luego, Emilia Pardo Bazán (crítica *sui generis* del naturalismo cuya influencia contradictoria es evidente en, por ejemplo, *Insolación*). Lista corta ésta en la que entra también, en lugar decisivamente preeminente, Santiago Ramón y Cajal, contemporáneo estricto de Pardo Bazán (es decir, miembro de la generación del 68), quien casi por sí solo situó a la España moderna en el mundo[10].

Se trata de figuras de aquella burguesía española progresista o liberal que, contra viento y marea, había ido avanzando en sus posiciones a lo largo del siglo XIX pero que, a finales de siglo, en el apogeo de la Restauración, se encontraba casi acorralada por la hegemonía de una burguesía conservadora que, mientras acumulaba capital, seguía los dictados de una Iglesia, dirigida por las encíclicas de León XIII, y luego por Pío IX, que pretendía impedir el avance de la modernidad. La expulsión de los krausistas de la universidad poco antes de la revolución de 1868, por ejemplo, y el encarcelamiento de Giner de los Ríos en 1875, al inicio de la Restauración, nos dicen mucho tanto del insobornable talante y del talento de aquella tendencia como de las dificultades a las que tenía que enfrentarse.

Viviendo en aquel que Unamuno calificó de "marasmo" casticista y dogmático[11], esa burguesía no podía negar su historia. Hacerlo habría sido negarse a sí misma. De ahí que, según el proyecto de Alberto Jiménez, los jóvenes de la Residencia convivieran —en mayor o menor grado— con personas de la generación anterior a la suya, como Ortega, Juan Ramón, Moreno Villa y Eugenio D'Ors; con gentes de la generación anterior a la de éstos, como Unamuno, Machado, Menéndez Pidal, Azorín y Maeztu; e, incluso, ocasionalmente, con personas de la generación llamada del 68, concreta y muy especialmente con Ramón y Cajal, así como, en ocasiones, con Pardo Bazán. Por lo demás, los libros que publicó la Residencia ofrecen la misma perspectiva. Iniciándose en 1913, con *El sacrificio de la misa* de Gonzalo de Berceo, en edición preparada por Solalinde (discípulo de Menéndez Pidal, n. 1869, director del "Cen-

[10] El premio Nobel de Cajal (compartido con Camillo Golgi) es de 1906.
[11] Cf. el ya citado "En torno al casticismo", *passim*.

tro de Estudios Históricos" y presidente del patronato de la Residencia) se publicaron en la Residencia las *Meditaciones del Quijote* de Ortega (1914), su primer libro; *Al margen de los clásicos* y *El licenciado Vidriera* de Azorín (1915); las *Poesías completas* de Machado (1917); y un tomo de *Ensayos* de Unamuno (1918). Este "continuismo" del capital cultural acumulado por la España liberal es, en mi opinión, clave para entender el a veces llamado "eclecticismo" de los del 27 quienes, si de niños habían leído –por ejemplo– los *Episodios nacionales* de Galdós[12], fueron también conociendo en la Residencia no sólo a sus mayores de la generación de Ortega y Juan Ramón sino a los del 98, en persona y en su obra.

Ahora bien, ¿hasta qué punto coincidía la Europa a la que querían acercarse quienes dirigían la Residencia de Estudiantes con la Europa real de su tiempo? Dicho de otra manera: ¿qué cosas de importancia social y cultural pasaban en aquella civilización europea que no encajaban en el modelo del "exterior de España" con que se operaba en la Residencia?

Recordaré que, tras un largo siglo de luchas y guerras de todo tipo, tras el asentamiento del poder imperial británico a lo largo del reinado de Victoria –un poder sustentado no sólo por las armas y el comercio, sino por una fuerte ideología racista–; tras la guerra germano-francesa de 1870; tras la feroz represión de la Comuna de París en 1871; tras la llamada "Partición de África" llevada a cabo en la Conferencia de Berlín de 1884-1885, y ya establecida la "Pax europea" (o "Paz armada" como la llamaba Unamuno), las potencias de la culta Europa siguieron despojándose mutuamente de lo despojado a los africanos (no se trata sólo de la llamada "África profunda", sino del petróleo del Medio Oriente) hasta el inicio mismo de la guerra intraimperialista, apenas cuatro años después de la fundación de la Residencia. Poco después, en octubre de 1917, comenzó en Rusia la revolución bolchevique, hecho que debemos recordar en este contexto porque es de suponer que, entre contradicciones en algo parecidas a las españolas, Rusia era y sigue siendo Europa.

Son los tiempos en que Yeats escribía aquello de "Things fall apart, the center cannot hold" ("Las cosas se deshacen, el centro no se sostiene"), cosa que ya habían percibido antes –y deseaban–

[12] Testimonios autobiográficos de Emilio Prados al autor de estas páginas. O véase, por ejemplo, la segunda parte del "Díptico español", "Bien está que fuera tu tierra", de Cernuda.

ciertas vanguardias artísticas y políticas anteriores a la Primera Guerra Mundial y que otras vanguardias apenas posteriores insistirían en destacar a lo largo de los años de esa guerra y, luego, sin solución de continuidad, a través de los años veinte. Hago notar aquí que las figuras dominantes de las vanguardias artísticas y de la vanguardia revolucionaria, enemigas las dos de la Europa existente e ideologizada por la poderosa burguesía de finales del siglo XIX, son todas, o contemporáneas de la generación del 98 (Lenin y Rosa Luxemburgo, por ejemplo, nacen en 1870; Marinetti en 1876) o de la de Ortega (n. 1883) y Juan Ramón Jiménez (n. 1881), que es la generación de Picasso (n. 1881). Y es que, a diferencia de lo que ocurría con aquella burguesía liberal española, o con la burguesía imperialista europea en general, las vanguardias tanto artísticas como políticas de principios de siglo no eran ni eclécticas ni tolerantemente antidogmáticas, puesto que, desde puntos de partida diferentes, lo que las dos pretendían era romper con los valores tradicionales de la burguesía europea a la que quería engancharse la Residencia. Recordemos un par de cosas.

Ya en 1907, tres años antes de que la Residencia abriera sus puertas, iniciándose con "Les demoiselles d'Avignon" de Picasso, el cubismo asaltaba en la práctica las tradicionales relaciones de perspectiva entre los objetos. Muy poco después, J. Metzinger en 1910 y 1911, y Apollinaire (n. 1880) en 1913 ya habían *teorizado* el hecho de que las formas artísticas (y, por extensión, las manifestaciones culturales todas) son históricas; esto es, que las formas artísticas, como todo, son construcciones que responden a visiones del mundo que pueden (y deben) situarse en ciertos momentos y culturas específicos de la Historia. Cito tres enunciados de Apollinaire: "La belleza, ese monstruo, no es eterna"; "no se puede transportar consigo a todas partes el cadáver del padre"; "el arte moderno rechaza generalmente la mayor parte de los medios que utilizaron para complacer los grandes artistas del pasado"[13].

A la vez, claro está, ya lo sabemos, se insistía en que el arte no es imitación "realista" de la naturaleza o —en general— de lo ya existente; y, adelantándose en muchos años a Ortega, Apollinaire declaraba que "los artistas son, ante todo, hombres que pretenden llegar a ser inhumanos"[14], donde por "humano", al igual que Orte-

[13] Cf. ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA, FRANCISCO CALVO SERRALLER y SIMÓN MARCHAN FIZ, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Turner, Madrid, 1979, pp. 56-64.
[14] *Op. cit.*, p. 58.

ga muchos años después, Apollinaire entendía la construcción ideológica que durante siglos hizo pensar que el arte debía imitar a la Naturaleza[15]. Que los buenos burgueses se sintieran escandalizados ante las "monstruosidades" que pintaban Picasso, Bracque o Delaunay y ante declaraciones como éstas se debe a que, aunque limitado centralmente a la pintura y la escultura, el proyecto cubista resultaba ser, de hecho, un ataque directo por la vía artística a la ideología burguesa dominante, según la cual se había llegado ya a una estructura mundial inmutable en lo social, en lo económico, en lo político y en lo artístico. Por su parte, el futurismo proclamado en 1909 por Marinetti (n. 1876), contemporáneo de Machado, fue todavía más radicalmente rupturista ya que sus propuestas iban más allá del arte. Cito algunas palabras del primer "Manifiesto Futurista" escogidas por su evidente oposición al ideario de la Residencia, pero casi al azar:

> "el valor, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía"; "nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo"; "ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra"; "nosotros queremos glorificar la guerra –una higiene del mundo–, el gesto destructor de los libertarios... y el desprecio de la mujer"; "queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda especie, y combatir contra el moralismo, el feminismo, y contra toda vileza oportunística o utilitaria"; etc., etcétera.

Todavía más difícil de asimilar fue, si cabe, el dadaísmo. Nacido en Zurich en plena Primera Guerra Mundial (1916) y contra la presunta "racionalidad" de la cultura europea, Dada –según dijo un día Tristan Tzara– "no significa nada", lo cual resulta evidente cuando leemos en el "Manifiesto del señor antipirina" que Dada "está en contra y a favor de la unidad y decididamente contra el futuro... sin disciplina ni moral, ¡y escupamos sobre la humanidad!". O aún más agresivamente: "Dada permanece dentro del marco de las debilidades europeas, es una cochinada como todas, pero de ahora en adelante queremos zurrarnos en diversos colores para ornar

[15] En *La deshumanización del arte*, Ortega establece claramente la misma relación que Apollinaire entre *mimesis* y lo "humano". Por ejemplo: "el artista de 1860 se ha propuesto ante todo que los objetos en su cuadro tengan el mismo aire y aspecto que tienen fuera de él, cuando forman parte de la realidad vivida o humana". Poco más adelante habla del "objeto humano".

el jardín zoológico del arte de todas las banderas de los consulados"[16].

Y en el "Manifiesto" de 1918: "No reconocemos ninguna teoría... hay un gran trabajo destructivo, negativo, por hacer."

No interesa aquí entrar en la dificilísima —si no imposible— tarea de establecer las más sutiles diferencias entre cubismo, futurismo y dadaísmo. Bastará con indicar que las ideas y prácticas estéticas de estas tres tendencias de la vanguardia se cruzan, se confunden, se oponen y complementan de modo que aparecen por todas partes entre 1907 y el principio de los años veinte, revolucionando en formas que todavía están con nuestros aspectos centrales de la cultura de Occidente.

Con respecto a la importancia de la revolución soviética en relación con nuestro tema, sólo mencionaré a Mayakovski (n. 1893 o 1894)[17], contemporáneo estricto de Guillén y Salinas. Mayakovski fue en su adolescencia un decidido futurista, pero ya en 1908 militaba en el partido bolchevique[18], y su poesía mejor es una extraordinaria fusión de maneras formales seguramente inconcebibles antes del futurismo y de Apollinaire, de apasionado entusiasmo por las transformaciones tecnológicas de la modernidad y de propuestas radicalmente leninistas.

Por lo demás, la influencia de la revolución soviética y las condiciones internas de la Alemania de posguerra llevaron en 1919 a una crucial división entre los dadaístas alemanes, varios de los cuales se unieron a la revolución proletaria espartakista. Así, el "Manifiesto dadaísta de Berlín" de 1919 preguntaba: "¿Qué quiere el dadaísmo y qué quiere en Alemania?"; y respondía: "El dadaísmo exige [entre otras cosas] la unión revolucionaria internacional de todos los creadores e intelectuales del mundo entero teniendo como base el comunismo radical"[19].

El primer eco en España de las ideas vanguardistas que circulan en Europa entre 1907 y 1919 se encuentra, ya lo sabemos también, en Ramón Gómez de la Serna (n. 1888), tanto en sus escarceos teóricos y sus más tempranas greguerías, como en su traducción de la "Proclama futurista a los españoles" de Marinetti, publicada

[16] Cf. GONZÁLEZ GARCÍA, CALVO SERRALLER y MARCHAN FIZ, *op. cit.*, pp. 171-172.

[17] Él mismo no estaba seguro del año de su nacimiento; cf. MAYAKOVSKI, *Poesía*, Akal, Madrid, 1982, p. 6.

[18] Cf. *ibid.*, p. 15: "1908. Me adhiero al Partido socialdemócrata (bolchevique)."

[19] Cf. los ya citados *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, pp. 193-194.

en 1910 en su revista *Prometeo*. Luego, ya a partir de 1919, según lo estudia Jaime Brihuega en su detalladísimo libro sobre *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*[20], se suceden en España, principalmente en Barcelona, pero también en Bilbao y Madrid, exposiciones de pintura y actividades literarias en las que una parte de los españoles interesados se iba poniendo al corriente de lo que ocurría de nuevo en Europa, desde antes de la guerra mundial y como consecuencia de ella. Se exhiben, por ejemplo, cuadros de Picabia y de Robert y Sonia Delaunay (que vivieron en Madrid durante la Primera Guerra Mundial), y se publican poemas de Apollinaire y del "simultaneísta" Blaise Cendrars (n. 1887), todos de la generación de Picasso. En la literatura producida por entonces en España, todo ello acaba por cuajar en el escandaloso movimiento ultraísta y, enseguida, en el creacionismo (fusión y confusión, a mi parecer inevitables, de principios cubistas, futuristas y dadaístas), que entran en escena de la mano de escritores como Guillermo de Torre, Pedro Garfias y Rafael Cansinos-Asséns, miembros de la generación del 27 y, sin duda, bajo la influencia del chileno Vicente Huidobro (n. 1893), contemporáneo estricto de Guillén, Salinas y Mayakovski, quien llegó de París a España en 1918.

Es decir, entre el año de la fundación de la Residencia, 1910, y, digamos, 1920, *esto* representa *también*, y tal vez sobre todo, la cultura europea de su tiempo; visión que ofrecían de "Europa" los de la generación de Picasso en el "exterior de España" y, en España, de forma derivada pero coincidente en el tiempo, algunos de la generación del 27 no asociados a la Residencia. De modo que sería de suponer que si, por ejemplo, en la Residencia se trabajaba en el laboratorio de Juan Negrín (generación de Picasso), discípulo de Ramón y Cajal (generación del 68), a la vanguardia de las investigaciones de la fisiología mundial, o que, si en el "Centro de Estudios Históricos", Menéndez Pidal (generación del 98) y sus discípulos de la generación del 27 (Salinas, Dámaso Alonso...) estaban más que al corriente de todo tipo de nuevas tendencias filológicas, quienes en la Residencia daban conferencias de filosofía, de literatura o de —digamos— cultura general estarían igualmente al corriente de las tendencias estéticas y políticas que cambiaron toda la cultura del siglo XX. Sin embargo, apenas si en aquellos años se escuchan en la Residencia ecos de tanta actividad rupturista.

[20] JAIME BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Fundamentos, Madrid, 1981.

En cambio, y por ejemplo, entre los visitantes y conferenciantes españoles que pasan por la Residencia de Estudiantes entre –digamos– 1914 y 1923, destacan miembros de la generación del 98 como Unamuno y Machado (respetados por todos), Azorín y Valle Inclán (duramente atacados por los ultraístas), y el Maeztu ya claramente conservador y metido en los mitos de la Hispanidad; miembros de la generación inmediatamente anterior a la del 27, la generación de Picasso, casi ignorantes todavía de los quehaceres del malagueño en París. Entre ellos un Eugenio D'Ors, que, aunque se afiliaba a tendencias artísticas modernas, no dejaba a sus clásicos y dictaba conferencias sobre asuntos como "De la amistad y el diálogo", en las que trataba de "la aristocracia de la conducta"[21]; o un Ortega y Gasset, que publicó *La deshumanización del arte* hasta 1925 (cuando ya el cubismo geométrico y "deshumanizador" daba paso al arte "abstracto", y cuando lo que quedaba del dadaísmo alemán estaba ya en lo que llamaban "el arte proletario"); o un Juan Ramón Jiménez que, aunque participó en un par de revistas de los "nuevos" más o menos ultraístas, fue también a veces criticado por éstos.

A pesar de algunas apariencias, no ofrece un panorama muy distinto la extraordinaria lista de conferenciantes extranjeros que, a lo largo de 25 años, vinieron invitados por la Residencia o por la "Sociedad de Cursos." Nombro algunos por orden alfabético: Hilarie Belloc, Bergson, Bruce "del Himalaya", Calder, el egiptólogo Carter, Blaise Cendrars, Claudel, Eva Curie, Chesterton, Einstein, Frobenius, Max Jacob, Keynes, Le Corbusier, Marinetti, Mauriac, Milhaud, Ravel, Stravinski, Valéry...

Si ordenamos la lista cronológicamente según sus visitas a la Residencia[22], salta enseguida a la vista que los que podríamos considerar "rupturistas" entre estos visitantes llegan cuando ya las vanguardias europeas han dejado atrás sus primeras y más radicales experimentaciones no sólo para avanzar, por ejemplo, hacia el llamado arte abstracto, sino cuando, en sentido contrario, algunos de los más importantes de sus componentes, bajo el influjo de la URSS y de la agitación revolucionaria del occidente europeo, están ya comprometidos en la busca de formas culturales de signo clara-

[21] VALDEAVELLANO, *op. cit.*, p. 23.

[22] El libro de Valdeavellano rastreá con bastante cuidado las fechas en que llegan estos conferenciantes. Por supuesto que, para mayor precisión, habría que ver los archivos de la Residencia.

mente izquierdista. Por ejemplo, Einstein (n. 1879), cuya teoría parcial de la relatividad es de 1905, viene hasta 1923; Cendrars y Aragon vienen en 1925, en su período surrealista, movimiento al cual sí se acercaron algunos de los poetas de la Residencia en su momento justo; Ravel (n. 1875) viene en 1928, Poulenc (n. 1899) en 1930, y Stravinski (n. 1882), cuya "Consagración de la Primavera" había escandalizado a París en 1913, ofreció un concierto en 1934, cuando estaba ya en su período a veces llamado "clásico" (*Apolo Musageta* es de 1928). En cambio, claro está, no viene ninguno de los soviéticos que entonces viajaban por el mundo: ni Mayakovski, ni Eisenstein (n. 1898), ni Prokofieff (n. 1891), por ejemplo; como tampoco vienen de Alemania ni Piscator, ni Brecht (n. 1898), ni Lukács (n. 1885), ni el húngaro Bartók (n. 1881).

Por lo demás, resulta enseguida evidente que la lista es claramente "ecléctica", aparentemente poco "dogmática", y, por tanto, al parecer, muy representativa de una cultura imaginada como continua y estable, "convivencial" y "tolerante", ya que, si bien en ella se encuentra un núcleo significativo de pensadores católicos conservadores (Belloc, Chesterton, Jacob, Claudel, Mauriac), o un arqueólogo y un explorador muy representativos de la ideología imperial británica (Carter, Bruce "del Himalaya"), todos ellos contemporáneos de los del 98 o de Picasso, en cambio, un Cendrars, un Aragon surrealista, o un H. G. Wells (n. 1866) estarían casi en sus antípodas. La máxima puesta en práctica de la "tolerancia" que se suponía caracterizaba el comportamiento de los "gentlemen" ingleses y, en general, de la cultura europea, ha de haber sido que apareciera Marinetti por la Residencia en 1929, cuando ya había publicado *Futurismo e fascismo* (1924) y era declaradamente fascista y buen amigo de Mussolini.

Es decir, que si, por un lado, el espejismo de la Europa culta de los fundadores de la Residencia, que es la Europa de "La Belle Époque", o sea, en rigor, la Europa brutalmente capitalista e imperialista de la "Pax" armada, no se vio afectado por las violentas destrucciones y los millones de muertos de la Primera Guerra Mundial, por otro, y correspondientemente, cuando ya antes de esa guerra y, luego, a lo largo de los años veinte, las vanguardias artísticas y políticas europeas se rebelaban contra la cultura que habían heredado y a la que querían acercarse los fundadores de la Residencia, en la Residencia no parece escucharse el eco de un mundo que por todas partes se estaba fracturando y de cuya existencia, que yo sepa, no hay huellas, puesto que no aparecen por la Residencia fi-

guras tan claves como Tristan Tzara, o Max Ernst, o Piscator y Brecht. Ni siquiera Picasso, malagueño como Alberto Jiménez y como Moreno Villa, parece haber visitado la Residencia[23]. Tampoco hay señales, desde luego, de aquella otra Europa a la que pertenecían las organizaciones obreras españolas, la Europa de la segunda y la tercera internacionales.

Importa también no perder de vista que cuando los poetas del 27 asociados con la Residencia empiezan a publicar en este contexto europeo y español, y aun si descontamos el muy noventayochista *Impresiones y paisajes* de García Lorca (1918), aparecen afincados en la tradición de la lírica popular española que tanto interesaba a Menéndez Pidal y revelan muy pocos rasgos de vanguardismo (piénsese en *Libro de poemas* de Lorca, 1921, o en *Marinero en tierra*, de Alberti, 1924). Además, y a pesar de la precocidad de Lorca, o de Alberti, tal vez más aún de Cernuda, son libros relativamente tardíos con respecto a los quehaceres de las vanguardias (*Presagios*, de Salinas, es de 1923; *Tiempo* y *Canciones del farero*, de Prados, son de 1925 y 1926; *Ámbito*, de Aleixandre, es de 1928; *Cántico*, de Guillén, es también de 1928; *Seguro azar*, de Salinas, es de 1929). De ahí, tal vez, que, cuando algunos de aquellos poetas llegaron a ser rupturistas, ello ocurriera a través del surrealismo, movimiento tardío comparado con el cubismo, el dadaísmo, el simultaneísmo de Cendrars y Huidobro, y con el acercamiento al arte de origen y voluntad socialista.

Mi impresión es que todo esto tiene mucho que ver con la idea que en la Residencia se tenía de la cultura europea, una visión que se mantuvo al margen de todo el "bum-bum" (como decía Tzara) agresivo y rupturista de las vanguardias y cuyo eclecticismo selectivo es evidente en la teoría y práctica de los poetas del 27. Porque no son sólo los críticos quienes hablan del eclecticismo de la primera madurez de los del 27, sino que los poetas mismos lo expresaron en su día. Recuérdense, como ejemplo, algunas de las declaraciones que se encuentran en la *Antoloqía* de Gerardo Diego de 1932. Guillén: "En suma, una «poesía bastante pura», ma non trop-

[23] En 1929, y sin duda con ánimo de corregir, aunque fuese tarde, la "Sociedad de Cursos y Conferencias", sociedad nacida en la Residencia, organizó en el Jardín Botánico una "Exposición de pintura y escultura de españoles residentes en París" en la que exhibieron los pintores Ángeles Ortiz, Bores, Cossío, Dalí, Juan Gris, La Serna, Miró, Olivares, Palencia, Pastor, Peinado, Picasso, Pruna, Ucelay y Viñes, así como los escultores Alberto, Fenosa, Gargallo y Manolo Hugué.

po"; Salinas: "la poesía existe o no existe, eso es todo"; García Lorca: "Pero ¿qué voy a decir yo de la poesía?... Yo comprendo todas las poéticas"; Aleixandre: "No sé lo que es la poesía"; y, ya precisando algo más, Alberti dice así: "He intentado muchos caminos... Los poetas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del *Cancionero* y *Romancero* españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado"; por su parte, Moreno Villa dice lo siguiente:

> Yo veo la trama [de mi poesía] así: copla andaluza, Heine, Goethe, Schiller, Novalis, Höelderlin, Stefan George, Mombert, más algo de Francia: Baudelaire, Verlaine, más algo de España: "La canción del otoño" [*sic*], de Darío, Unamuno, los Machado y Juan Ramón. Más algo de Roma, de la clásica: Catulo y Tibulo.

Declaraciones todas que, por un lado, y a diferencia de las de los vanguardistas, se niegan a dictar principios y dogmatizar, en tanto que, por otro, intentan recoger una larga y muy preciada historia cultural de la que queda excluida toda referencia al vanguardismo. Por lo demás, el antólogo mismo daría pruebas de un gran eclecticismo cuando, después de haber molestado a muchos con el exclusivismo de la antología del 32, hizo una segunda edición en 1934 en la que, a los poetas del 27, se añadían todos los demás (Unamuno, los dos Machado, Juan Ramón, Marquina, Basterra...).

En suma, los poetas del 27 se educaron en la Residencia y sus zonas de influencias[24] para no ser rupturistas, para llevar un paso más adelante la cultura más preciada por la burguesía liberal española en su larga lucha de ascenso a lo largo del siglo XIX. Porque la propuesta de Ortega estaba clara: la española había sido una cultura de genios aislados (el último, y que tenían a mano, era Ramón y Cajal); había que aspirar a que, según ocurría en Europa, los genios que surgieran lo hicieran sobre la base sólida de una cultura trabajada coherente y continuadamente a lo largo de siglos y, desde luego, sin estridencias, sin arrebatos incivilizados como los de las vanguardias. De ahí, por tanto, que, según hemos visto, se predicara con el ejemplo: publicando en las ediciones de la Residencia obras de Ortega, de Unamuno, de Machado o Azorín, y trayendo

[24] Salinas, por ejemplo, que trabajaba con Menéndez Pidal en el "Centro de Estudios Históricos", donde publicó en 1926 su edición del *Poema de mio Cid*.

conferenciantes españoles y europeos que —exceptuando a los científicos— no representaran ninguna de las rupturas del siglo o las hubieran ya superado.

Creo que estos datos revelan que, quiérase o no, tanto el "eclecticismo" y/o ecumenismo, como la tolerancia, tenían sus límites. Dicho lo cual me apresuro a añadir que a mí me parece natural, lógico y útil que así fuera dado que la cultura liberal burguesa española se había ido forjando en largos años de difícil lucha que no se podían olvidar, y opino que la Residencia cumplió con su papel histórico de fracción de la burguesía modernizadora sin cuyo esfuerzo y talento difícilmente habría salido España de las tinieblas de Fernando VII. En ese drama de la cultura progresista española fueron actores importantes los poetas del 27, herederos de un riquísimo capital cultural que, además, invirtieron brillantemente.

Porque si nos acercamos a la cuestión de su eclecticismo desde otra perspectiva, entendemos que gracias a él —y dado, por supuesto, el talento de cada uno— aquellos poetas pudieron producir entre —digamos— 1925 y principios de los años treinta, una poesía de extraordinaria madurez en la que, como se sabe, se funden lo tradicional, lo popular y lo moderno, esto último no sólo por su acercamiento al surrealismo sino, incluso —y por supuesto— dado su interés por los artefactos y representaciones paradigmáticas de la modernidad (el automóvil, los aviones, el cine, el deporte, el descubrimiento de la ciudad contemporánea, y no sólo en García Lorca)[25]. En este sentido, quizá pueda decirse que los poetas de la ge-

[25] Barriendo para casa, Alberti comentaba así en 1975 acerca de esta peculiar madurez de la poesía de los del 27: "Había salido por aquellos días [1922] una nueva revista: *Horizonte*. Más serena, más apaciguada [que las revistras ultraístas o creacionistas]. Un arco iris tras el aguacero ultraístico... En su amplia línea despejada, volvieron a incluirse poetas momentánea y deliberadamente excluidos por *Ultra*." A lo que siguen estas palabras pretenciosas: "Del primer barco vanguardista, muy pocos tripulantes habían logrado hacer brazo hasta la playa. Hundimiento casi total..." (*apud* BRIHUEGA, *op. cit.*, pp. 236-237). Se dice fácil, claro, y lo dicho parece ser históricamente cierto; pero lo que queda silenciado es que si Alberti y los del 27 pudieron aprovechar eclécticamente hallazgos vanguardistas, ello se debió a que fueron otros, no ellos, la avanzada (que por algo se les llama vanguardias), quienes se arriesgaron por lo que iba a marcar la modernidad. Porque lo que dice Alberti, claro, se puede decir de todas las vanguardias europeas más escandalosas, sin la cuales no habría poesía ni arte modernos. Por lo demás, estas palabras de Alberti recuerdan demasiado al rechazo de la vanguardia que caracterizó a quienes como —por ejemplo— Eliot y Pound aprovecharon ampliamente sus hallazgos.

neración del 27 fueron los primeros poetas españoles en varios siglos que, desde mediados de los años veinte, llegaron a estar al exacto nivel del "exterior de España". Es decir, que su poesía, una de las mejores de todas las escritas en lenguas occidentales por aquel entonces, corresponde exactamente al quehacer literario dominante en el occidente europeo en la segunda mitad de los años veinte, cuando ya las vanguardias habían dado su fruto y se empezaba a pensar que habían sido "superadas". Al situar así, comparativamente, a los poetas del 27 en un contexto "occidental" pienso, por ejemplo, en Eliot, en Auden, o en Pound, los poetas a cuyo "post-vanguardismo" la crítica anglosajona llama "modernismo".

Pero como la modernidad no era sólo esa "superación" del caos que, representado por las vanguardias, preocupaba a Yeats (y a Eliot, y a Pound...), sino que era también —y sobre todo— la crisis económica, el paro y la influencia creciente de la revolución soviética[26], no ha de extrañarnos que, al igual que los mejores de sus contemporáneos "al exterior de España" (pero a diferencia de Eliot y Pound), algunos de aquellos jóvenes del 27 rompieran un día con el notable equilibrio de su primera madurez y acabaran saltando por encima de la falla que les separaba de su contemporaneidad sociopolítica más radical para incorporarse a sus principios y prácticas poéticas, tras haber pasado muy tardíamente por el cubismo[27] y, a su debido tiempo, por el surrealismo. Es cuando, con la llegada de la segunda República, algunos de los poetas del 27 buscan otras vías de acercamiento a la sociedad, al mundo en el que realmente vivían.

[26] Trato ampliamente de este asunto en mi libro todavía inédito *Sobre el modernismo, desde la periferia*.

[27] Hay que recordar aquí, por ejemplo, el asombro de Lorca y otros cuando supieron que Dalí trataba de pintar a lo cubista por ahí de 1924; o el escándalo relativo que fueron las charlas de Alberti por las mismas fechas. Refiriéndose a este momento, Moreno Villa escribe que "yo alenté como pude aquel movimiento juvenil en su fase más difícil, la abstracta... Esto empezó hacia 1924... Llegué en mi fanatismo a no poder contemplar un cuadro del Museo del Prado... Lo que para Ortega fue Deshumanización, para mí fue liberación de lo más oprimido del hombre. Por algo coincide el movimiento llamado moderno con la Revolución rusa y los hallazgos de Freud"; palabras que, acertadamente, JAIME BRIHUEGA comenta como sigue: "Leyendo estas páginas da la sensación de que nada relativo a la renovación artística hubiese pasado antes de estas fechas" (*op. cit.*, pp. 245-246).

El 27 y la otra cara del interior y exterior de España

Porque con la llegada de la Segunda República, a partir ya del año 32, y luego claramente en 1934, algunos de los poetas de la Residencia dejaron el surrealismo y las angustias que caracterizaron su poesía a finales de la Dictadura y se entregaron a la causa popular. Poco antes, desde luego, García Lorca había escrito *Poeta en Nueva York*, uno de los grandes libros de poesía de nuestro siglo, en el cual, dentro del "caos" a veces automático y a veces organizado de un modo de asociar surrealista, destaca, impresionante, la conciencia social: respecto a pobres y trabajadores en general y respecto a los homosexuales, todo ello simbolizado en la figura de Walt Whitman y en el dolor de los negros reprimidos, pero violentos y a punto de explotar. Visión de los Estados Unidos de Norteamérica que apenas entonces, y quizá no con tanta fuerza, empezaba a reflejarse en la poesía "social" norteamericana y en la del llamado "Harlem Renaissance".

Es cuando Prados (quien ya en el 27 se había negado a participar en el homenaje a Góngora y en el 32 en la *Antología* de Gerardo Diego) escribió *Andando, andando por el mundo*, *No podréis*, y el *Calendario incompleto del pan y del pescado*, libro éste en que el romance abandonó el tradicionalismo en que se basaba la idea del Romancero de Menéndez Pidal, para tratar, no de hechos remotos o contemporáneamente insertos en esa tradición, sino de la lucha de clases. Es también cuando Alberti escribió "Un fantasma recorre Europa" y –cosa, en mi opinión, por demás notable– los primeros poemas antiimperialistas escritos por un español, recogidos bajo el título de *13 bandas y 48 estrellas*.

Así, estos poetas no sólo se unieron a la causa popular sino también a algunos miembros de su generación no allegados a la Residencia, los olvidados del 27: César Arconada, por ejemplo; o Sender y Díaz Fernández, autores de *Imán* y *El blocao*, respectivamente, dos de las más extraordinarias novelas españolas anteriores a la Guerra Civil.

Luego, entre junio de 1933 y abril de 1934, aparecieron los seis números de la revista *Octubre*, en cuyo primer número encontramos, por ejemplo, un poema de Prados y un ensayo de Arconada, acompañados, entre otras cosas, por un artículo sobre Engels, un cuento de Ilya Ehrenburg, un ataque a Ortega, otro a Marinetti y, como corrigiendo la idea que de "lo popular" tenía Menéndez Pidal, una mínima pero notable selección de coplas populares bajo el título de "antología folklórica de cantares de clase".

En números subsiguientes reaparecen las firmas de Prados y Arconada, acompañadas de las de varios miembros más de su generación en España (María Teresa León, Alberti, Sender, Cernuda, Garfias y Arderíus) y de su generación en el "exterior" (Alejo Carpentier, Langston Hughes, Dos Passos, Eisenstein, el Aragon ya comunista), así como de firmas de escritores de las generaciones rupturistas anteriores: Lenin, Waldo Frank, Barbusse, Romain Rolland, Máximo Gorki, Stanislavski, Lunacharski, e —incluso— las famosas páginas de Machado sobre una posible lírica comunista, así como páginas sobre Calderón, siempre sorprendentes, de Franz Mehring, contemporáneo de los del 98 y asesinado en Alemania en 1919 junto con Rosa Luxemburgo. Es decir, por vía de la revista *Octubre* la generación del 27 ofrecía ahora la imagen de una cara del interior y del exterior de España que no había entrado en la mira de la Residencia a lo largo de sus actividades.

Por supuesto que otros poetas del 27 claramente republicanos y democráticos, como Salinas y Guillén, o conservadores, como Gerardo Diego, siguieron en lo suyo. No sólo es ello normal, sino seguramente encomiable. Y es de notar, además, que todos estos poetas, educados en las virtudes democráticas y en la idea de la tolerancia, mantuvieron en los más de los casos la amistad con quienes habían seguido otras rutas que las suyas[28].

[28] Pero no hay que mitificar ésta tan divulgada cuestión de la amistad entre los poetas del 27 ya que, inevitablemente, existían entre algunos de ellos importantes diferencias, no sólo de ideas sino de temperamento, que —por lo menos en privado— llevaban a críticas a veces hirientes. Remito a un libro que hoy tenemos muy a mano, el de la extraordinaria *Correspondencia (1923-1951)* entre Pedro Salinas y Jorge Guillén (ed., introd. y notas A. Soria Olmedo, Tusquets, Barcelona, 1992) donde encontramos que Salinas, siempre directo y claro, dice cosas como que "estos jóvenes andaluces me van resultando cada día más giraldillos" (p. 88), que "la rivalidad se ahonda" entre "Federico" y no sabemos muy bien quién (p. 94), que Federico le ha escrito desde Nueva York "una carta tipo bachillerato, «todo muy bonito, tengo muchos amigos, ya sé hablar inglés», etc." (p. 101), que "los niños andaluces [siguen] tan Belmonte y Gallito como siempre" (p. 117), que Alberti a quien antes había tachado de "irresponsable" (p. 86), "se ha fugado hace ocho días en compañía de una bella dama, literata [*sic*] mala ella, María Teresa León... El niño, claro es, va con todo pagado, y corona así su historia moral" (p. 124). Sobre el *Fermín Galán* de Alberti escribe lo siguiente: "¡Qué desastre, chico!... La obra es una hábil combinación de Komintern, Dicenta, Baralt y pseudo Alberti. Ha ido a eso, nada más que a eso, con un cinismo y una desvergüenza superangélicas. Necesito apelar a la historia del toreo, recordar las faenas del Gallo en su máximo descaro para encontrar algo comparable. No he visto aún al *niño*. No sé lo que le diré, si mandarle a paseo o decirle que me gusta mucho. Menos mal que

Ya después, durante la Guerra Civil, un conflicto que, por más complejidades que encuentren hoy en él los historiadores, planteó entonces los problemas de la sociedad española con absoluta nitidez, las cosas se decantaron radicalmente. Algunos de los poetas del 27, como Guillén y Salinas, al igual que su maestro Juan Ramón Jiménez, se encontraban fuera del país o salieron de él debido a circunstancias diversas (y las circunstancias de Guillén, por ejemplo, fueron especialmente graves puesto que estuvo a punto de ser fusilado en Pamplona); pero los más de los del 27 vivieron la Guerra y participaron en ella, en mayor o menor grado. La conocida lista sería larguísima y sólo recordaré aquí algunos nombres. Entre los escritores, Prados, Alberti, María Teresa León, Arconada, Sender, Cernuda (hasta 1938), Gil Albert, Max Aub, María Zambrano, Dámaso Alonso y Rodríguez Moñino; entre los pintores y cartelistas, Arturo Souto, Jusep Renau y Ramón Gaya; entre los músicos, Pitaluga y Bal y Gay; entre los filósofos, José Gaos y Wenceslao Roces; entre los científicos, Negrín y su discípulo Rafael Méndez, etcétera.

Pero la cosa no está tan clara repecto a la generación anterior, la generación de Picasso, Ortega y Juan Ramón. Entre quienes habían tenido una relación directa con la Residencia, Eugenio D'Ors era franquista, y era notable la "abstención", por así llamarla, de Ortega; una abstención que, sin embargo, se ve más que compensada por la presencia dominante, a lo largo de la Guerra, de su contemporáneo Juan Negrín, discípulo de Ramón y Cajal.

También encontramos divisiones entre los del 98, aunque la verdad es que Machado se distingue de todos. Maeztu, por ejemplo, fue fusilado por suponérsele favorable al levantamiento, que lo era. Menéndez Pidal se abstuvo, al igual que Azorín, quien volvió de Francia, donde pasó la Guerra, incorporándose enseguida a la prensa franquista. Es también sabido que Baroja salió de España cuando los carlistas iban hacia Irún, pero volvió a la España de Franco, donde colaboró en algunas publicaciones; luego salió de nuevo a Francia, donde escribió virulentas novelas anti-

le ha salido su paladín Cipriano [Rivas Cheriff] (mal llamado Mariquita Terremoto) que asegura que los *avanzados* somos incomprensivos y que la obra es muy revolucionaria. Infecto, chico. Y todo quizá por influencia de la dama enamorada [María Teresa León]. ¡Viva la poesía pura!" (p. 138). Seguramente el lector o la lectora podrán añadir a estos pocos ejemplos de Salinas otros de su propia cosecha.

rrepublicanas[29], para volver ya definitivamente a la España de Franco en 1940. El caso de Unamuno es más complejo. Aunque es seguramente cierto que en un primerísimo momento pareció apoyar el levantamiento, más cierto es aun que se enfrentó a Millán Astray con aquello de "Venceréis pero no convenceréis" y que murió a finales de diciembre del año 36 estando sometido a prisión domiciliar. De Machado, nada hay que decir que no se sepa de su participación activa en la Guerra Civil, visible no sólo en *Hora de España* sino en las relaciones personales que mantuvo con todos los intelectuales que defendieron a la República.

Con la Guerra Civil, pues, queda rota aquella apariencia de unidad en la continuidad cultural que caracterizó el ideal pedagógico de la Residencia y sus allegados. La ruptura, evidentemente, responde a profundas divergencias ideológicas que se habían mantenido relativamente encubiertas bajo las nociones de "convivencia" y "tolerancia". Cosa nada de extrañar esta ruptura puesto que fue precisamente aquella imaginada "Europa" de los ideales institucionalistas y orteguianos la que, encabezada por la muy admirada Gran Bretaña, "toleró" descaradamente la participación nazi y fascista en la Guerra, a la vez que imponía la política de "No intervención" que, a la larga, impidió el triunfo de la República.

Pero hemos visto que la diferencia ideológica es también, en términos generales, una diferencia generacional ya que, salvo el caso del conservador Gerardo Diego y de falangistas como Foxá, los del 27 están abrumadoramente con la República, y los más de ellos incluso con la versión "dura" de la República del Frente Popular, la que Machado muy acertadamente llamó "tercera República"[30].

Los poetas del 27, insisto, heredaron de los logros de la burguesía progresista española un gran capital cultural que también debería ser nuestro, que deberíamos nosotros heredar de los del 27; pero nuestra herencia del 27, nuestra deuda con ellos no puede limitarse a eso. Llegado el momento más difícil y terrible de la historia española moderna, los más de ellos supieron estar, precisamente, a la altura de las circunstancias, cosa –según explicaba Machado– mucho más difícil, más humana y humanista que pretender estar "au dessus de la melée"[31]. Y *eso* no podemos borrarlo de la historia de la generación del 27.

[29] Véanse, por ejemplo, *Susana* (1938) y *Laura o la soledad sin remedio* (1939).
[30] ANTONIO MACHADO, *Obras*, Séneca, México, 1940, p. 827.
[31] *Ibid.*, p. 812.

Se dirá tal vez –se dice– que, debido a su función propagandística, gran parte de la poesía que escribieron los del 27 durante la Guerra no es de muy alta calidad "poética". Podría ser, aunque algunos nos permitamos sospechar que no existe ningún decreto que defina para siempre qué es y no es lo "poético". Cabe además recordar que si la poesía del lado franquista canta sin cesar las glorias del Imperio, la maravilla de la sonrisa de Franco, y el goce de la aventura que es toda guerra-cruzada dirigida por alegres alféreces provisonales que –a la manera de los futuristas de Marinetti– parecen no desear sino morir por la causa, la poesía del lado republicano canta, sí, el heroísmo, pero no de caudillos, sino del pueblo y que, en cuanto tal, es una poesía sufriente, dolida y dolorosa porque no quiere la muerte, porque ve niños destripados en bombardeos, milicianos arrollados, un dolor que, aferrándose a la utopía de un mundo mejor, se espera que no sea incurable. Y eso tanto en la poesía que se leía por la radio como en la que se publicaba junto a la poesía escrita por milicianos de nombres hoy olvidados. Es una poesía que, como en "Ciudad sitiada" de Emilio Prados, no distingue entre el dolor colectivo y el personal; una poesía que, tanto en su forma romanceada como en sus formas de metros "cultos", conmueve por su humanidad, por su humanismo. Remito de nuevo a Prados; pero junto a él –y sin necesidad de recurrir a Miguel Hernández, más joven que los del 27– no pueden olvidarse los poemas escritos durante la Guerra Civil por Gil Albert, por Cernuda, por Moreno Villa... Y aun si algún juez superior dictara que durante la Guerra los poetas del 27 sólo escribieron malos versos de propaganda, me atrevería a decir que incluso esa supuestamente "mala" poesía debe considerarse parte de la herencia del 27, ya que cumplió con una función social imprescindible en aquel momento histórico concreto.

La herencia más amarga

Ya después vienen los exilios, el interior y el exterior, pero los poetas del 27 siguen produciendo. Ésta es otra de las cosas sabidas que no debemos olvidar: no sólo no debemos limitar nuestra visión del 27 a sus años de la Residencia y de las luchas sociales de los años treinta, sino que debemos también recordar que la poesía de la generación no termina con la Guerra Civil. Después de 1939, dentro y fuera de España, hay grandes poemas y libros de Cernu-

da, de Prados, de Alberti, de Guillén, de Salinas, de Altolaguirre, de Aleixandre, de Dámaso Alonso...

De la poesía en el exilio sólo diré aquí que en ella los poetas podían hablar libremente, pero que el único sentimiento colectivo que ahora podían cantar era el de la derrota, la ausencia y la muerte. Debido a ello, y con raras excepciones (momentos de beligerancia política de Alberti o de Juan Rejano, el clamar al cielo en nombre de España de León Felipe...), los poetas del 27 en el exilio se adentran, como antes de los años treinta, en el interior de sí mismos[32]. Y, desde ahí, producen en casi todos los casos su mayor volumen de poesías y, en algunos casos, lo mejor de ella. Importa también destacar que esa poesía a veces llamada de la nostalgia en la que se interioriza la problemática del exilio tiene su correlato exacto en la sensibilidad del colectivo de los exilados.

Pero hay también otras tendencias. Así, por ejemplo, y como quien dice contra corriente, en el exilio Guillén escribe *Mare magnum*, su sorprendente libro de poesía "civil". De "poesía civil" se podrían también clasificar los poemas de Salinas sobre la urbe moderna y el comercialismo, así como su poema sobre la bomba atómica.

¿Cómo podríamos nosotros pretender restablecer la continuidad de la cultura española —aquella continuidad que anhelaban los institucionalistas, Ramón y Cajal, Unamuno, Machado, Ortega, o Jiménez Fraud, y que tan gozosamente recibieron en su día los jóvenes de la Residencia de Estudiantes que serían conocidos como generación del 27— si no recogiéramos hoy las más extraordinarias de sus contribuciones todas y, entre ellas, la voz de quienes fuera de España lucharon todos y cada uno de los días porque no se nos robara la memoria?

[32] Cf. mi artículo "La primavera (perdida) y la Historia", en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, eds. R. Corral, A. Souto Alabarce y J. Valender Webb, El Colegio de México, México, 1995, pp. 29-36.

LA CONDICIÓN DE EXILIADO REPUBLICANO

FRANCISCO CAUDET
Universidad Autónoma de Madrid

Wieso plötzlich diese stechende, unruhige Sehnsucht nach den alten, einsamen weissen Birken von Lettland? (Madrid, 1996).

So grün aber so weit
so blau aber so fern
so nah aber so grau
(Madrid, 1992)

Ser extranjero ha llegado a ser en cierto modo una virtud interior

JORGE SEMPRÚN, *El largo viaje*.

Jacques Vernant ha hecho un detallado análisis de los componentes sociológicos, culturales, psíquicos, etc., que definen al refugiado o que, cuando menos, conforman la imagen que de él se suele tener. Empieza por apuntar lo más obvio, que

> in the generally accepted meaning of the word a refugee is invariably and essentially someone who is homeless, uprooted; a helpless casualty, diminished in all his circumstances, the victim of events for which, at least as an individual, he cannot be held responsible[1].

Un colectivo de analistas chilenos ha llegado a estas conclusiones:

> Exile is never the fulfilment of a wish, but rather an enforced choice. It is a brutal interruption of personal history. Family and friends,

[1] J. VERNANT, *The refugee in the Post-War world*, Yale University Press, New Haven, 1953, p. 3.

work and social roles are left behind, as well as all the central elements of national "identity" (customs, ways of life, etc.)

Exile is a brutal process of transplantation which produces a period of mourning for the loss, in different degrees, of a sense of social and institutional belonging. It also brings a crisis of identity and guilt which in many cases hinders adaptation to the new country[2].

Amadeo López, en "L'autre et son double. Les exilés espagnols et latino-américains", hace estos comentarios en los que pone el énfasis en dos tipos de violencia que han de afrontar los exiliados:

L'exil du latin *exsilium*, comporte, en soi, une double violence. Violence de l'expulsion, violence de l'interdiction.

L'exilé est jeté *dehors*, expulsé de *chez soi*. C'est l'être arraché à la chaleur du *lieu*, de la maison, l'étre *exposé* aux intempéries de l'absence. C'est la premiére violence.

Mais l'*exilé* est aussi un étre banni, n'important de l'ancienne demeure que le manteau de l'*interdit*. Le bannissement est dans son essence châtiment et le châtiment vise à dépouiller le coupable de sa citoyenneté, de son statut de sujet[3].

Liliana Muñoz, en un artículo sobre las manifestaciones sociales y los efectos psicológicos del exilio en un grupo de chilenos que se trasladaron a Inglaterra después del golpe militar de 1973, artículo incluido en la monografía antes citada, preparada por un colectivo de analistas chilenos, hace estas observaciones sobre las dificultades que experimentan los exiliados políticos, dificultades que sólo parcialmente comparten con los emigrantes económicos:

Once a political refugee arrives in the new country, he immediately faces the conflict between his links to the homeland and his political

[2] COLAT, "The Latin American Social Work Collective of Belgium: Toward a libertarian therapy for Latin American exiles", en *Mental health and exile*, World University Press, London, 1981, p. 10. Cf. también Mª B. RAMOS DE VIESCA y C. VIESCA TREVIÑO, "La guerra civil en el inconsciente del exiliado. Una visión psiquiátrica y fenomenológica", en *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*, eds. A. Girona y Mª F. Mancebo, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert-Univesitat de València, València, 1995, pp. 181-193.

[3] A. LÓPEZ, "L'autre et son double. Les exilés espagnols et latino-americains", *Exils et émigrations hispaniques au xxe siécle*, s.a., núm. 1, p. 9.

> cause, and the need to integrate into the host society. His political commitment may prevent him from reaching the same level of assimilation which is expected from an economic immigrant. A feeling of transitoriness is always present. The exile understands the need to become integrated into the host society. This basic conflict induces new stresses, since the boundaries between integration and assimilation are subtle and not always easily defined[4].

Todo esto explica que a menudo en los países que acogen a los refugiados se desencadenen también reacciones emocionales que son, a la vez, complejas y ambivalentes. Este tipo de reacciones, a un lado las motivaciones ideológicas y de oportunismo político[5], estaban asimismo subyacentes en algunas de las primeras manifestaciones de virulento rechazo que solió acompañar a la llegada de refugiados a los diversos países adonde el destino –su voluntad o capacidad de decisión estaban muy cercenadas– les fue arrastrando. Y es que, como observa Jacques Vernant, se suele considerar al refugiado como

> a symbol of *instability*. The legend of the Wandering Jew, the curse weighing upon him whose homeland is nowhere, is an indication of the survival in civilized minds of feelings which are frequently met with among primitive peoples. The refugee symbolizes, in the next place, *isolation*. Social groups often react with an almost instinctive

[4] L. MUÑOZ, "Socio-psychological manifestations of Chilean exiles in Great Britain", en *Mental health and exile*, pp. 6-7. En ese mismo trabajo, p. 6, señala Liliana Muñoz que K. WEINBERG ("The relevance of the forms of isolation to schizophrenia", *International Journal of Social Psychiatry*, 13, 1966) y R. W. BAR-YOSEF ("Social absorption of immigrants in Israel", en *Migration, mental health and community services*, ed. H. P. David, American Joint Distribution Committee, Geneveve, 1968, pp. 55-70) han observado en el caso de los refugiados judíos "anxieties, potential damage of self concept, and the other stresses induced by migration as a result of the abrupt interruption in natural life expectations and the need to build a new cognitive map in response to the new environment. The results seem to be equally applicable to the exile and to the economic immigrant, as they are largely independent of the causes of migration". Además recuerda Liliana Muñoz que en un estudio de O. Odegarrd sobre los emigrantes noruegos en Minnesota, "Immigration and insanity: A study of mental disease among the Norwegian-born population in Minnesota", *Acta Psychiatrica et Neurologica Scandinavica*, Supplementum 4, pp. 1-206, comprobó que "the admission rate to psychiatric hospitals was about 30-50% higher for the immigrant group than for the rest of the population or for Norwegians living in Norway".

[5] Cf. L. MÁRQUEZ MORFÍN, "Los republicanos españoles en 1939: política, inmigración y hostilidad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 128-150.

> mistrust of those who have been cut off or who have voluntarily cut themselves off –which comes to the same thing– from the community to which they belong by origin or adoption[6].

La inestabilidad y el aislamiento, motivados, al menos en parte, por la incertidumbre y la inseguridad propias de su situación, los asume el refugiado tan pronto se convierte en tal. No ha de extrañar, por tanto, que la primera carta, titulada "La preocupación más urgente", del libro de Paulino Masip, *Cartas a un español emigrado*, aparecido en 1939, planteara, de entrada, estos interrogantes:

> ¿qué somos, amigo mío, tú y yo y todos nosotros emigrados en el ámbito espaciosísimo de América? ¿Qué representamos? ¿Qué valemos? ¿Hacia dónde caminan nuestros destinos comunes? ¿Dónde queda España? ¿Cuál es la honda tragedia que nos aflige y cómo hemos de fabricar con ella el panal de las futuras mieles? ¿Cuáles son nuestros deberes? ¿Cuáles nuestros derechos?[7]

El refugiado despierta en quienes lo albergan en su suelo –también el problema de los anfitriones debe tomarse en cuenta, hay que insistir mucho en ello– no pocos interrogantes e incertidumbres, por lo que el proceso de comprensión mutua y, en última instancia, de aceptación y de asimilación, no suele resultar fácil. Pero este proceso de entendimiento, en definitiva de obligada convivencia, era sentido –no podía ser de otro modo– como una perentoria necesidad por los emigrados republicanos. Paulino Masip, desde la óptica del emigrado, acertó a ocuparse del tema en su carta segunda, titulada "Somos criaturas recién nacidas". Allí escribía:

[6] *Op. cit.*, p. 13.

[7] P. MASIP, *Cartas a un español emigrado*, Junta de Cultura Española, México, 1939, p. 10. Lo que dice Liliana Muñoz de los chilenos ("Socio-psychological manifestations of Chilean exiles in Great Britain", art. cit., p. 7) es aplicable a los españoles y, en general, a todos los refugiados políticos: "As they left the country they recognized that they were «losers» and feared that they would never return". Y también lo que dice acerca de los chilenos que se establecieron en Inglaterra lo experimentaron los españoles que se ubicaron en países en los que no se hablaba español: "After arrival in England, there was an initial period of high psychological stress which could last a number of years. A massive deprivation of all positive reinforcements was felt. This constant penalization sometimes culminated in an aversive situation. The most relevant loss was one of security, emotional security of family and friends, cultural security, and so on. In the case of former political activists with a high degree of verbal skill, the negative reinforcement of being unable to communicate in English was felt as particularly penalizing" (p. 8).

Criatura recién nacida, con la alegría de la piel nueva y los ojos vírgenes eres y has de ser, amigo mío, en tu avatar americano. Tu pasado individual ha muerto. No lleves sobre los hombros su cadáver como en la condenación dantesca. Si no has conseguido arrojarlo a las aguas del Atlántico, buena y probada sepultura de mitos, sobran barrancos insondables en estas alturas para que te desembaraces de él. ¿Qué quieres? ¿Obscurecer la vida clara que se te ofrece con el vaho frío de los recuerdos? Suprime de tu lenguaje los pretéritos. No digas nunca más "yo fui, yo era, yo tuve". Te harán la lengua estropajosa de hieles esterilizadoras, te trabarán los pies, te esposarán las manos, te quitarán la sonrisa, y finalmente, en pocos días pasarás de niño a viejo. Entonces no llevarás tú sobre los hombros el cadáver de tus recuerdos sino que serás tú quien vaya a hombros de tu propio cadáver. Mal vehículo como ves para la tarea que te espera. Adquirirás condición de paralítico y ¿qué vas a hacer con la vida, ni qué hará la vida contigo?

Ignoro si es fácil o difícil realizar la operación que te recomiendo. Únicamente sé que es asunto de vida o muerte. En tu mano está ser criatura viva o sombra valetudinaria. Elige (pp. 17-18)[8].

Otra de las características del refugiado es, como observa también Jacques Vernant, la necesidad de mantener los lazos "that united them to the national and political, ethnic or religious group which they were, and still are, members"[9]. Ocurre esto principalmente entre los refugiados políticos. Según Jacques Vernant:

[8] ANA VÁSQUEZ ("Adolescents from the Southern Cone of Latin America in exile: Some psychological problems", en *Mental health...*, p. 23) llegaba a estas conclusiones asimismo aplicables a los refugiados republicanos: "The exiles and their children are transformed into anonymous beings when they arrive to set home in France. No-one seems to know or want to know who they were or what they did. They are not anonymous like the foreign tourist, but rather resemble the immigrant worker in terms of loss of respect and esteem. Every exile understands and suffers this lack of status when they have to go through the bureaucratic procedures; the adolescents are constantly aware of it at school. What kind of self-image can adolescents develop on the basis of the behaviour of those around them in France? The new social image corresponds first and foremost to that of the foreigner —sometimes the undesirable foreigner— with a loss of the relevant and interesting features which the person held for others in his country of origin. It is as if the others were a mirror and the image they reflect now is totally different. It is reduced in size, without distinctive features, without interest. It is difficult for anyone to accept a diminished image; many react aggressively, trying to prove that they remain the person they once were, but the overall indifference of the system forces them to accept this new reality, which is psychologically painful."

There is a special category of refugee who consciously and systematically resists assimilation. It consists of those who may be called Çmilitant refugeesÈ and who must be distinguished from the great mass of the refugees who are merely victims of a change of régime or a social upheaval. Whereas, in general, these latter have no ambition but to rebuild their homes and their lives, the "militant" –i.e. the political exile in the proper sense of the term– persists in regarding the circumstances leading to his departure as transitory, and his exile as a temporary absence from a land towards which his gaze is always turned[10].

[9] *Op. cit.*, p. 17. JESÚS IZCARAY ("Qué es un emigrado político", *El Popular*, 20 de octubre de 1939) decía: "Necesario es que constantemente fijemos los ojos atentos en el campo de nuestra emigración que no puede ser un campo de Agramonte, sino un campamento de soldados que tiene ante sí horizontes de reconquista. Es fácil –relativamente fácil– ser combatiente cuando la lucha está encendida, cuando cada uno se siente arrastrado por un alud de pasión patriótica, política, libertadora. Es fácil –relativamente fácil– seguir a los más y a los mejores en el combate entablado, cuando se ve cercano el porvenir de la victoria, cuando es mal negocio exponerse a perder la parte alicuota que de la victoria general ha de corresponder a cada uno. Lo que ya no es tan fácil es conservar el tono y la apostura anterior después de la derrota, aunque sea después de una derrota pasajera y circunstancial como lo es la momentánea derrota de España, que tuvo desde el primer día caracteres de triunfo pírrico para el enemigo. De ahí que la condición de emigrado político sea difícil de sostener íntegramente para algunos. Ser emigrado político –serlo verdaderamente– no es ser cualquier cosa. Es preciso conservar los principios como un arma capaz de preservar a uno de todas las claudicaciones y de todas las desesperanzas. Es preciso conservar la fe y la dignidad. Es preciso sentirse, allí donde se esté, como una continuación de la patria que algún día resurgirá. Es preciso considerar la emigración como un todo intangible, que, cada uno y todos juntos, hemos de preservar de dispersiones funestas. Es preciso grabarse en el cerebro el pensamiento de los que allá, en la tierra oprimida, continúan luchando para que nosotros podamos volver algún día. Nadie olvide nunca –los demás no han olvidado– que la traición en el exilio es la traición más negra, pues es la traición a los hermanos en la desgracia." ANTONIO SORIANO recoge, en *Éxodos. Historia oral del exilio republicano en Francia 1939-1945: estadísticas*, Grijalbo, Barcelona, 1974, p. 85, este testimonio de Fernando Pradal, que se exilió de niño con su familia a Francia: "Mi padre murió el año 1965. Jamás habría pensado en nacionalizarme francés en mi vida, porque creíamos que con ello se cortaban las esperanzas de volver a España. Mi padre siempre me decía que todo lo que yo aprendiese debía hacerlo pensando en España, para servir a España."

[10] *Op. cit.*, p. 17. ANA VÁSQUEZ, en "Adolescent from the Southern Cone...", art. cit., pp. 27-28, comenta: "Because there is a tendency to see exile as a transitory period, which may end at any moment, in general the exiles do not –from the psychological point of view– establish themselves in France; they are always on the point of leaving. This is reflected as much in material possessions (they buy objects of little value or things which they will be able to take with them they return) as in their capacity to make plans and in their lives in France. Some think

Paulino Masip corroboraba todo esto –aunque aporta nuevos matices– cuando, en su carta cuarta, que titula "Acción política", escribe sobre la inevitable condición política del emigrado republicano:

> Todos los españoles emigrados vamos a ejercer –la estamos ejerciendo ya– una acción política. No te escandalices. Sé que saliste de España diciéndote que tu ser político había muerto y que de allí en adelante mientras anduvieras lejos de tu patria sólo existiría tu ser profesional.
>
> Por encima de tus propósitos quiéraslo o no lo quieras, eres tú y somos todos emigrados políticos. ¿Quiere esto decir que vayamos a intervenir en la política del país que nos acoja? Sobre el supuesto de que nos lo toleraran sería impertinencia y desatino, en los que no caeremos. No haya duda. Pero, en cambio, mientras dure nuestra calidad de emigrados la política nos será consubstancial. El escritor con su pluma, el sabio con su microscopio, el pintor con sus pinceles, con su cincel el escultor, con su batuta el músico, el labrador con su arado, el carpintero con su escoplo, el farmacéutico con su probeta harán política aunque no tengan conciencia de que la hacen. Será inútil que alguien pretenda escabullirse bajo su caparazón profesional. Porque en nosotros la política ha devenido función fisiológica insoslayable, so pena de muerte o de manquedad. Un cuadro, un libro, un descubrimiento, un mueble, un surco, todo cuanto salga de nuestras manos será política, buena si son buenos, mala si son malos. ¿Te encoges de hombros? Tu encogimiento de hombros será política también. ¿Reniegas? ¿Protestas? Reniegos y protestas valdrán como argumentos políticos y tus silencios igual que tus palabras[11].

Y poco más adelante continuaba Paulino Masip en esta misma carta cuarta:

> La causa de España sigue en litigio y quizás, por nuestra presencia, para los países americanos litigio más vivo y real. La República española representada por nosotros se les ha venido a casa y ahora la ven, la tocan, hablan con ella, estudian sus rasgos fisionómicos, perciben el olor de su alma, y enjuician, enjuiciarán constantemente. Enjuiciarían aunque sólo fuésemos, lo que en apariencia somos, espectá-

that they will stay for such a short time (even when they have already been six years outside their country) that it is not worth even making the effort to learn the language."

[11] *Op. cit.*, pp. 33-34.

culo curioso por nuestro número y nuestra diversidad, pero entonces el juicio recaería sobre cada individuo y sólo muy tangencialmente alcanzaría a los demás. Ahora no. Ahora se enjuicia en cada uno de nosotros y en todos juntos, a la República, y por nosotros se determina la razón o la sinrazón de nuestra causa. ¿Te das cuenta, amigo mío, de la enorme responsabilidad que hemos contraído? El sabio, el obrero, el artista, son en estos climas antes que nada, republicanos, ejemplares de republicanos, por quienes se pretende conocer la verdadera faz –tan enigmática a esta distancia– de la República española. Y cuanto hagamos tú y yo, y el más modesto de nosotros, bueno o malo, por ser obra de un republicano, será obra de la República española, y figurará en su deber o en su haber. Y esto hasta extremos inconcebibles. Un surco bien labrado, una página bien escrita, una casa bien hecha, un análisis exacto, un enfermo curado, son los mejores argumentos a favor de la República. Como lo serían en contra si donde digo bien dijese mal. Y reduzco los ejemplares a la órbita profesional porque los de las conductas morales son innecesarios por patentes y para encarecerte hasta qué punto estas zonas, neutras en otras épocas, son campos de alta política para nosotros. Tu oficio es ahora un doble instrumento. Tiene un significado doble, sirve, como siempre, para expresar tu personalidad y ganar el pan de los tuyos y es a la vez vehículo de defensa u ofensa de tu patria.

No pienses que exagero ni te rebeles diciendo que la relación es injusta y la carga excesiva para tus hombros. Acéptala con gusto y hónrate con ella. Muchas razones hay para que así hagas y, a mi juicio, gracias debes dar a las circunstancias que te permiten seguir sirviendo a España y a la República, pero la última razón, más poderosa por su índole pragmática, es que, como no puedes esquivar la carga, ni arrojarla de ti, si la llevas con buen ánimo menos te pesará (pp. 36-38)[12].

[12] *Ibid.*, pp. 36-38. CLEMENTE CIMORRA, en "España errante. Siete reflexiones sencillas", *Pensamiento Español*, 1941, núm. 1, p. 41, coincidía, en lo esencial, con Paulino Masip: "El español errante quiere a España y la quiere con pasión honda y acendrada, con perseverancia, con tenacidad. Siente que se ha llevado de la patria un poco de ella y que debe restituirselo. Si es obrero, la capacitación para el trabajo que a la patria le es imprescindible; si es hombre de ciencia, sus conocimientos y su eficacia para que se desenvuelva el país; si es artista, ese arte suyo, siempre un pedazo del patrimonio artístico total, sin el que no existe para hoy ni para mañana la verdadera grandeza de los pueblos; y si es pensador, su pensamiento concertado en obra común con el de los demás... Y es que los errantes constituyen, mejor que significan, una España real, y decir que no quieren vehementemente el rescate de España, sería decir que no quiere España o que mis brazos no quieren mi cuerpo."

Esta carta pone de manifiesto, poco importa que fuera o no de manera deliberada, una cierta superioridad moral de los emigrantes políticos, superioridad que, a menudo, era consecuencia de una incapacidad –acaso estuviera basada en una ineludible necesidad, pues se trata de un proceso en el que el subconsciente actuaba por subterráneos pero pujantes meandros– para aceptar la situación real en que se hallaban. En opinión de Jacques Vernant, el refugiado muestra generalmente una resistencia a dejarse asimilar, que es consecuencia

> of the legal and social inferiority in which they were once placed or still find themselves. The refugee is generally a man who has been hurt; he is often unstable, embittered by misfortune and abnormally suspicious. Neurosis is a common condition among refugees and, quite apart from symptoms of a definitely pathological character, there is every justification for speaking of a "refugee complex"[13].

No es de extrañar, por tanto, que Paulino Masip, en su carta tercera, "La prueba del oro y del fuego", recordara a sus compañeros de infortunio:

> La herencia peor, entre todas las que traes, es la derrota. Hablemos de ella. Hace las veces en tu alma de tumor maligno, purulento, segregador de nubes ácidas que pinchan en los ojos, y agarrotan la garganta. La derrota no te deja ver claro, no te deja pensar con lucidez (*op. cit.*, p. 21).

Finalmente, caracteriza al refugiado la falta real de libertad para vivir en su tierra, siendo ésta una diferencia que se consideraba

[13] *Op. cit.*, p. 17. Este complejo puede tener sus lados positivos. Así, JULIO CORTÁZAR, en "América Latina: exilio y literatura", *Araucaría de Chile*, 1980, núm. 10, pp. 62-63, decía:

"Salí del golpe con el sentimiento de que ahora sí, ahora la suerte estaba verdaderamente echada, ahora tenía que ser la batalla hasta el fin. El sólo pensar en todo lo que el exilio cultural tiene de alienante y de pauperizante para miles y miles de lectores que son mis compatriotas, como lo son de tantos otros escritores cuyas obras están prohibidas en el país, me bastó para reaccionar positivamente, para volver a mi máquina de escribir y seguir adelante mi trabajo, apoyando todas las formas inteligentes de combate. Y quienes me cerraron el acceso cultural a mi país piensan que han completado así mi exilio, se equivocan de medio a medio. En realidad me han dado una beca *full-time*, una beca que me consagra más que nunca a mi trabajo, puesto que mi respuesta a ese fascismo cultural es y será multiplicar mi esfuerzo junto a todos los que luchan por la liberación de mi país."

cualitativa —esto remite a un proceso mental dominado, como se ha mencionado más arriba, por el subconsciente y la neurosis, por un cuadro patológico con presencia de desarreglos mentales— respecto al emigrante tradicional. En nuestro caso concreto, esa falta de libertad era la que supuestamente diferenciaba a los peyorativamente llamados gachupines de los emigrantes políticos:

> Whereas the emmigrant is usually free to choose the place he will go to, and, in a certain measure, to go back to the place he came from, the refugee is not free. Whatever the combination of motives, political, religious or social, that prompted him to leave his country, the very circumstances of his departure oblige him to go not where he will, but where he can; and once he has left he cannot in most cases retrace his steps.
>
> The basic absence of a real freedom of choice and movement is the very essence of the refugee's condition, the root-cause of his weakness. It results in a twofold set of consequences, affecting himself, first of all, and, in the next place, the reception country[14].

Esta situación desencadenaba en el caso del exilio republicano —y lo mismo ha ocurrido y ocurre con otros exiliados— una serie de necesidades que no siempre podían ser debidamente satisfechas. Una de ellas era lograr la unidad política. Pero los republicanos seguían asediados por un pasado de enfrentamientos y desencuentros. Había además otra imposibilidad no menos sangrante, conseguir la unidad de dos Españas divididas: la aherrojada en el interior y la expulsada del terruño. Una de las actitudes que se adoptaron ante esta situación fue conferir al exilio una función mesiánica —el lenguaje se fue revistiendo de connotaciones míticas— tal como se desprende de unos famosos versos de León Felipe ("Mía es la voz antigua de la tierra...") o de este fragmento de la carta quinta de Paulino Masip:

> La unidad que España y nosotros formábamos se ha roto. España ya no está en un solo lugar, está en dos. Allí y aquí, y el último adverbio tiene una significación muy dilatada. Aquí quiere decir cualquier punto del planeta en donde haya un español republicano. ¿Qué es lo que ha venido con nosotros? Allí quedó el cuerpo físico de España; nosotros nos trajimos su alma, su espíritu. Un cuerpo sin alma es un cadáver y, sin embargo, España vive —dirás— se mueve, anda, se agita,

[14] J. VERNANT, *op. cit.*, p. 20.

habla. No. En gran parte finge los gestos de la vida como un autómata. Vive aun de la vida que nosotros le dejamos, de la vida que le dan los hombres que mueren todos los días por ella, de la vida que le dan los encarcelados, los perseguidos por su amor, de la vida que nosotros le seguimos dando. Y vivirá mientras nosotros se la demos, porque la solución de continuidad que se ha producido entre España y nosotros es absoluta en lo material, pero no en lo espiritual. Mil cordones umbilicales de esta índole nos unen todavía a ella y nos unirán mientras no los rompamos nosotros porque la iniciativa nos corresponde.

De nosotros depende, pues, amigo mío, que España viva o muera. Si renunciamos a ser su alma, muere; si lo somos, vive. Por los conductos incognoscibles, que las almas crean para estos menesteres de telecomunicación con sus cuerpos lejanos, nosotros podemos enviarle a España la savia que necesitan sus arterias exhaustas para vivir. Más grave aun. Podemos matarla por asfixia, como digo, pero podemos también asesinarla envenenándola si la savia que le enviamos está podrida de malas pasiones (*op. cit.*, pp. 42-43).

Volaba Paulino Masip más raso en su carta sexta, "La revisión necesaria", en donde aparece achicada la imperante retórica idealizante y autocomplaciente de muchos medios del exilio. Y ello a pesar de la derrota y de la pérdida del suelo patrio y de la resultante debilidad –incluso nulidad– política:

Yo estimo, amigo mío, que la guerra, la revolución y la derrota han alterado sustancialmente todas nuestras posiciones políticas, que ya no son ni volverán a ser las que fueron. Republicanos, marxistas o anarquistas la terrible experiencia no nos ha desgarrado en vano. No me salgas tú diciendo, amigo mío, que tu credo está por encima de las contingencias y que no renuncias ni a un punto y coma de lo escrito en él porque no pretendo sugerirte perjurios; y tampoco me salgas diciendo que tu credo fue el único que atravesó indemne la prueba del oro y fuego. El tuyo, el mío y todos salieron bastante, bastante chamuscados. Acepte cada uno, humildemente, la parte que le corresponde en el fracaso y dejémoslo estar porque no se trata de eso (pp. 54-55).

Así, con gran realismo –lo que llama la atención por la fecha en que fueron escritas estas cartas: junio de 1939–, lanzaba la pregunta: "¿Consideras deseable para nuestro país que nuestra vuelta signifique la reaparición exacta en el paisaje político español de todas las organizaciones políticas y sindicales que lo abarrotaban con sus mismos jefes, sus mismas doctrinas, su misma táctica y sus mismas limitaciones?" (p. 55).

Esa política –que fue moneda corriente en el exilio– le parecía reprobable. Reincidiendo en este tema, se hacía a continuación otra pregunta que, nuevamente, él mismo se encargaba de responder:

> ¿Consideras deseable que nuestra actitud frente a los problemas fundamentales de la vida española, religión, propiedad, autonomías regionales, orden constitucional republicano sea la misma que fue?
>
> Te adelanto que yo no. No me preguntes, ahora, cuáles organizaciones han de subsistir y cuáles, entre éstas, han de transformar su estructura, ni en qué sentido ha de cambiar la actitud mantenida frente a los problemas fundamentales porque no es de la incumbencia de un español suelto y solo como yo resolver cuestiones tamañas. Mi propósito se reduce, amigo mío –otro cualquiera sería petulancia insoportable e insensata–, a comunicarte mi sentimiento de la necesidad absoluta de la revisión implacable del sistema político español. Yo no la veo posible sino partiendo de cero. Hemos llegado a él, porque la derrota ha hecho tabla rasa, pero presiento que corremos el riesgo, por inercia, de seguir manteniendo unos tinglados sin contenido real que ahora hacen estorbo simplemente y mañana pueden ser perniciosísimos. El derecho de ocupación priva también en estas materias (pp. 55-56).

Finalmente, en su carta séptima, "América cerca", pergeñaba una ditirámbica alabanza de América, tierra de promisión, tabla al alcance del náufrago, espacio maravilloso, la utopía realizada...[15]

[15] S. REYES NEVARES ("México en 1939", en *El exilio español en México*, F.C.E., México, 1982, p. 57) recordaba: "En 1941 apareció la primera edición de *Utopías del Renacimiento*, libro al que Eugenio Imaz puso de prólogo el ensayo *Topía y utopía*. Imaz se refiere a la época renacentista como una «época terrible», por la gigantesca liberación de fuerzas, morales e intelectuales, pero también bélicas y políticas –de destrucción y dominación– que durante ella tuvo lugar; y añade que el descubrimiento de América hizo posible, para Europa, soportar las exigencias imperiosas del tiempo. Luego, Imaz cita a Luis Vives: «A causa de las continuas guerras que, con increíble fecundidad, han ido naciendo unas de otras, ha sufrido Europa tantas catástrofes que en casi todos los aspectos necesita una grande y total restauración». España descollaba, en el cuadro renacentista, como nación guía. Había sacado de las tinieblas del Atlántico la gran extensión americana, y las tierras y los pueblos que acababan de ingresar a la Historia no sólo eran un desfogue para la ebullición europea: representaban una oportunidad, hasta entonces inédita, de empezar desde los cimientos un edificio armónico, sin desequilibrios ni deformidades. Imaz recuerda una aseveración de Campanella: «Así España descubrió el Nuevo Mundo para que todas las naciones estuvieran sometidas a una sola ley». Es claro que tanto las palabras de Vives cuanto las de Campanella acu-

Pero todo ello acompañado de consejos y advertencias dirigidos a los compañeros de aventura que se mostraban demasiado recalcitrantes a abandonar su obsesivo españolismo:

> El hallazgo, maravilloso, no te sorprende. Contabas con él y su ilusión te ha servido de báculo en los raptos de desfallecimiento. Yo he llegado a pensar, como muy posible, que si la América hispana no hubiera existido, el desarrollo de nuestra guerra habría sido otro. Quizás exagere su influencia, pero no exagero nada diciendo que en las horas de más negra desesperanza, de horizonte más dramático, la imagen múltiple de América –México en primer término– venía a calmar nuestras angustias. Cuando uno, en los azares de la guerra, se planteaba a sí mismo a solas o en la intimidad de la familia y de los amigos, la terrible pregunta: "¿Y si perdemos la guerra?" llegaba siempre la respuesta tranquilizadora. "¡Bah, nos iremos a América!" Esta seguridad que todos hemos tenido –y supongo que a los facciosos les habrá pasado lo mismo– de que en el peor de los casos, si sobrevenía la catástrofe, América nos cubriría las espaldas en la retirada definitiva, ha jugado un papel importantísimo, por lo menos individualmente. Gracias a ella la idea del suicidio no se albergó en muchas cabezas.
>
> Cuando me llegó la hora del viaje lo emprendí con la enorme esperanza de realizar mi destino de escritor que amenazaba quedarse manco. Y estoy aquí lleno de alegría porque he visto que mis presentimientos eran ciertos.
>
> No somos nosotros, pues, españoles emigrados en América, gente desesperada, arrojados aquí como restos inanes, inservibles de un naufragio; no hemos emprendido el camino del exilio como una variante menos decisiva del suicidio, ni traemos el ánima rota y la voluntad muerta; no somos, como los emigrados de otras razas, árboles trasplantados que sólo vivirán el tiempo que les dure la savia que traen en las venas porque no podrán arraigar jamás y, si lo consiguen, será a costa de una acomodación tan lenta, difícil e insuficiente que no darán sino frutos agrios, toscos, miserables. Nosotros no; nosotros, árboles trasplantados también, traemos nuestras ramas pobladas de flor y nuestras raíces íntegras ávidas de jugos americanos por

dieron a la mente de Imaz por obra, al menos en parte, de las circunstancias en que escribía. Europa estaba en trance, una vez más, de generar una guerra tras otra, y acá en América –en México– podría soñarse el sueño del autor de *La ciudad del Sol.*" La búsqueda del utópico espacio americano tiene como contrapunto la mitificación de un espacio familiar perdido: España. Alcanza valor emblemático, por tanto, el título del poemario de Celso Amieva, *El paraíso perdido. España 1936-1939*, Ecuador 0°0'0", México, 1967.

la seguridad maravillosa de que las flores nacidas en España no padecerán, antes acaso ganen, con el cambio de clima y suelo, y de que sus frutos serán perfectos.

Para ti, para mí, amigo mío y para los miles de hermanos que nos acompañan, América no es, ni ha de ser asilo provisional y mendicante, bueno como refugio para esperar que pase una tormenta. Si alguien así lo tomara traicionaría doblemente sus deberes de español. Hemos venido a América —el alma polivalente de España lo permite y lo impone— para ser americanos, es decir mexicanos en México, chilenos en Chile, colombianos en Colombia, venezolanos en Venezuela, cubanos en Cuba, y rogamos que nos lo dejen ser porque ésta es nuestra mejor manera de ser españoles y a mi juicio la única decente. ¿Qué significa esto? Significa la entrega absoluta, leal de todas nuestras energías morales y físicas al país donde residimos, y la renuncia a peculiaridades adjetivas.

No sería impertinencia menor que un día y otro te convirtieras en protagonista de las reuniones familiares y pasaría de impertinencia para llegar a grosería que plantearas los pleitos personales que traes desde tu casa y llenaras la que ahora, generosamente, habitas, de voces y gritos malhumorados[16].

Veo en ti el peligro de que vivas tus años americanos, metido en la campana neumática de un españolismo rígido que te mantenga aislado y te haga ser el cuerpo nacional que te ampara, elemento neutro que en el mejor caso no hará bien, ni mal y acepto que ni siquiera estorbo, pero que tampoco servirá para nada fecundo. Y tienes la obligación española, tú, precisamente, porque eres español españolísimo, de dar tu sangre, tu pensamiento y tu energía, a las arterias, al cerebro, y al esfuerzo americanos. Sin reservas y sin segundas intenciones, lealmente, naturalmente. Y claro está, sin farsanterías, ni mimetismos ridículos. Puedes seguir pronunciando bravamente tus eses y tus zetas castellanas y no adorar las enchiladas, pongo como ejemplos de bulto de una falsa adaptación, sin recelo ninguno. Pero acércate desnudo a la entraña viva del país y pon a su ritmo el latido de tu corazón. ¿Quieres servir a España? Sirve a México, puesto que desde México te hablo, porque para seguir siendo españoles —y ésa es nuestra enorme suerte— nos bastan y nos sobran los adecuados instrumentos que el espíritu mexicano ha creado[17].

Pero América seguía reducida —a pesar de esas buenas intenciones y de los consejos que daba a sus compañeros— a una plata-

[16] Cf. el tratamiento tragicómico que da a este tema MAX AUB en su cuento *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, Libro Mex, México, 1960.

[17] P. MASIP, *op. cit.*, pp. 63-72, *passim*.

forma para afirmar la obsesión, que el propio autor de estas cartas compartía, españolista. En la carta octava y última, "Orgullo y fe", concluía Paulino Masip:

> Eres español de sangre limpia y alma limpia renacido por y para altos designios históricos, en tierras americanas. España que te dio segunda vida espera que se la devuelvas colmada de frutos venturosos, los unos para que sean semilla en el viejo solar desde ahora mismo porque su índole permite la fecundación a distancia y más aún mañana cuando tú mismo los lleves y los siembres; los otros para que aquí se reproduzcan y multipliquen en cosechas innumerables y pródigas; veteados de sabor hispánico éstos, porque en esta doble transfusión de matices y jugos, que la consanguinidad permite, reside la razón suprema de nuestra presencia americana. Sin ella, óyelo bien, amigo mío, no tendría sentido. Con ella nuestra vida adquiere significación tan profunda y rica que podrás burlarte pobre, triste y miserable, porque nos apliquen la medida de sus apetitos materiales. Porque tú no caerás, no puedes caer, amigo mío, en esa desviación morbosa. ¿Qué saben ellos de nosotros? ¿Qué nos importan los bienes materiales? ¿Contaron, acaso en la aventura tremenda? ¿No hicimos lo que hicimos justamente porque no contaban? Mas perdimos la mayoría de lo que pudiéramos ganar y aun de lo que hubiéramos ganado con la victoria. No es eso. Somos gente que sabe perder las cosas pequeñas para ganar las grandes.
>
> Somos ricos de alegría interior, de fe en nuestras obras individuales y colectivas, de esperanza en la resurrección de nuestra patria y de orgullo. Mantén bien alto, amigo mío, tu [esperanza] de quienes juzgando por las apariencias, la crean, orgullo de emigrado, y envuélvete en él siempre que la tiesura de tu ánimo amengüe porque somos hombres y no dioses, y por hombres aquejados de desfallecimientos. Tu orgullo te dará la reciedumbre que pasajeramente te falte.
>
> Y junto a tu orgullo individual de emigrado por el orgullo de tu pueblo, el que se ha batido contigo o por ti durante tres años y que hoy, si ya no se bate, se debate entre ligaduras, muros y piquetes. No aceptes diálogo con quienes te digan que la derrota lo ha manchado, porque existe un género de miopes morales que no saben ver sino pegándose las cosas a los ojos, y como su radio visual no alcanza más, si toca mancha todo está manchado para ellos, y su instinto morboso, que si buscáramos raíces acaso las encontráramos en subsuelos espirituales corrompidos de egoísmo y de ansias justificadoras de lo injustificable, los lleva inevitablemente hacia las manchas.
>
> Dales de lado y perdónalos que bastante cruz tienen con la que llevan a cuestas.

Con esto queda dicho cuanto tenía que decirte, amigo mío (pp. 76-78).

José López Portillo, ex presidente de México, escribió en 1982 el prólogo a *El exilio español en México*, un libro preparado por especialistas en distintos temas relacionados con el exilio republicano. Este libro, en el que los mexicanos rendían un homenaje a los españoles, será "útil... para México" –decía López Portillo– porque "pone de manifiesto la fecundidad de aquella decisión cardenista de acoger a los republicanos. Una fecundidad de gran alcance, vinculada a las luchas del mundo por la democracia, y otra de no menor envergadura, relacionada con nuestra evolución cultural, económica y social"[18].

López Portillo hizo además, en ese prólogo, una serie de reflexiones sobre la condición del exiliado, que tienen un interés muy particular:

> El refugiado es un ser con la raíz cercenada. Un sujeto errante, en procura no sólo de comida, techo y trabajo, sino de algo mucho más sustancial: en busca de centro de gravedad, de un ambiente en que pueda nutrirse su espíritu, y no sólo su carne.
>
> No se entiende al hombre como pura biología ni tampoco como mero tiempo presente. El hombre es proyecto y es cultura. Es un conjunto de datos que ha heredado, transformado y enriquecido, pero datos que provienen de la comunidad en cuyo seno despuntó, y que también proceden de su paisaje nativo y de sus piedras tutelares.
>
> Sólo sobre estos macizos puntos de apoyo el hombre puede afirmar el pie y proyectarse hacia lo futuro, que es la maniobra específicamente humana.
>
> No basta con vivir biológicamente. Hay que articularse en una sociedad con la cual quepa establecer un comercio esencial de ideas y sentimientos. El trasplante –el destierro– no es una operación fácil. Es una hazaña de simpatía humana, de comprensión, de admisión recíproca y entrañable. Hazaña –hay que añadirlo– no sólo del exiliado, sino del que le brinda asilo. Empresa de reemplazo, de remozamiento, de reedición de una existencia que parecía agotada, y que, por obra de la generosidad, vuelve a retoñar y a embarnecer. Logro para el que es menester grandeza de alma de una y la otra parte (*loc. cit.*).

En cuanto a la política de México con los exiliados, López Portillo hacía unas valoraciones, altamente positivas, con las que po-

[18] J. LÓPEZ PORTILLO, "Prólogo", *El exilio español en México*, ed. cit., p. 9.

nía de relieve el acierto y la visión de futuro de su país. Al mismo tiempo, destacó que la línea de actuación iniciada por el general Cárdenas fue continuada por los presidentes que le siguieron hasta 1975, por lo que el mérito, más que a un estadista en particular, corresponde a todos los que, de 1934 a 1975, estuvieron al frente del Estado mexicano. López Portillo recordaba con las siguientes palabras la política seguida por su país desde los comienzos de la Guerra Civil:

> Lúcidamente el gobierno de nuestro país comprendió los alcances de la contienda que se libraba en territorio español. Estaba en juego el destino de aquel pueblo y también, a poco que se apurasen los términos del problema, el de la cultura occidental.
>
> Al perderse la guerra de España, nuestro mundo quedaba al filo de su destrucción. Una cultura milenaria, que había cifrado en el sujeto humano los valores más altos, podía caer abrumada e indefensa bajo el peso de esa entidad abstracta que es el Estado. El Estado totalitario, cuya presencia no hubiera podido mitigarse mediante ninguna maniobra dialéctica; el Estado leviatán, absorbente, indiferente a los pensamientos, a los deseos, a las esperanzas de los hombres de carne y hueso.
>
> Esa figura del Estado avasallador, que se levantaba ominosa en el horizonte europeo desde la caída de Madrid y las últimas escaramuzas sostenidas por las fuerzas de la República, ya en plena desbandada, en tierras de Cataluña, también proyectaba su sombra sobre América.
>
> Era deber de hombres bien nacidos, pero también de estadistas responsables, salvar a los republicanos, porque con aquel salvamento se preservaba una de las semillas de la libertad: la que siempre, en todos los trances de su evolución, a través de años y de siglos, ha llevado consigo el pueblo de la península.
>
> México, en los momentos de la quiebra republicana, apostó sin embargo por la democracia. Fue congruente con sus tradiciones más profundas y leal a los principios que desde siempre, incluso desde antes de su independencia política, se agitan en cada uno de sus hijos.
>
> La invitación a los republicanos para que vinieran a nuestra casa y aquí pudieran trabajar, crear una obra y engendrar a sus descendientes, fue pues un gesto político de la mayor trascendencia. Implicaba una elección. Entre un mundo sombrío, que era el que parecía venírsenos encima, y un mundo difícil pero luminoso, que era el que se vislumbraba al cabo del tremendo esfuerzo de la guerra, optamos sin vacilaciones por este último.
>
> Han pasado más de cuarenta años desde que los refugiados españoles llegaron a México. Durante este casi medio siglo, aquel origina-

rio contingente que acaso no llegaba a treinta mil personas ha influido de manera notoria y benéfica en nuestra cultura y en nuestra sociedad.

Pero sería trunca la visión del exilio español si sólo la limitáramos a sus aportaciones intelectuales. Como nos lo recuerda esta amplia crónica que ahora se publica, los republicanos se insertaron en todos los estratos de nuestra sociedad y en todas o casi todas las actividades. Quien haya vivido el decenio de los 40 y el de los 50 recordará que los refugiados han estado presentes no sólo en las nobles tareas del intelecto, sino también en las no menos nobles de la producción y del comercio (pp. 10-11).

Adolfo Sánchez Vázquez, en un escrito de 1977 recientemente reeditado, incidía en aspectos propios de la concidición del exiliado. Este escrito había aparecido originalmente como epílogo a un volumen colectivo de cuentos escritos por chilenos exiliados en México. El que Sánchez Vázquez fuera él mismo exiliado político, le predisponía, naturalemente, a entender la problemática de los chilenos, víctimas además como los españoles, de una dictadura militar. Pero sus reflexiones, como se verá, van más allá de la situación particular, concreta, de una colectividad determinada. Sus reflexiones tienen otro alcance superior, pues se convierten en una reflexión dolida y lúcida en torno a "la condición del exiliado":

Larga es la tradición del exilio en los pueblos de lengua española. Tan larga como sus luchas por un porvenir que todavía no se hace presente. Larga también su huella en sus mejores escritores, conciencia alerta de esos pueblos. Testimonio fresco de un exilio, aún fresco, son la mayoría de los cuentos de este volumen. En ellos se reconocerán los exiliados de hoy que tejen y destejen en México o en París, en Caracas o Estocolmo, en Madrid o La Habana, sus sueños y esperanzas.

Quien dice exilio, nombra con ello las manos amigas y generosas tendidas al exiliado, y maldice también las ásperas manos (venturosamente pocas) que lo rechazan.

Pero no siempre se alcanza a ver lo que el exilio representa en la vida de un hombre. Se habla de exilios "dorados"; no serán ciertamente los de los hombres oscuros y sencillos que se vieron forzados a dejar su tierra por haber sido fieles a su pueblo. A ningún exiliado puede compensarlo –y es verdad que también hay compensaciones– los que ha perdido al abandonar su suelo. Hablo de exilio verdadero, aquél que un hombre no buscó pero se vio obligado a seguir (en rigor, no hay autoexilio) para no verse emparedado entre la prisión y la muerte.

¿Mal menor, acaso, antes estos dos terribles males? Pero el exilio sigue siendo una prisión, aunque tenga puertas y ventanas, y calles y caminos, si se piensa que el exiliado tiene siempre ante sí un alto, implacable y movedizo muro que no puede saltar. Es prisión y muerte también; muerte lenta que recuerda su presencia cada vez que se arranca la hoja del calendario en el que está inscrito el sueño de la vuelta; y muerte agrandada y repetida un día y otro porque el exiliado vive, en su mundo propio, la muerte de cada compatriota. Al aclararse las filas y estrecharse el círculo de su propia vida. "Uno más que se queda; uno menos que vuelve", se dice a modo de adiós. Tristes son los entierros, pero ninguno como el del exiliado.

El exilio es un desgarrón que no acaba de desgarrarse, una herida que no cicatriza, una puerta que parece abrirse y que nunca se abre.

El exiliado vive siempre escindido: de los suyos, de su tierra, de su pasado. Y a hombros de una contradicción permanente: entre una aspiración a volver y la imposibilidad de realizarla. Tiene por ello su vida un tinte trágico, lo que explica ese humor defensivo que se refleja en algunos de estos cuentos. Ciertamente, se puede volver –y muchos lo han hecho– sumándose a la lucha, desafiando la prisión y la muerte para horadar el terrible muro que lo escinde. Sólo así se puede poner fin al exilio cuando no han desaparecido las condiciones reales que lo mantienen.

Pero mientras se está fuera, no se puede escapar a esa contradicción insoluble. El exiliado está siempre en el aire, sin poder asentarse aquí ni allá...

Siempre en vilo, sin tocar tierra. El desterrado al perder su tierra se queda aterrado (en su sentido originario: sin tierra). El destierro no es un simple trasplante de un hombre de una tierra a otra; es no sólo la pérdida de la tierra propia, sino con ello la pérdida de la tierra como raíz o centro.

El desterrado no tiene tierra (raíz o centro). Está en vilo sin asentarse en ella. Cortadas sus raíces no puede arraigarse aquí; prendido del pasado, arrastrado por el futuro, no vive el presente. De ahí su idealización de lo perdido, la nostalgia que envuelve todo en una nueva luz (las calles sucias resplandecen; la fruta pequeña se agranda; las flores huelen mejor; las voces duras se suavizan, y hasta las piedras pierden sus aristas). Idealización y nostalgia, nutriendo la comparación constante.

La idealización y la nostalgia, sin embargo, no se dan impunemente y cobran un pesado tributo, que pocos exiliados dejan de pagar: la ceguera para lo que les rodea. Sus ojos ven y no ven: viendo esto, ven aquello; mirando el presente, ven el pasado. Y lo que durante algún tiempo puede alimentar el fuego de la poesía (ha habido una excelente poesía del destierro), es fatal en política, pues no se hace

política en el aire, sino con los pies bien afirmados en tierra. El político tiene que ajustar exactamente las manecillas de su reloj a la hora presente (la de aquí y la de allá), y por ello nada más ciego e ineficaz que los partidos del exilio con el reloj parado en una hora ya lejana.

Y cuanto más avanza el tiempo, cuanto más permanece y dura el exilio, tanto más crece la contradicción entre el ansia de volver y la imposibilidad de saciarla. Y, sin embargo, no se puede vivir un día y otro, un año y otro, y en ocasiones un decenio y otro; en vilo; en el aire, sin tierra, sin raíz ni centro.

Pero el tiempo que mata, también cura. Surgen nuevas raíces, raíces pequeñas y limitadas primero, que se van extendiendo después a lo largo de los hijos nacidos aquí, los nuevos amigos y compañeros, los nuevos amores, las penas y las alegrías recién estrenadas, los sueños más recientes y las nuevas esperanzas. Y, de este modo el presente comienza a cobrar vida, en tanto que el pasado se aleja y el futuro pierde un tanto su rostro imperioso. Por esto, lejos de suavizar la contradicción que desgarra al exiliado, la acrece más y más. Antes sólo contaba lo perdido allá; ahora hay que contar con lo que se tiene aquí. Dramática tabla de contabilidades. ¿Acaso sólo hay que contar con pérdidas?

Hasta que un día... (el día es relativo: puede significar unos años o varias décadas) el exilio se acerca a su fin; desaparecen o comienzan a desaparecer las condiciones que lo engendraron. Para muchos (en algunos casos para la mayoría) esto llega demasiado tarde. Pero para otros aún es tiempo de poner fin al exilio, porque objetivamente se puede volver.

Y es entonces cuando la contradicción, el desgarramiento que ha marcado su vida años y años, llega a su exasperación, tanto más cuando se repara que son ya pocos los que pueden experimentarla, y sobre todo, tanto más cuanto hay que contar con lo que durante años no existía. En verdad, las raíces han crecido tanto, tanto las penas y las alegrías, tanto los sueños y las esperanzas, tanto el amor y el odio, que ya no pueden ser arrancados de la tierra en que fueron sembrados.

Ya no es fácil arrancarlos. Y, sin embargo, el alto e implacable muro se ha derrumbado y todo parece pender de una decisión propia. Se puede volver si se quiere. Pero ¿se puede querer? ¿Otro desgarrón? ¿Otra tierra? Porque aquélla será propiamente otra y no la que fue objeto de la nostalgia. ¿Nueva atracción por el pasado (otro pasado); nuevo arrancón del presente (otro presente)?

Y entonces el exiliado descubre con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento mismo en que objetivamente ha terminado su exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que tanto si vuelve como si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado.

> Puede volver, pero una nueva nostalgia y nueva idealización se adueñarán de él. Puede quedarse, pero jamás podrá renunciar al pasado que lo trajo aquí sin el futuro ahora con el que soñó tantos años.
>
> Al cabo del largo periplo del exilio, escindido más que nunca, el exiliado se ve condenado a serlo para siempre. Pero la contabilidad dramática que se ve obligado a llevar no tiene que operar forzosamente sólo con unos números: podrá llevarla como suma de pérdidas, de desilusiones y desesperanzas, pero también –¿por qué no?– como suma de dos raíces, de dos tierras, de dos esperanzas. Lo decisivo es ser fiel –aquí o allí– a aquello por lo que un día se fue arrojado al exilio. Lo decisivo no es estar –acá o allá– sino cómo se está.[19]

A la vista de lo dicho hasta aquí, resultan cuestionables, incluso paradójicos, los conceptos de "transtierro" y de "empatriación" difundidos por José Gaos. Su caso personal reúne unas características muy particulares, que explican, al menos hasta cierto punto, el que se expresara utilizando términos tan euforizantes[20]. Al poco de llegar a México en 1938, como miembro fundador de La Casa de España, su experiencia resultó, desde un primer momento, tan positiva que esos conceptos fueron, a su entender, los que mejor definían su situación, la de un, digamos, privilegiado del exilio. Pero hay que cuestionar, insisto, la validez y el acierto de esos términos para definir con ellos lo que ha sido el sentir general, las vivencias del conjunto de los exiliados. En 1947, en "Los «transterrados» españoles de la filosofía en México", rememoraba José Gaos:

> Cuando llegamos los primeros, era Director de la Facultad de Filosofía y Letras el Maestro Caso. La forma en que nos ofreció y mantuvo

[19] El Ateneo Español de México publicó este breve ensayo de Adolfo Sánchez Vázquez con motivo de la celebración del 50 Aniversario del Exilio Español en México. Previamente, se había publicado como epílogo a *Exilio*, Tinta Libre, México, 1977, una colección de relatos de autores chilenos exiliados en México.

[20] La explicación es solamente hasta cierto punto porque había maneras más ajustadas a los hechos de expresar el agradecimiento a la tierra que les dio acogida. Un ejemplo de ello es JOSÉ RICARDO MORALES, "Autobiograma", en *Pensamiento español contemporáneo y la idea de América*, eds. J. L. Abellán y A. Monclús, Anthropos, Barcelona, 1989, t. 2, p. 569: "Y por cuanto esta tierra nos permitió hacer, nos hizo, a la par, de ella, porque se es lo que se hace. Así la tierra adoptiva fue nuestra tierra adoptada, pues una nación no es sólo el lugar de nacimiento, sino también, y con mucho, el lugar en donde, al hacer, «nacemos»... Y sin renuncia de ninguna especie a nuestro origen –pues más nos duele cuanto más impide–, cabe afirmar que nuestras vidas representan un episodio nuevo de la conquista de América, porque al tendernos la mano en nuestras horas amargas, América nos conquistó."

> la hospitalidad de su Casa me movió a decir que había sido la de un gran señor de la inteligencia. Por ella y por la acogida que en general se nos hizo, dije en comida de profesores mexicanos y españoles presidida por el Maestro algún tiempo después, que no nos sentíamos desterrados, sino simplemente "transterrados". Al Maestro le gustó mucho la palabra, y por ello, por haberla recogido alguna otra persona y por seguir pareciéndome que es justamente expresiva de nuestra situación, la he repetido en el título de este artículo, aun a riesgo de que a la mayoría de los lectores se les antojase entre arbitraria y enigmática hasta este momento. Pero la forma en que el Maestro nos ofreció y mantuvo la hospitalidad de su Casa no fue exclusiva de él, sino compartida por la Facultad y por la Universidad Nacional toda, sin excepción ni siquiera de los colegas más distantes de nosotros ideológica y políticamente[21].

En 1963, pronunció José Gaos una conferencia en la Embajada de España en México, titulada "Confesiones de transterrado", en la que elaboró con mayor detenimiento esa particular filosofía suya sobre el exilio español en tierras mexicanas. Tomaba una vez más como punto de referencia esencial su caso particular —o el de

[21] J. GAOS, "Los «transterrados» españoles de la filosofía en México", *Filosofía y Letras*, 1947, núm. 36, pp. 225-226. Enrique Díez-Canedo, en su poema "El desterrado" (cf. *Poesía española de México*, UNAM, México, 1988, t. 1), contrapuso al término "desterrado" el de "enterrado", el destino común de todos los hombres. J. Mª NAHARRO-CALDERÓN (*Entre el exilio y el interior: el "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 26) alude a otros términos: "soterrado" y "conterrado", también utilizados en la época. Hay como un empeño en quitar la gravedad que tiene todo proceso de transculturalización. En palabras de ANA VÁSQUEZ ("Adolescents from the Southern Cone...", art. cit., p. 27): "Transculturation is a difficult and conflictive process; because they are aware of the low esteem with which their habits and customs are viewed the people in the transplanted communities constantly re-evaluate their ways of life. This is inevitable because customs are acquired as a function of a given social context; change the social environment and the validity of the customs is called into question. As time passes, the exiles find themselves gradually revising some of their conduct, scale of values, and self image." A la vez, la utilización de esos términos: "transterrado", "soterrado", "conterrado"..., destiñen la semántica de palabras como "destierro" y "exilio", que de una manera inequívoca definen la situación de quienes por ideas políticas se han visto obligados a abandonar su país de origen. Para LILIANA MUÑOZ ("Socio-psychological manifestations of Chilean...", art. cit., p. 6): "a political exile is a person living in a foreign country because of political dissidence or disagreement with the regime in power. The exile may have been expelled by the regime in power; he may have chosen to leave voluntarily; or, he may be a politically motivated exile. In all three cases, the reason for migrating is political in its origin".

los que compartieron suerte semejante a la suya– y no el de la totalidad de los exiliados republicanos que ni fueron invitados por el gobierno de México, antes de terminar la guerra, a que continuaran en un ambiente privilegiado su tarea intelectual, ni tenían, por tanto, al llegar a México, al menos en los primeros meses o años, resuelta su subsistencia[22]. En esa conferencia de 1963, argumentaba José Gaos:

> Me parece que la primera idea a que debo referirme, fue la de quedarme definitivamente en México, por lo pronto que la tuve y por las que determinó y las que la determinaron. La tuve desde muy poco después de arribar a México, determinada por otras dos: una, circunstancial, la idea de la duración previsible de la estancia en México; la otra, de un orden más independiente de las circunstancias, de una índole más general. Esta fue la idea de que puede vivirse en plan provisional o en plan definitivo, pero que en plan provisional no se hace nunca nada que valga la pena, por lo que es mejor ponerse siempre en plan definitivo: ponerse en plan definitivo es ponerse en camino de hacer lo más y lo mejor que se pueda, exponiéndose, tan sólo, a no llegar a hacerlo; pero ponerse en plan provisional es ponerse pura y simplemente en plan de no hacer nada que valga la pena, repito, y hasta de no hacer nada, a secas.
>
> Había llegado a México al cumplir los treinta y ocho años. Era la mitad de una vida, toda una vida, una primera vida. La estancia en México, no tanto por cuanto iba a durar, según las previsiones, sino por la decisión de emprenderla en plan definitivo, iba a representar una segunda vida. La vuelta a España, nunca sería la vuelta a la primera vida. La España de la eventual vuelta, después de lo que venía pasando e iba a pasar aún, entre ello y sobre todo, una guerra mundial, no sería la España dejada. La vida en ella tendría que ser, forzosamente, una tercera vida. ¿No eran demasiadas vidas –para vivir ninguna cabalmente, o por lo menos, lo más cabalmente posible?...

[22] Contrasta esa visión con la de ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, quien llegó a México en condiciones de penuria y con muchas dificultades, siempre con su propio esfuerzo, ha llegado a ser catedrático de filosofía de la UNAM. En "*Postscriptum* político-filosófico a «Mi obra filosófica» (1985)", en *Praxis y filosofía. Ensayos en homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*, eds. J. González, C. Pereyra y G. Vargas Lozano, Grijalbo, México, 1985, p. 458, se mostraba Sánchez Vázquez en desacuerdo con su maestro: "Se trataba de adaptarse a un medio que se desconocía por completo, y de adaptarse en condiciones que, no obstante la generosa hospitalidad, significaba construirse una nueva vida marcada por el desgarrón terrible del destierro. Éramos eso: desterrados y no simplemente trasterrados como nos calificó después Gaos. Nunca estuve de acuerdo con esta expresión de mi maestro."

¿No sería más razonable aceptar el destino mexicano efectivamente como un destino?...

Debo confesar que tal confirmación de lo razonable del haber aceptado el destino mexicano, me plugo muy a fondo. No simplemente por la vanidad de haber acertado, pueden creerme. Mucho más seriamente, porque me sentía, me vivía, ya empatriado, y muy a fondo, en México[23].

Poco más adelante continuaba comparando, en esa misma conferencia, su experiencia mexicana con traslados realizados en otras etapas de su vida por el interior de España:

El factor fundamental fue aquí, sin duda, el no haberme sentido en México en ningún momento, desde el arribo hasta este mismo, propiamente desterrado. Desde aquel primer momento tuve la impresión de no haber dejado la tierra patria por una tierra extranjera, sino más bien de haberme trasladado de una tierra de la patria a otra: como cuando me había trasladado de la Asturias natal a la Valencia de los primeros años de la juventud, y de ésta al León, la Zaragoza y el Madrid de mis sucesivos puestos de profesor. Hasta tuve la impresión de que el traslado era menor que el que hubiera sido el de cualquiera de las regiones o ciudades dichas a Barcelona. En todo caso, y en una comida que nos dieron profesores de Filosofía y Letras a los compañeros españoles incorporados a la Universidad Nacional, obligado a hablar, y queriendo expresar cómo no me sentía en México desterrado..., se me vino a las mentes y a la voz la palabra transterrado, que sin duda resultó ajustada a la idea que había querido expresar con sinceridad, y debía de ser la de una realidad no sólo auténtica, sino más que puramente personal, pues la palabra hizo fortuna: desde entonces la he encontrado utilizada varias veces, y no sólo en México, ni por solo españoles y mexicanos (p. 2).

Y, a partir de aquí, centraba José Gaos sus argumentos en torno a su experiencia mexicana de investigador y profesor:

Una de las ideas motivadas por la experiencia del transtierro —diré ya en adelante— que he repetido acaso más, es la de lo singular del caso de la acogida dada por México a los republicanos españoles en la historia universal entera. A lo largo de ésta ha habido muchas emigra-

[23] J. GAOS, "Confesiones de transterrado", *Cooperación de antiguos alumnos de la "Institución Libre de Enseñanza", del "Instituto-Escuela" y de la "Residencia de Estudiantes" de Madrid. Grupo de México*, Suplemento a la Circular núm. 61, 1963, p. 1.

ciones en masa, ya violentas o forzadas, ya voluntarias y apacibles, aunque más lo primero que lo segundo. Pero parece que ninguna de las características de la de los republicanos españoles a México: en masa, forzosa, al seno de otro pueblo y tan bien acogida por éste. Ello me pareció particularmente perceptible y probado en y por el caso precisamente de los profesores de filosofía. Acoger en masa a gentes tan indiscutiblemente útiles en algunos casos como agricultores, obreros, ingenieros, médicos, se comprende bien sin más. Acoger a un pobre filósofo más o menos distinguido y más o menos superfluo, se comprende por razones o motivos que han ido históricamente desde el culto de la libertad de pensamiento hasta el mero sentimiento de humanidad. Pero acoger a sujetos tan inútiles en todos los casos, cuando no francamente perjudiciales, como los profesores de filosofía, en número duplicante del de los profesores nativos, como pasó realmente en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de México, no ha pasado más que en esta Facultad, que yo sepa –de la historia de la filosofía universal. Y encima, aun, la forma de la acogida: no como inferiores –según pasó en otros países no menos obligados que México, aunque tampoco lo estuvieron más: ninguno lo estaba singularmente–; ni siquiera como iguales; sino como privilegiados: mientras que ni un Don Antonio Caso recibía un sueldo del que pudiera exclusivamente vivir, nosotros recibimos un sueldo con el que pudimos hacerlo; es decir, nosotros fuimos los primeros profesores universitarios de carrera o de tiempo completo en México, años antes de que se fundara la institución para los mexicanos –y para los españoles, pues desde que se fundó se nos ofrecieron y concedieron las plazas en los mismos términos y números que a los mexicanos.

Ante todo, obraron por igual favorablemente algunas semejanzas y algunas diferencias entre España y México. El medio ambiente intelectual y capitalino en que tuvo lugar la acogida, era lo bastante afín al español en que había vivido últimamente antes de la guerra, para ocultar por lo pronto la enorme originalidad de México. La lengua es factor decisivo en todo caso de cambio de tierra, pero quizá para nadie como para el intelectual.

Luego, a medida que la estancia y la penetración en México, y la penetración de él en uno, o la compenetración con él, fue haciendo patente su originalidad, hasta mostrarse ésta tan impresionante como lo es, en vez de resultar un motor de repulsión, resultó un móvil de atracción (*loc. cit.*)[24].

[24] JOSÉ GAOS apostillaba en esa conferencia: "El plan definitivo de que se trataba era un plan de trabajo –que requería las adecuadas posibilidades. Pues, justamente éstas me pareció que se daban en México mucho más que en España, o en América que en Europa, porque fue en estos términos, y no en aquéllos, como

El discurso de José Gaos –sin tomar en cuenta por el momento a los exiliados no-intelectuales–, pone de manifiesto, en suma, más el caso de un emigrante profesional que busca o que, simplemente por azares de la vida, ha encontrado unas condiciones mejores de trabajo, que el del refugiado político, que –según apuntaba, recuerdo nuevamente, Jacques Vernant– "persists in regarding the circumstances leading to his departure as transitory, and his exile as a temporary absence from a land towards which his gaze is always turned"[25]. Por otra parte, como ha sugerido Carlos Sáenz de la Calzada, quizás se deba hablar incluso entre los emigrantes profesionales de "dos actitudes frente al destierro". Carlos Saénz de la Calzada parece más dialéctico que José Gaos cuando en 1976, más apegado al sentido de la experiencia general, hacía estas puntualizaciones:

> Hay profesores exiliados españoles que se han acomodado a su destierro con alegría y que se sienten como pez en el agua, sin añorar en lo más mínimo su patria de origen; otros, sin embargo, sienten el ostracismo en toda su intensidad.
>
> Don José Gaos acuñó un nuevo verbo: transterrar; y así los exiliados pasaron a ser "transterrados", como si hubieran cambiado, simplemente, de provincia. Este adjetivo ha corrido con éxito, singularmente entre los americanos de índole generosa, que han acogido con beneplácito a la emigración española.
>
> Por su parte, don José Moreno Villa, muy poco antes de su muerte, acaecida en México, escribía (la versión se ha logrado de memoria, por no contar con el original, cambiando, seguramente, algunas palabras, pero conservando la forma y la esencia del poema):
>
> Esa tu tierra, te dirán,
> es de polvo,
> como todas las patrias del mundo.
> ¡Pero no!, tu tierra es la fórmula
> archicompleta de ti mismo.
> Eres tú. Eres tú, que quedaste
> más allá de las aguas.
> Nunca más te verás,
> y no viéndote no sabrás decir,
> y el que no dice es como llama muerta.

me lo pareció. Pronto también tuve aquí la impresión de haber entre Europa y América un gran contraste en punto a las posibilidades del trabajo intelectual."

[25] *Op. cit.*, p. 17, nota 6.

¿Por qué no vuelves a tu tierra, a ti?
Recobrarías tu luz, tu vida,
o morirías dentro de ti mismo,
en tu tierra, en tu ser,
no sobre algo
ajeno a tu conciencia y tu destino.
Lo malo de morir en tierra ajena
es que mueres en otro, no en ti mismo.
Te morirás prestado.
Y nadie entenderá tu voz postrera,
por más que cielo, luz, espada y fuego
se digan cielo, luz, espada y fuego
en la tierra en que mueras.
Tu madrina de guerra no es tu madre,
y si morir es retornar a un seno,
irás al que no es tuyo.

Esta dolorosa situación la sienten hondamente no pocos profesores españoles —y la sintieron los mejores, ya idos—, sin perjuicio de su gratitud imperecedera a los países hermanos que les han dado acogida con la máxima generosidad, sin ninguna clase de restricciones. Pero España siempre ha aleteado en sus espíritus y la nostalgia por la patria intransferible se ha ido acrecentando con el fluir del tiempo[26].

Francisco Ayala ha llegado a decir, en unas declaraciones a Nidia Tagliabue, que "el exilio es uno de tantos mitos... Es un poco irritante que se lloriquee por la patria ausente y esas bobadas cuando los que verdaderamente podían quejarse eran los que estaban allí".[27] Pero, claro, Francisco Ayala —se repite en buena medida el caso de José Gaos— mantenía en Buenos Aires buenas relaciones con Borges, Mallea y Victoria Ocampo, colaboraba en *La Nación* y en la revista *Sur*, tenía acceso a varias editoriales importantes, dictaba clases en la Universidad[28]. Y cuando la situación en Argentina empeoró políticamente se pudo trasladar a otras zonas más seguras, Puerto Rico y Estados Unidos[29].

[26] C. SÁENZ DE LA CALZADA, "Educación y pedagogía", en *El exilio español de 1939*, ed. J. L. Abellán, Taurus, Madrid, 1976, t. 3, pp. 277-278.

[27] N. TAGLIABUE, "El exilio español en Argentina: la labor de Francisco Ayala, Luis Jiménez de Asúa y Lorenzo Luzuriaga", en *Pensamiento español contemporáneo y la idea de América*, ed. cit., t. 2, p. 482.

[28] *Ibid.*, pp. 482-484.

[29] *Ibid.*, pp. 484-485. Cf. en especial F. AYALA, *Recuerdos y olvidos*, Alianza Tres, Madrid, 1988.

Adolfo Sánchez Vázquez, que ha mostrado en varias ocasiones su disconformidad con el concepto de "transtierro"[30], hacía estas puntualizaciones, después de relatar a grandes rasgos, en un ensayo de 1991, la historia de los 37 años que duró oficialmente el exilio:

> El exiliado vivirá así durante largos años desgarrado por una contradicción entre el anhelo de volver y la imposibilidad de realizarlo. La existencia misma de esta contradicción muestra que su existencia está en vilo; que la tierra que lo ha acogido, no obstante su generosa hospitalidad, es otra mientras subsista su anhelo irrealizable de volver. El exiliado se ha quedado sin tierra; sin su propia tierra, porque se vio forzado a abandonarla. Es sencillamente un desterrado. Y lo es porque su exilio nos es un trans-tierro (o transplante de una tierra a otra, que vendría a ser simplemente la prolongación o el rescate de la que ha perdido.) No es, por tanto, un trans-terrado, Ciertamente, el exiliado no se encuentra como en su tierra en la nueva que lo acoge, y ésta sólo será *su* tierra, y lo será con el tiempo, no como un don con el que se encuentra a su llegada, sino en la medida en que comparte las esperanzas y los sufrimientos de sus habitantes. Y en la medida también en que con su obra –la que hace gracias a ellos y con ellos– y sin dejar de ser fieles a sus orígenes y raíces, se van integrando en la tierra que les brindó asilo[31].

Y poco más adelante, recuerda que Nicol todavía fue más lejos que Gaos, pues el primero llegó a afirmar que

> los españoles en Hispanoamérica "para vivir ahí no tienen que transplantarse y transterrarse porque esa tierra es suya y no pierden en ella sus raíces". En suma, porque lo español y lo hispanoamericano tienen en lo español su elemento común.
>
> Busca, pues, el exiliado lo común, pero al buscarlos pierde de vista la diferencia que está justamente en la tradición pre-hispánica, indígena, que la Conquista de México ha cortado brutalmente. Lo que se busca por tanto es lo que hay de español en América Hispana, de su historia, de su cultura, de sus valores, aunque ciertamente de signo opuesto al de la Hispanidad.
>
> Pero el exilio contribuirá asimismo a cambiar esta mentalidad

[30] Cf. la nota 19.

[31] A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, "Significado del exilio español en México", en *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe, 1939-1989*, Ediciós do Castro, Coruña, 1991, pp. 72-73.

> hispanista, ciega para lo distinto o diferente. Y lo distinto está en el pasado prehispánico y en su proyección en esa realidad nueva de la que lo español también forma parte indisoluble. Y así el poeta Luis Cernuda, en su libro en prosa *Variaciones sobre un tema mexicano*, muestra el cambio de esa mentalidad al trazar una imagen del indio que contrasta con las visiones deformadoras de él con que se justifica, en Occidente, su avasallamiento. El indio es para él: "El hombre a quien los otros pueblos llaman no civilizado. Cuánto pueden aprender de él. Ahí está. Es más que un hombre; es una decisión ante el mundo." Y dirigiéndose [Cernuda] a sí mismo exclama: "Lástima que el azar no te hiciera nacer uno entre los tuyos" (p. 78).

Carlos Blanco Aguinaga, que llegó a México siendo un muchacho, expresaba recientemente sus dudas acerca del "sentido tranquilizador que se quiso dar a nuestras vidas con el término *transterrados*"[32]. Y a continuación añadía:

> Mucho me temo que la relación entre América y los españoles que llegaron a ella huyendo del fascismo no se resuelva en el *happy end* del transtierro. Porque los datos de la amplísima y profunda participación del exilio de 1939 en la vida americana, participación ya hace tiempo documentada y reconocida por todos, siendo, como son, el fundamento de una historia del "vivir hacia fuera", no dan cuenta de las ambigüedades y contradicciones, de las procesiones y fantasmas que seguían (y siguen) yendo por dentro, en el interior de la vida de los exiliados (p. 25).

Y apoyándose en la poesía que escribieron algunos exiliados —Emilio Prados, León Felipe, Luis Cernuda—, concluye Carlos Blanco Aguinaga que "en el fondo, en el centro de tanta actividad, siempre hubo un vacío, una presencia de la Muerte que, en última instancia, impidió (¿cómo no iba a impedir?) que los *refugiados* llegaran a ser auténticamente *transterrados*" (p. 27).

José Prat reconocía en una entrevista que durante su exilio en Colombia no existieron para su integración en el país "obstáculos desde el punto de vista objetivo", pero sí había

> un obstáculo interno y personal: la especial psicología, que está pensando constantemente en su país de origen, en la defensa de las ideas que le llevaron al exilio. Incluso tiene, aunque lo calle, la esperanza

[32] "Otros tiempos, otros espacios en la narrativa española", en *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, ed. N. Sánchez-Albornoz, Siruela, Madrid, 1994, p. 25.

de conseguir un día el triunfo de las propias ideas. En esas circunstancias hay siempre una reserva que impide la total integración en el país de exilio, no por culpa del país, sino de la psicología especial del exiliado...

La vida familiar me ayudó a continuar mi contacto con España, porque yo he dicho que el exiliado lleva una doble vida: de puertas para adentro lleva vida de su propio país, una vida que mantiene a pesar del tiempo, y sin que se dé cuenta que se va envejeciendo, y de puertas para afuera es una persona perfectamente incorporada a la vida de la ciudad. El consuelo y el estímulo, y en cierta forma el vivir en la propia España, corría dentro del hogar, algo así como la extraterritorialidad espiritual...[33]

José Puche, ex rector de la Universidad de Valencia, también ha contribuido a este debate introduciendo algunos matices dignos de ser tenidos en cuenta. Preguntado poco antes de morir acerca de la influencia de los intelectuales españoles en México, contestó en términos muy positivos, tanto por la amplia labor desarrollada durante los largos años del exilio como porque habían encontrado en México todo tipo de facilidades. Sin embargo, añadió una significativa coletilla, en la que dejaba entrever la imposibilidad de una total y completa integración de los exiliados[34]. Con fina ironía, le comentaba al entrevistador que en el campo la creación literaria, artística y científica, en donde tanto habían sobresalido, se habían movido "si no como pez en el agua, pues por lo menos como el pez en la orilla del agua". Y a la pregunta de qué era para él ser refugiado, con un gran sentido de la realidad, contestó:

Pues una experiencia muy dura. Porque yo me siento como si hubiera sido una planta que han arrancado de raíz; encuentro que mis raíces se están secando sin haber dado todo lo que podía haber dado como árbol, como planta o como persona. Es decir, es no sentirse a gusto, vamos, no poder sentirse a gusto ni en su patria ni fuera de su patria, porque la savia que uno lleva necesita ingredientes para nutrirse que no se encuentran en otra parte. No comparto la opinión de Unamuno, aunque a veces la he citado, de que "la patria es la tierra que pisas". Eso no es verdad aunque es una metáfora muy inteligente, como todas las cosas que decía don Miguel de Unamuno. Sin embargo, la patria no la lleva uno en las plantas de los pies, la patria la lleva uno

[33] P. GONZÁLEZ GÓMEZ, "José Prat: recuerdos de Colombia", en *Pensamiento español contemporáneo y la idea de América*, ed. cit., t. 2, pp. 311-312.

[34] Cf. las notas 36-38.

> en la cabeza y en el corazón, suponiendo que la cabeza es la actividad pensante por excelencia y el corazón es la actividad afectiva. Entonces, teniendo una cabeza y un corazón que se educaron y crecieron a su modo, uno está expuesto siempre a seguir con la cabeza y el corazón que tenía cuando tenía quince, dieciséis, veinticinco años, hasta que uno se formó. Es decir, un hombre a los cuarenta años ya es una cosa, si no es un cristal, poco le falta, ya está formado y es muy difícil, es muy difícil cambiar de... Eso es ser un refugiado para mí[35].

Michael Kenny distinguía, en un artículo de 1962, entre dos grupos de emigrados españoles en México: el "A", compuesto por los integrantes de la vieja colonia española, y el "B", por los emigrados políticos. Su propósito, a partir de esta división, era estudiar "lealtades" a determinados principios, lo cual, entre otras cosas, permite llegar a conclusiones sobre sus valores culturales que, tal es la tesis de Kenny, justifican, en última instancia, hablar de una "subcultura" española incrustada en la sociedad mexicana. Kenny empieza diciendo:

> Associational groupings are good indicators of loyalties, for all Spaniards in Mexico are members of one or more of their voluntary associations. In Mexico City, Group A is represented by *La Honorable Colonia Española* (the Honorable causes some mirth to Group B). This "colony" is composed of the Casino Español, a traditional indoor recreative association of business men with no regional distinction, considered as a "father" organisation to the others and unique for its splendid salons and chandeliered ballroom with tapestries reminiscent of a proud past, but now failing tradition it attempts to maintain; a number of regional centros or agrupaciones representing Asturias, Galicia, Leon, Santander (in reality a part of Old Castile) and the Basque Provinces; the Club España, another recreative association devoted more to outdoor sports and the young, which also cuts across the commoner territorial land; and the Damas de Ropero composed of a group of women –usually the wives of rich and influential business men– who organise charity shows for funds to distribute to the poor. These associations elect members to a general junta which meets regularly, decides policy and arranges fiestas. They clearly feel themselves to represent the true Spanish colony in Mexico City, and, by extension, colonies of Spaniards in the provinces of Mexico. The older associations were founded, in some cases, before the 1910 Revolution in Mexico.

[35] *Palabras del exilio*, INAH-Librería Madero, México, 1980, t. 1, p. 84, nota 161 y p. 87.

> Group B has, at least on paper, a total of fifty-four associations, twenty-seven of which are of a purely political or syndical nature (nine of these Basque). The others range from a loose organisation around a soccer team to regional, recreative, academic and professional societies. It is hardly surprising that there is no representative junta of associations for Group B. Indeed, I am told on the very best authority, that only on two occasions in the past (one for a common political measure, the other for the purpose of building a school to be donated to the Mexican people) did they achieve a round table of some forty representatives of the distinctive associations. It need hardly be pointed out that this heterogeneity of interest and ideology reflects the basic heterogeneity and disunity of Group B[36].

Las relaciones entre los dos grupos fueron, en los comienzos del exilio, poco frecuentes o, en el mejor de los casos, estaban condicionadas por unas pautas marcadas por intereses concretos que, en general, estaban relacionados con cuestiones meramente profesionales o comerciales. Según Kenny:

> Neither group —A or B— collaborates or mixes with the other at the associational level. Only in isolated instances do they meet on the social level; even more than twenty years after the arrival of Group B one finds only a few examples of marriage between A's and B's. At the professional level, and more often at the commercial level, there is naturally more intercourse. Spaniards tend to trust each other rather than Mexicans or foreigners in financial matters. One might call it a working relationship limited by the confines of shop, office or factory (p. 173).

Otra de las características de la emigración, según Kenny, es la extendida tendencia a formar, en los dos grupos por igual, asociaciones por razones de fidelidad a determinadas opciones políticas o a la pertenencia a diferentes regiones y/o comunidades lingüísticas. Con esta conducta sociocultural, los españoles —como, por cierto, otros grupos de emigrantes en los diversos países del continente americano: alemanes, ingleses, libaneses...— mostraron una clara inclinación a la segregación. O lo que es lo mismo, al comportarse así, dieron muestras de una incapacidad para integrarse a un nivel superior, prefiriendo los intereses particulares a los gene-

[36] M. KENNY, "Twentieth-century Spanish expatriates in Mexico: An urban sub-culture", *Anthropological Quarterly*, 35 (1962), pp. 172-173.

rales, la fragmentación a la totalidad, la división a la unidad. Kenny dice a este respecto:

> I have gone into some detail about associations because I believe that they are a peculiar product of the overseas Spaniard, especially those of Group A, in that they reflect not only the cultural, regional and ideological disunity existing in Spain but also satisfy a need that he feels to maintain his identity as a "Spaniard" in a society to which he has not assimilated. As immigration declines so the exclusive quality of the associations will be fatal to their future (p. 174)[37].

Por otra parte, Kenny se detiene también a analizar las áreas de influencia económica en los medios rurales y urbanos de los grupos A y B, los emigrantes de la antigua colonia –los "gachupines"–, y los de la nueva –los republicanos o "refugachos"[38]–, así como el potencial económico alcanzado por ambos grupos:

[37] JORGE LUZURIAGA ("Sobre el exilio: 1939-1964", *Revista de Occidente*, 4 (1964), núm. 12, pp. 346-347) comentaba: "La exitosa incorporación de los exiliados españoles a las comunidades que los acogieron es probablemente el rasgo más notable de esta emigración. Puede afirmarse que la gran mayoría ocupa hoy, y desde hace mucho tiempo, situaciones por lo menos análogas a las que hubieran conseguido en España de no haberse producido la guerra civil. En muchos casos no han tenido que cambiar de profesión, y en otros, la estructura social, cultural y económica en los países de residencia les han ofrecido oportunidades para el desenvolvimiento personal que quizá no se les hubieran presentado en España; hay físicos, médicos, ingenieros, profesores, de reputación internacional hechos en el exilio y el número de millonarios excede sin duda al de los que en España hubieran alcanzado tal condición. Actividad profesional, vínculos familiares, amistades, identificación con la vida pública del país, todo liga al exiliado al lugar de residencia. Pero continúa sin pertenecer a él. Es ésta una sensación a veces consciente, la mayor parte del tiempo soterrada, que le acompaña constantemente, con independencia de su mayor o menor fortuna en el exilio, de la simpatía o el agradecimiento que sienta hacia el país de adopción. Fuera del círculo personal –familia, amistades, colegas– el país en conjunto, no es el suyo." Todo esto contrasta con lecturas idealizantes, de *Literarisierung der Realität*, como la que hace –podría aducir otros muchos ejemplos– CLAUDIO GUILLÉN, en *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona, 1995, p. 22: "El ser humano, pues, conforme se muda de lugar y de sociedad, se encuentra en condiciones de descubrir o de comprender más profundamente todo cuanto tiene en común con los demás hombres, uniéndose a ellos más allá de las fronteras de lo local y de lo particular: las dimensiones cósmicas de la naturaleza, es decir, de una naturaleza regida por el orden de los astros, que nos comunican unas verdades y unas leyes divinas."

[38] F. GAMBOA, en "Fraterna incorporación", entrevista de M. Alvira Soldevila, *El exilio español en México*, ed. cit., p. 882, recuerda que los refugiados republica-

one may at once say that their influence is now weightier in the urban rather than in the rural setting if only because of their concentration in the towns and cities. It was thought that the power they formerly wielded in the country as "hacendados" or owners of large estates was largely destroyed by the 1910 Revolution and consequent legislation; one recalls the slogan Tierra y Libertad (Land and Liberty) and the Plan de Ayala of Zapata, the 1917 Constitution and the system of ejidos. One is surprised therefore to find that, according to a 1938 study by the Instituto Socialista de Mexico, Spaniards still owned 60% of Mexican acreage. Moreover, according to the same authority, they owned two thirds of the textile factories; they had a virtual monopoly of the publishing businesses; and they had heavy interests in mines, commerce in general, commodities, heavy industry, and real estate in Mexico City.

Asturians of Group A abound in bakeries all over Mexico; the eating of bread as opposed to the Mexican tortilla is used as a middle and upper class indicator in official Mexican censuses. Most grocery and hardware stores are in the hands of Spaniards, particulary those of Group A, as are the taverns and cantinas. Brewing, and the manufacture of soft drinks –a most profitable venture– are likewise industries where Spaniards of Group A are strongly represented. The predilection for control of basic commodities among this group is all the more surprising when one considers that they were, in the main, illiterate peasants on arrival at Mexican shores. That they did not take to the rural areas in large numbers can be explained by a feeling of insecurity and a dissatisfaction with conditions of life there. Certainly their success in the world of commerce and elsewhere was due to a commendable industriousness and thrift which Mexicans and other groups alike recognise.

The arrival of Group B in the years directly following on the Spanish Civil War proved to be a great stimulus to Mexican economy as it did to the arts and sciences and this at a time when Mexico itself was fast developing. Matured and skilled yet highly adaptable, and possessed of a desperate desire to make good which lent them boundless energy, they appeared to have overcome a number of obstacles not least of which was a seasoned opposition from Group A and from certain Mexican groups. Like their older compatriots many had originated from the northern provinces of Spain (for example, the separatist Basque and Catalan groups) and they too concentrated in the

nos recibieron, durante los primeros años, "toda clase de ofensas, se les llamaba los «refugachos»...". Pero también éstos se enfrentaron, en alguna que otra ocasión, con los antiguos residentes. Cf. *Los españoles en México*, Editorial de la Revista Población, México, 1943, pp. 55-62, en donde se pedía la superación de las rencillas y la lealtad de todos los españoles con México.

towns and cities; the few experiments to settle them on special farms quickly ended in failure. In a short time their enterprise lay behind multitudinous printing businesses and bookshops. They are to be found, too, in those areas of commerce which deal with what are still considered luxury items in much of Mexico, for example, refrigerators, labour-saving devices, radio, television and so forth. The professions are full of them as indeed are the schools and universities, for intellectuals made up a high proportion of Group B emigration. Though with few exceptions they are prominent in their various fields or occupations they have not, however, made the immense fortunes which many of Group A have amassed (art. cit., pp. 175-176).

Tras estas consideraciones se ocupa Kenny de lo que separa a los dos grupos para, finalmente, llegar a la conclusión de que, entre numerosos representantes del grupo "B", se había ido produciendo un proceso de "agachupinamiento". Porque la posición social alcanzada por éstos había ido moldeando un comportamiento sociocultural semejante al de los integrantes de la vieja colonia. O dicho de otra manera, muchos emigrantes políticos se habían ido convirtiendo, con el tiempo, en simples emigrantes[39]:

The separate associational tendencies of both main groups —A and B— and the fragmenting within themselves are surely sufficient to expose a lack of unity among Spaniards as a whole, or by group, but surely indicative also of something more than a mere desire to join together on the basis of nostalgic or sentimental ties or origin and common interest. For, *vis-à-vis* one another, both groups do have a certain esprit de corps and, taken as a combination, they do set themselves and feel themselves apart from similar Mexican groups or Mexican society at large. Both make claims to being more "Spanish" than the other.

Group B's claim to be more "Spanish" lies in their insistence that it is they who defended the true Spain on the actual field of battle but were ousted shamefully by a tyrant and destroyer of basic liberties (therefore, not a "true" Spaniard), not to say of languages (e.g., Basque and Catalan). They scorn Group A for being concerned only with making money or playing dominoes...

[39] Como señalaba J. VERNANT, *op. cit.*, pp. 19-20: "As soon as he enters the labour market, the refugee ceases to be a refugee in the eyes of the State; he becomes an ordinary immigrant, a potential worker —and a potential unemployed worker. That is usually the source of the misunderstandings and friction that occur because in fact the refugee is not an ordinary immigrant."

> Group B are also living on an ideal of a Spain that they fought for but never achieved. Their desire to return to Spain is not so secret but is perhaps stronger than that of Group A. The story that some still keep a bag packed ready to leave Mexico at the moment of Franco's demise is not wholly without truth. They derive, nevertheless, a certain status in their own eyes from still being exiles. But they, too, have been in Mexico for twenty years or more and have raised families, and begun new careers or businesses. They are just as materially bound to Mexico as are their compatriots of Group A.
>
> The more intelligent of Group B have, with some success after many years, attempted to resolve the dilemma of belonging to two cultures. Their writers and poets have accepted the hard fact that they are transterrados (transplanted rather than displaced) and have made of that fact an intellectual discovery of status. Many of the less intelligent and more materially minded who realise that they are better off economically and in a higher scale socially than they would be in Spain have become more and more indistinguishable from Group A in their behaviour and outlook. Agachupinado is the word –to have become like a *gachupin* (art. cit., pp. 177-178).

Los mexicanos en su conjunto sólo establecen ya muy pocas diferencias –el tiempo las ha ido borrando– entre los dos grupos. Y es que en la práctica se ha producido un progresivo trasvase de integrantes del grupo "B" al "A" y, por tanto, son –y ello tiene una significación sociológica y cultural compleja– meramente "españoles", es decir "gachupines". Como observa Kenny:

> For easy reference Mexicans do make a distinction by referring to Group B as los refugiados (the refugees) but this implies no value judgment. Mexican dislike of Spaniards appears to be based primarly on two grounds, perhaps fears; one, that the Spaniard considers himself to be superior to Mexicans, still something of a conquistador, and two, that he is a threat to their own position in the economy. To add force to the latter, the Spaniard is often accused of trafficking in antisocial commerce (brothels, bars, entertainment of dubious taste and so forth) and, moreover, of sending his capital, acquired in Mexico, back to Spain in one form or another. Many Mexicans are champions of their Spanish cultural heritage (these can usually point to some not too distant Spanish ancestor) but, in contrast, the great majority follow the official and national line as indigenistas in that they believe the Indian part of their culture to be the more important. The general attitude can be noted in the lack on any public statue of Cortés in Mexico, and in the adulation of Cuauhtémoc. After all one can find plenty of statues of Pizarro in Peru (pp. 178-179).

Por último, comparto con Kenny la tesis —que rompe esquemas aceptados como lugares comunes— de que los dos grupos tienen en común el haberse integrado en México más en términos económicos que culturales. Así pues, los dos grupos constituyen —como señala Kenny— una subcultura: "One might say that the Spaniard becomes materially but not spiritually assimilated into what was, after all, once a colony of his empire. On these grounds I think we have reason for considering twentieth century Spaniards in Mexico as a special sub-culture" (pp. 179-180).

José Antonio Matesanz, en "La dinámica del exilio", ha señalado algunas generalizadas exageraciones y deformaciones sobre el exilio republicano. Una de ellas ha consistido en dar por sentado que prácticamente la mayoría de los exiliados eran intelectuales. Sin duda, se establecieron muchos intelectuales en México, pero hubo "muchas más gentes del común de lo que se suele suponer, gente sencilla, sin títulos ni grados ni famas que exhibir, que habrían de contribuir a enriquecer la vida mexicana en campos menos glamurizados que los que aran los intelectuales, pero no menos positivos ni importantes"[40]. A México, insiste Matesanz, llegó

> una España completa, en pequeño; un muestrario de la sociedad española; un microcosmos que refleja punto por punto lo que había sido España durante la Restauración monárquica, durante la época republicana y la guerra civil. Una España, en suma, que se separaba de su matriz inmóvil, de la España tradicional que se quedó allá, imposibilitada de huir, anclada al sur de una Europa que se prestaba a su vez a imitar los furores guerreros de la nación española y a conocer en carne propia —a recordar, más bien, puesto que la primera Guerra Mundial no estaba tan lejos— el sabor del hambre, del miedo y de los piojos (p. 163)[41].

[40] J. A. MATESANZ, "La dinámica del exilio", en *El exilio español en México*, ed. cit., p. 165.

[41] Tal fue el caso de la emigración a Chile. En "La España republicana hace a Chile un presente espléndido", *España Republicana*, 19 de agosto de 1939, se hacían estos comentarios: "En el *Winnipeg*, que boga con rumbo a Valparaíso, van 2 000 españoles de élite a sembrar en el continente americano ideas de paz, de progreso y de trabajo... España, generosa siempre, aun en los momentos en que su sacrificio llega al paroxismo, aporta a los países hermanos lo mejor de su espíritu y de sus energías... Va en esa expedición representada toda España, con todas sus virtudes y sus modalidades tan dispares. Un mosaico de hombres, mujeres y niños, de todas las clases sociales, de todas las profesiones y de todas las procedencias. Les une un ideal común de sacrificio y de redención. Junto al sabio catedrático, al

Fernando Gamboa, en la entrevista titulada "Fraterna incorporación", recogida en *El exilio español en México*, insistía en esta doble dimensión, intelectual y fabril, elitista y popular, del exilio. Y a partir de estas premisas –sin entrar en más disquisiciones–, calificaba así los resultados de la política –él fue uno de sus principales artífices– que el gobierno mexicano del general Cárdenas decidió poner en práctica. Tal política,

> altamente importante, significativa, marca un punto histórico para el pueblo mexicano en general. No hablo de los grupos selectos, sino de aquellas inmensas masas de personas que no han tenido oportunidad de conocer de cerca al pueblo español. El arribo de tantos miles de españoles valerosos, patriotas, seres humanos de primera clase, luchadores por la libertad, en fin, politizados y responsables, constituyó una sorpresa, la del feliz conocimiento de la verdadera España.
>
> Fue una revelación que arrojados en nuestras playas, recibidos por el pueblo y gobierno de México, la totalidad de los españoles republicanos mostraran la imagen del verdadero pueblo español, completo. A México llegó un pueblo, no una parte de ese pueblo. Lo digo porque vinieron desde campesinos, obreros de distintas especialidades, artesanos, profesionistas, políticos, educadores, científicos, artistas, en suma, un pueblo, el pueblo completo, incluyendo mujeres que nunca habían venido; eventualmente venían artistas, hombres de negocios, no había turismo español que viniera. Es la primera vez que viene una masa. Y con las dificultades de todo destierro y con la esperanza puesta en la liberación de España, y con una gratitud fraternal hacia México se incorporaron, se arraigaron y decidieron hacer su vida aquí. Claro que todos tenían la esperanza de volver, pero las circunstancias históricas no lo permitieron, por ello se sumaron a nuestro pueblo, se integraron lealmente a México.[42]

escritor ilustre o al artista famoso, van los artífices del trabajo manual, los mejores en cada especialidad. Y van con un deseo de superación admirable, plenos de esperanza y de confianza en sí mismos. El barco es toda España."

[42] F. GAMBOA, "Fraterna incorporación", p. 882. Pero no fue un camino de rosas. Como dice S. GARCÍA IGLESIAS, *Exilio*, F.C.E., México, 1957, p. 128: "La ignorancia del medio, la absurda idea de la semejanza con España, les había hecho cometer muchos errores que, no por ser de buena fe, habían resultado menos imperdonables. Partían de la base de que México les acogería con los brazos abiertos. ¿No había sido el único país que ofreciera esa ayuda? Nueva España, hija menor de la vieja patria, un poco atrasada y provinciana. Pero ellos estaban dispuestos a ayudarle, a servir generosamente, correspondiendo al gesto... Ni siquiera la chocante sorpresa de los diarios, calificándolos de horda roja, ladrones del *Vita*, etcétera, los hizo reflexionar que las relaciones con el medio no serían quizás tan

Matesanz apunta un doble error. Por parte de los mexicanos, pensar, en un primer momento al menos, que todos los refugiados eran "rojos". Por parte de los españoles refugiados, creer que realmente México era un país tan izquierdista como les habían dado a entender. O el error compartido de dar por sentado que por compartir el mismo idioma el entendimiento mutuo habría de ser inmediato. Como observa Matesanz, penosamente superadas no pocas ambigüedades iniciales, comenzó

> un proceso lento de adaptación mutua. En él y desde un principio destacan las enormes diferencias de estilo entre mexicanos y españoles, que llegan a tener gran importancia. La diferencia fundamental, aquella que se ha señalado y se continúa señalando como lo que establece un abismo radical entre españoles (sean refugiados o gachupines, lo mismo da) y mexicanos: los españoles gritan demasiado. Salvador Novo lo vio desde un principio como uno de los obstáculos básicos a que nos entendiéramos, y relacionó esta diferencia entre el grito del español y el susurro del mexicano con la diferenciación histórica de una personalidad nacional, y la hizo llegar hasta don Juan Ruiz de Alarcón y lo mal que le fue al gran dramaturgo criollo en Madrid. Por su parte Max Aub señaló que precisamente esta específica disparidad de estilo y no otra cosa era lo que constituía un abismo insalvable entre los españoles y los mexicanos, en ese cuento genial. "La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco", en el cual un mesero mexicano que ve destrozado su bellísimo y tranquilo mundo por los energuménicos españoles, decide ir a asesinar a Franco para que, ¡por fin!, los refugiados regresen a España y dejen de alborotar y de golpear en las mesas de los cafés mexicanos. Y efectivamente va, lo asesina y regresa a México con la esperanza de que su café haya vuelto a ser quieto y pacífico, para encontrarse con que la nueva hornada de refugiados, en este caso de falangistas, se dedica también a hacer demasiado ruido en los cafés (pp. 171-172)[43].

Pero las dificultades de integrarse plenamente en México se debieron también a otros factores a los que raramente han aludido los refugiados. Matesanz desvela esa actitud cuando llama la aten-

sencillas como lo suponían; acudieron a muchas partes... llenos de buena voluntad y de la ciega suficiencia española. Ofendieron cuando pretendían halagar. Creían que sus nombres y méritos eran tan conocidos como desconocidas y obscuras les resultaban las figuras mexicanas. Muchos, sin embargo, acertaron a caer en un medio benévolo y tuvieron tiempo de realizar el trabajo de adaptación."

[43] Cf. M. AUB, *La verdadera historia de la muerte de Franco,* ed. cit.

ción sobre la generalizada negativa de éstos a comentar "los elementos negativos en su adaptación al país" (p. 172), unas veces, para no herir la sensibilidad de los mexicanos, a quienes estaban profundamente agradecidos; otras, porque la ley les prohibía inmiscuirse en la política interna de México[44]. Legalmente, como recuerda Matesanz, todavía hoy "no pueden ocupar puestos directivos a alto nivel en el gobierno, en la Universidad ni en un sinnúmero de instituciones mexicanas por no ser mexicanos por nacimiento" (*loc. cit.*). El proceso de integración —o el simple encuentro— de las dos culturas, que no fue fácil ni rápido, ha tenido aspectos altamente positivos, como el descubrimiento que los republicanos hicieron de México y el que ese país hizo de la España republicana. Al país anfitrión se le presentó así la ocasión —como señala Matesanz, a quien le haría la salvedad de que este tipo de generalizaciones que hace en la cita que reproduzco a continuación presenta el problema de que pueden llevar a idealizaciones o tergiversaciones de los hechos— de comenzar a "reconciliarse con su historia":

> México sabía muy poco de la República y muy poco de España misma. Lentamente México irá descubriendo que la que le habían pintado como comunista era bien burguesa; de que el nombre de republicanos cobijaba a una variedad grande de gentes —variedad en lo político, en lo social y en lo cultural—. Irá aprendiendo lo que podían enseñar los republicanos en términos profesionales —que era mucho— y a admirar las virtudes de que hacían gala y su ejemplo de fortaleza espiritual. Aprenderá también, por las enseñanzas de los maestros republicanos, a valorar a la España histórica en forma algo más justa: oír de su boca, por ejemplo, que la Inquisición española no fue una institución tan negra como se la ha pintado, o que el Imperio español de los siglos XVI y XVII fue una empresa y una realización admirable, fue tanto más educativo e impresionante en cuanto no podían tener interés alguno en alabar a la España tradicional y en cuanto era a fin de cuentas una forma de reconciliar a México con su propia historia (p. 173).[45]

[44] Cf. el artículo 33 de la Constitución mexicana que prohíbe a los extranjeros intervenir en los asuntos nacionales. Lo mismo ocurría en otros países como Chile, República Dominicana, Argentina.

[45] OCTAVIO PAZ, "México y los poetas del exilio español", *Hombres en su siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, pp. 48-49, decía que "la guerra civil española y la emigración republicana son un capítulo de otra historia igualmente tormentosa: la de las relaciones entre México y España. A su vez, esa relación es parte de otra historia más vasta: América y España". Y a continuación, pp. 50-51, añadía Paz:

También Fernando Gamboa, en la citada entrevista, había hecho hincapié en este extremo. Según él:

> Después del México independiente, la imagen de los españoles venidos aquí por situaciones económicas deformó el perfil de España, al ubicárseles como herederos de los encomenderos. Como consecuencia, había mucha resistencia a lo español, si bien es cierto que la Revolución Mexicana, al tratar este punto nos dio bases de la identidad nacional, al determinar que el verdadero mexicano no es aquel que asume una postura indigenista, pero tampoco hispanista, sino que el mexicano es la mezcla de ambas culturas. Somos "mexicanos" ya.[46]

Finalmente, los refugiados, después de 1975, pudieron cerrar el ciclo de su condición de exiliados al tener la posibilidad de experimentar el "regreso a España". El resultado, como bien observa Matesanz,

> ha sido paradójico y sorprendente, análogo al que solían experimentar los gachupines al visitar España después de años de estar lejos. En vez de haber sido el soñado y anhelado regreso a casa, el reencuentro con Itaca permanecida igual a sí misma a través de los años, en el mejor de los casos ha sido el enfrentamiento con un país que guarda alguna relación, acaso remota, con la España acariciada en el recuerdo día tras día, y en el peor el choque con un país extraño, sin relación ninguna con ellos, que dice llamarse España (art. cit., p. 174).

Pero, en cualquier caso, importa asimismo destacar —con Matesanz— que con esa posibilidad, al cabo de casi cuatro decenios de regresar,

> los refugiados españoles tocan el fondo mismo de su desventura: al atroz castigo del destierro —ya Platón dijo que el destierro es el único castigo que por duro no debería jamás imponerse a nadie—, a la infinita tristeza del exilio se agrega ahora la conciencia de no pertenecer a ninguna parte. Fracasado en su intento de integrarse totalmente a

"Después de un mutuo y obstinado desconocimiento, que duró un siglo y medio, los mexicanos redescubrieron a España. Esa España era la *otra*: la España de los heterodoxos y los liberales, la España abierta y democrática. A su vez los españoles vislumbraron, tras un prolongado olvido, su otra dimensión histórica, no la europea sino la americana."

[46] "Fraterna incorporación", p. 882.

México —es posible el trasplante de una tierra a otra, pero no es posible echar nuevas ni otras raíces—, el exiliado se da cuenta ahora de que tampoco pertenece totalmente a España. Ni mexicano ni español, el exiliado republicano quizá tenga la tentación de interpretar ese vacío, esa nada, como condición existencial desastrosa. Pero ése estar suspendido entre dos mundos sin pertenecer plenamente a ninguno, ése estar en vilo con las raíces al aire es precisamente lo que le da su dimensión universal; ése no ser nada es lo que le posibilita serlo todo, ciudadano del mundo, patriota de la tierra que habita, sea cual sea esa tierra.

Fiel a su misión de ejemplo: ejemplo de constancia y fidelidad en la defensa de su dama la República; ejemplo de fortaleza espiritual en la desgracia, el no pertenecer a ninguna patria en exclusiva hace al exiliado español, y a todos los exiliados, ejemplos de una condición humana que nos refleja, que nos revela a todos como exiliados de mundos entrañables que existen en la realidad de nuestras mentes y de nuestros deseos: ellos, exiliados de la España republicana que soñaron construir y afianzar; los españoles que se quedaron, exiliados internamente en una España, la franquista, que no podía ser la propia; y todos los demás, exiliados de esos mundos posibles en que soñamos y por cuyo advenimiento nos empeñamos en pugnar (*loc. cit.*)[47].

[47] Cf. los testimonios recogidos en *Palabras del exilio. De los que volvieron*, SEP, México, 1988, t. 4. Resulta interesante comparar estos comentarios de Matesanz con lo que ya se intuía en estos versos de poema de María Martínez Sierra, "Dónde está España", publicado en *Norte*, 1939, núm. 1, p. 6: "No recibiréis con recelo... Y sin embargo... / Acogiéndonos, nos conoceréis. / Aprenderéis la verdad nuestra, y aprenderemos vuestra verdad. / Sabréis el porqué de nuestra lucha, y os daréis cuenta de por qué es tan roja nuestra sangre. / En la realidad de nuestro infortunio se disipará la leyenda heroica y retórica que nos separa. / Muchos moriremos, y nuestro cuerpo fecundará vuestros terrones. / Nacerán hijos nuestros y vuestros, porque, a pesar de nuestra pobreza, sabremos decir las palabras de amor. / Y cuando embarquemos de nuevo para cruzar el mar con rumbo a España, no nos podremos decir ¡adiós!, porque entre vosotros y nosotros estarán los hijos, que serán de esta orilla y de la otra."

RUEDO IBÉRICO (SEPTIEMBRE 1944) UNA REVISTA DEL EXILIO

GABRIEL ROJO
El Colegio de México

Las revistas que publicaron los españoles exiliados en México fueron, en general, de corta existencia. Aparte de algunas excepciones, como *Romance* (1940-1941), que tuvo veinticuatro números quincenales, y sobre todo de *Las Españas*, cuyo proyecto duró más de quince años (1946-1963), casi todas tuvieron pocos números y fueron efímeras. Algunas de ellas, incluso, no lograron pasar del primer número. Estas últimas, sin embargo, no carecen de relevancia. De hecho, como lo demuestra *Ultramar* (1947), hubo revistas que, aun cuando fueron de un solo número, resultan sumamente importantes, sea por el nombre de sus integrantes, o sea simplemente por el interés intrínseco de sus colaboraciones. Y aun cuando no reunieran estas características, dichas revistas suelen resultar muy instructivas históricamente, en cuanto documentos que dan fe de un momento histórico determinado, reflejando en su interior las contradicciones, deseos y pugnas que entonces agobiaban a los exiliados. Vistas en perspectiva, constituyen una especie de mosaico en donde se plasma, en sus rasgos fundamentales, el estado de ánimo del exilio en su conjunto.

Este último es el caso de *Ruedo Ibérico*, revista que en la actualidad es prácticamente desconocida y casi olvidada[1]. Su único nú-

[1] No figura, por ejemplo, en el estudio monográfico de FRANCISCO CAUDET, *El exilio republicano en México; las revistas literarias, 1939-1971*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1992. La única referencia a ella que conozco se encuentra en un ensayo reciente de José Luis Martínez. Ahí, confiado en su memoria, Martínez dice lo siguiente: "De la más antigua de ellas [se refiere a las revistas de jóvenes españoles que se editaron en México entre 1940 y 1950], *Ruedo Ibérico*, de 1942, sólo tengo el título que anoté en las «Guías bibliográficas» que publiqué en el raro

mero, de septiembre de 1944, es síntoma y reflejo del ánimo y las preocupaciones que tenían los exiliados en ese momento preciso, cuando, tras la liberación de París, se preveía el fin de la Segunda Guerra Mundial. Es, como veremos, una revista que hace un diagnóstico bastante coherente, tanto del problema nacional como de los conflictos que vivían los exiliados, pero que lleva en su propia gestación los obstáculos que impiden que sus propuestas se realicen. Es, en fin, una revista que murió al nacer, al buscar metas entonces irrealizables.

Antecedentes

Es imposible no relacionar *Ruedo Ibérico* con *Aragón. Gaceta Mensual de los aragoneses en México* (1943-1945)[2]. Aunque el bibliógrafo Juan Vicéns también figura en la dirección de la revista, el verdadero impulsor de *Aragón* parece haber sido el ensayista y narrador José Ramón Arana, quien más tarde dirigiría no sólo *Ruedo Ibérico*, sino también *Las Españas* (1946-1956) y *Diálogo de Las Españas* (1957-1963). La revista era órgano de la Peña Aragonesa Joaquín Costa, aunque, en realidad, el acto de constitución de esta peña fue posterior a la publicación del primer número de *Aragón*, en octubre de 1943. Sea como sea, la aparición de *Aragón* ejemplifica la voluntad que existía entonces en varios sectores de la emigración de conservar la conciencia de la rica diferenciación nacional que existía –y existe– en España. Incluso se percibe, en los propósitos de la revista, el deseo de desarrollar un espíritu de grupo diferenciado –el de los aragoneses– en el contexto general del exilio en México[3].

tomo segundo de mi *Literatura mexicana. Siglo xx*, de 1950. Si la tuve y la guardé, no la encuentro." Cf. J. L. Martínez, "Las revistas del exilio español en México", en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, eds. R. Corral, A. Souto Alabarce y J. Valender, El Colegio de México, México, 1995, pp. 276-277. En las "Guías bibliográficas" que menciona Martínez (*Literatura mexicana. Siglo xx*, Antigua Librería Robredo, México, 1950, p. 170), aparece una referencia muy escueta: "*Ruedo Ibérico*: México D.F., 1942." He podido consultar el ejemplar de la revista que conserva Federico Arana, a quien le agradezco sinceramente la ayuda prestada.

[2] Esta revista estaba, hasta hace poco, también casi olvidada. Por fortuna, existe ahora una edición facsimilar publicada en 1993 por la Institución Fernando El Católico y la Diputación de Zaragoza, con estudios introductorios de Eloy Fernández Clemente y José Carlos Mainer Baqué.

[3] Sobre otras propuestas regionalistas paralelas, véase el estudio de Luis Martul Tobío, "Las revistas del exilio gallego en México", en *El exilio de las Españas*

Esta última aseveración, sin embargo, necesita matizarse. En el editorial los redactores se dicen partidarios de la unión de los exiliados, deseosos de "reconquistar a España, y una vez reconquistada... ponerse a recrearla". Por otra parte, afirman que "la reconquista pide un concierto de vivas voluntades"; es decir, insisten en que debe ser un esfuerzo colectivo, "no de grupo ni de partido"[4]. Sin embargo, y quizá porque en un principio era más fácil buscar las afinidades políticas entre otros aragoneses o quizá también porque deseaban mantenerse ajenos a las pugnas políticas heredadas de la guerra civil, emprenden el trabajo de agruparse alrededor de la Peña y de *Aragón*. Esto, visto en perspectiva, se tradujo en la introducción de un espíritu –hasta cierto punto– sectario, pues quienes colaboraban en *Aragón*, no buscaban concertar sus esfuerzos con el resto de la emigración. Puede decirse que toda la historia de la revista se resume en esta paradoja: la búsqueda de la unidad dentro de una propuesta sectaria.

Indicios del fracaso sufrido encuentran eco dentro de la misma revista. En el editorial del número 4 se reconoce que, a pesar de sus esfuerzos, la Peña no ha podido realizar "un esfuerzo constante y sostenido a tono con la trascendencia de la hora" (*Aragón*, núm. 4, p. 2). Y en el número 5, que fue el último, se publica una "Despedida", en la que, entre otras cosas, se afirma lo siguiente:

> En claro romance: quienes concebimos un día *Aragón*, quienes lo hemos hecho hasta el presente, no podemos continuar en él. Nuestra política –comprensión y respeto mutuos, convivencia, unión sagrada en la lucha contra el fascismo por la libertad de nuestro pueblo y de todos los pueblos de España– es considerada dura o débil, tímida o extremada, según el bando político del opinante... Pesa el convencimiento de nuestra incapacidad, de nuestra impotencia, frente a un ambiente en buena parte podrido de intolerancias. Porque menester es decir –y queda dicho– que el tradicional sentido liberal y democrático –verdaderamente democrático– de nuestro pueblo, su respeto a las ideas políticas y religiosas del hombre RESPETABLE, cuanto significa, en fin, su entrañable concepto de la vida, no es tenido en cuenta por todos, ni mantenido con aquella solicitud que el momento presente, más que ningún otro, reclama (*Aragón*, núm. 5, p. 6).

de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?", coord. J. M. Naharro-Calderón, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 301-317.

[4] "Editorial", *Aragón*, 1943, núm. 1, p. 1.

Aragón tuvo cinco números en total; pero antes de que apareciera esta última entrega en mayo de 1945, los impulsores de la revista habían ya reconocido su fracaso. Fruto de la toma de conciencia de esta derrota, así como de la necesidad de asumir una actitud muy distinta, fue *Ruedo Ibérico*, cuyo único número, dirigido por el mismo Arana, apareció en septiembre de 1944. Consigo, Arana llevó a esta nueva revista a varios de los antiguos colaboradores de *Aragón* (Benjamín Jarnés, José Bergamín, Manuel Sánchez Sarto), aunque para esta otra iniciativa también contaría, como era natural, con colaboradores nuevos.

Una nueva perspectiva del exilio

Visto el asunto en perspectiva histórica, al parecer uno de los incentivos que tuvo Arana para impulsar *Ruedo Ibérico* (*RI*) fue la intención de salir del provincianismo de que hacía alarde *Aragón*, en un momento (el fin de la Guerra Mundial) y un lugar (el exilio mexicano) poco apropiados para un proyecto como ése. Esto queda reflejado tanto en los temas tratados por los colaboradores de la revista, en donde se observa una clara preocupación nacional y ya no tan sólo regionalista, así como en el editorial, seguramente redactado por el propio Arana[5].

En el editorial (*RI*, pp. 1, 6) se dice que el gran número de revistas que publicaban entonces los exiliados era indicativo, por desgracia, del esfuerzo por mantener vivo "cuanto nos divide y nos aparta". Franco, el franquismo y la Falange, la lucha en contra de ellos, había pasado a ser, según el diagnóstico de *Ruedo Ibérico*, algo secundario, cuando debiera ser la preocupación fundamental de los exiliados. Las organizaciones y partidos, en lugar de unirse contra estas fuerzas, procuraban deslindarse e impugnar a los demás sectores exiliados, silenciando y olvidando lo que podría unirlos. Lo que provoca esto, nos dice el editorial, es un odio que no permite que se reconozca al enemigo y, por lo tanto, se plantea la urgencia de salir de ese laberinto.

Ruedo Ibérico se impone esa tarea. Plantea la necesidad de que se restablezca el diálogo entre los exiliados a fin de que las expe-

[5] Aunque no disponemos de datos que confirmen que Arana fuera el redactor de este editorial, el estilo del mismo parecería indicarlo. Por otra parte, hay que recordar que, como codirector, asumiría la responsabilidad de escribir todos los editoriales de la revista *Las Españas*.

riencias dispersas se reúnan en un acervo común. Su propósito es, ante todo, la unidad. Cree que ha llegado el momento de recuperar el tiempo que se ha perdido en luchas intestinas, "porque la lucha decisiva, la hora en que habrá de decidirse la servidumbre o la libertad de la patria, está muy cerca"[6]. Y con el propósito de conseguir este fin, nuevamente se decide mantener una actitud de distanciamiento frente a todo grupo o partido político: "*Ruedo Ibérico* no es un órgano de un partido, ni de una fracción, ni de una capilla: no sirve a nadie sino a la República y a España."

La posición política expresada en el editorial confirma la filiación republicana de *Ruedo Ibérico*. Por otra parte, introduce un cambio de énfasis en relación con la actitud antes defendida en *Aragón*. Mientras que en esta última se habla repetidamente de una *reconquista* de España, en *Ruedo Ibérico* se subraya más bien la necesidad de unirse para *reconstruir* "cuanto se ha hundido en estos años amargos". Este matiz es importante porque revela la sospecha de que, aun cuando se restaurara la República, la situación que enfrentarían no sería fácil. Al parecer, el editorialista comienza a ver en su justa dimensión los estragos causados por la dictadura franquista, no sólo durante la guerra, sino también después de finalizada la contienda armada.

Todo parece indicar que, al lanzar esta revista, Arana y sus colegas formaban un grupo bastante reducido, pero un grupo que esperaba crecer precisamente a raíz de la influencia que confiaban llegaría a ejercer esta publicación. En una pequeña nota anónima en la que convocaron a todos los exiliados a participar en ella, los redactores de la revista se expresaron en estos términos:

[6] Con esto se refieren, desde luego, al previsible fin de la Guerra. Recordemos que para esas fechas de 1944, la Guerra Mundial ya había tomado un giro a todas luces favorable para los aliados, y los españoles —sobre todo los exiliados— esperaban que, vencidos Hitler y Mussolini, las fuerzas que los combatían actuarían también en contra de Franco. En *Ruedo Ibérico* hay una nota que, de manera indirecta, probablemente se refiera a la muy reciente liberación de París (25 de agosto): "Este número de *Ruedo Ibérico* sale a la luz con retraso de dos semanas sobre la fecha inicialmente proyectada. Dificultades de orden técnico, que esperamos no han de repetirse, lo han determinado. En circunstancias normales, cuando los acontecimientos no se atropellan modificando cada hora las perspectivas políticas, este retraso tendría escasa importancia, pero en estos momentos queremos hacerlo constar, pues si bien nada fundamental ha variado y los problemas de España siguen en pie con idénticos perfiles, hay modificaciones y matices que en cada momento es menester registrar" (*RI*, p. 8). En la misma página, en una columna titulada "Broma y verdad", "El pobrecito indiscreto" dice: "Los tanquistas de Leclerc, buscan... ¡Y encuentran!"

> Lector, sea cual sea el matiz de tu pensamiento sindical y político, si eres español demócrata o amigo de la democracia española, ayuda a *Ruedo Ibérico*. Ayúdale con tu consejo, con tu crítica, con tu aportación económica. Ayúdale con tu presencia en la asamblea de donde ha de surgir su dirección, sus redactores, el plan de trabajo para la confección de su segundo número.

Es decir, *Ruedo Ibérico* pretendía ser portavoz de una agrupación que todavía no se había constituido formalmente y que, en realidad, no debería constituirse como tal si la revista iba a ser portavoz de todos... y no de una sola agrupación. Preocupación, esta última, que vuelve a formularse en los párrafos que siguen:

> *Ruedo Ibérico* (que nadie trate de enturbiar su origen) no tiene compromisos sino con la República y España. Será lo que todos los españoles con sentido de la responsabilidad ante su pueblo, quieran que sea.
>
> En asambleas de "Amigos de *Ruedo Ibérico*" será discutido y proyectado cada número, dentro del espíritu de colaboración, de inquietud, de pasión españolas, que han determinado su nacimiento.
>
> Ayúdanos a crear y sostener un periódico donde sólo cuenten los problemas fundamentales de España, su libertad, su dignidad y su independencia (*RI*, p. 3).

Esta nota, como puede verse, manifiesta el deseo de que *Ruedo Ibérico* fuera una revista abierta, en la que cualquier "español demócrata" podía tener injerencia en las decisiones editoriales. Consecuentes, pues, con su diagnóstico, que les mostraba una exagerada y cada vez más aguda dispersión política en el exilio, los redactores proponían la apertura y la unidad; cosas que pretendían conseguir incluso a través de "asambleas" en donde se decidirían las directrices editoriales. El único límite que ponían para el tipo de colaboraciones que requerían, era que los autores abordaran lo que ellos llamaban "los problemas fundamentales de España". Y, de hecho, sobre dichos "problemas fundamentales" versan las colaboraciones más sustanciales del único número que apareció de la revista.

Breve descripción

El editorial de *Ruedo Ibérico* está redactado en tres partes claramente diferenciadas. En la primera se ofrece al lector una visión de la

situación política de la emigración; en la segunda, una explicación de los motivos que los redactores tuvieron para lanzar una nueva revista; mientras que en la tercera, se presenta un plan muy definido de lo que habría de ser la revista, que se traduce casi punto por punto en los contenidos que efectivamente aparecen en este primer y único número:

> Nuestro periódico ha de tener dos vertientes: una de combate, de lucha a muerte contra Franco, la Falange y cuanto ellos representan; otra constructiva, reconstructiva, mejor, de todo cuanto se ha hundido en estos años amargos.

De estas dos vertientes, la primera, por más evidente, es la que quizá llame menos la atención; proporcionalmente, es también la que ocupa menos espacio. En la página 1 aparece una columna titulada "Arco", en donde se comentan de manera irónica sucesos de actualidad. En la misma página, en "Gestos y voces de España", se celebra la valentía y el valor civil de un español que renunció a su trabajo en el Departamento de Producción de la Oficina de Información aliada, en protesta ante unas declaraciones de Winston Churchill favorables a Franco. Al mismo propósito de lucha antifranquista corresponde la repoducción de la famosa serie de dibujos de Picasso titulada "Sueño y mentira de Franco", así como la publicación, bajo el título de "Testimonios sobre el franquismo", de las opiniones del periodista John T. Whitaker sobre Franco y la Falange. En "Los pícaros y un prólogo" Benjamín Jarnés escribe sobre el prólogo que redactó Gregorio Marañón para una edición del *Lazarillo de Tormes*, dejando ver que el antirrepublicano Marañón se había convertido en *persona non grata* para la emigración; mientras que en la última página de la revista, la reproducción de un fragmento de los *Episodios Nacionales* confirma el valor ideológico que la obra de Galdós representaba para los defensores de la República.

Todos estos textos ejemplifican la firme actitud antifranquista y prorrepublicana de la revista; encierran indudable interés, pero, con todo, podrían haberse publicado en casi cualquier revista del exilio. Lo que singulariza el contenido de *Ruebo Ibérico* son más bien las colaboraciones que corresponden a la otra vertiente, la reconstructiva. Hablando de este otro propósito de la revista, los redactores de *Ruedo Ibérico*, en el ya citado editorial, explican lo siguiente: "En primer término, hay que reconstruir la convivencia, la

cordialidad; después, NUESTRA VISIÓN COLECTIVA DE ESPAÑA" (*RI*, p. 6).

Es decir, hay dos pasos a seguir: primero reestablecer la unidad entre los republicanos, más allá de cualquier diferencia partidista; y después proceder a construir, entre todos, un país nuevo. Para ayudar a formular esta "visión colectiva de España", la revista anuncia las siguientes medidas:

> Vamos a abrir grandes encuestas, sobre cada uno de los problemas fundamentales de España, entre todos los españoles no implicados en traición a la patria: Problemas de la tierra, nacional, religioso, económico; problemas de la unidad, de la cultura, de la ciencia, etc. etc. (*RI*, p. 6).

La parte central de *Ruedo Ibérico* contiene, en efecto, encuestas directamente relacionadas con estos problemas. Más aún, las propuestas para resolverlos ocupan casi toda la revista. Así, en la página 3, aparecen tres ensayos que tienen como titulillo, respectivamente, "De la economía", "De las nacionalidades" y "De la cultura".

Bajo el primero —"De la economía"— Manuel Sánchez Sarto, en su ensayo "Continuidad histórica y futuro de la economía de España", expone sus ideas acerca de la economía española. Considera que en ese momento, la economía es inexistente, y culpa a Franco de imponer nuevos obstáculos para el establecimiento de un orden económico apropiado. Entre los errores que descubre en la conducción económica franquista, menciona los intentos del dictador por restaurar un pasado imperial; la consolidación del régimen feudal en el campo; el haber dejado caer a su nivel más bajo la producción alimentaria; el impedir que el pueblo tenga acceso a la cultura, "sin la cual ningún progreso económico es hacedero"; y haber permitido, desde los años de la Guerra Civil, que los países del Eje, en especial Alemania, intervinieran desmesuradamente en la economía nacional. Sánchez Sarto plantea una serie de medidas para cuando Franco fuera derrocado. Casi todas ellas se refieren a la estatización de sectores económicos, a lo que, según él, no hay que temer, pues este fenómeno no es sólo "fruto de las maquinaciones de unos «rojos peligrosos», [sino que] son objeto de planes de gobiernos solventes". Así, España podrá integrarse efectivamente al, para el autor inexcusable, nuevo orden internacional, que se caracterizaría por sus "tremendas proyecciones intervencionistas [y] con una potencia militar suficiente para su seguridad y buen funcionamiento" (*RI*, p. 6).

Bajo el titulillo "De las nacionalidades", Julio Jáuregui publica su ensayo "En torno al problema vasco". En él sitúa el problema históricamente y critica las medidas parciales tomadas por la República de 1931 para resolver este problema:

> La República Española, al instaurarse por voluntad popular, pudo haber resuelto este grave problema, devolviendo a los vascos su libertad originaria con sólo haber derogado las leyes monárquicas abolitorias de las libertades vascas, limitándose a fijar en la Constitución de 1931, dentro de un concepto de Estado integral —que Unamuno calificó de pan integral— una autonomía de los municipios y regiones (*RI*, p. 3).

El problema vasco —y quizá también el catalán— podría resolverlo, según Jáuregui, cualquier gobierno que, basándose en la Constitución de 1931, derogara las leyes que habían privado a las regiones de sus libertades políticas.

Por lo que atañe a los problemas culturales y religiosos, José Bergamín publica un ensayo titulado "Hablar en cristiano. Cultura, tradición y pueblo". En éste, más que hacer una propuesta para resolver el atraso que sufre la cultura en España, Bergamín analiza algunos de los rasgos que pueden servir para caracterizarla y conocerla. Partiendo de la idea de André Malraux de que "lo que llamamos cultura en Occidente consiste en una confrontación constante del presente con el pasado", el autor intenta precisar los conceptos de "popular" y "tradicional", a través de lo que han pensado acerca de este tema diversos autores españoles. Esto lo conduce a definir lo que, para él, es un "clásico": "Un clásico lo es cuando su actualidad, coincidiendo con la nuestra, lo rebasa y trasciende de contemporaneidad permanente". Y después de considerar como clásicos a autores como Lope, Calderón, Cervantes, Galdós, Lorca, Unamuno, Machado y otros, porque todos ellos forman parte de la tradición viva del pueblo español, concluye:

> Para el pueblo español este rastro y reguero, este caudal clarísimo de su lenguaje temporal humano, es habla o fábula transida de cristianismo religioso, de espiritualidad materializada en palabra de tiempo: canto y cuento de eternidad creída y esperada. Por eso le dice, lo llama el pueblo español a ese lenguaje puramente poético, porque sencillo y transparente, corriente como el agua del río: "hablar en cristiano". Toda la cultura española está enteramente hablada de ese modo, en cristiano, que es español puro, tradicional, nacional y popular.

Desde luego, aunque Bergamín no lo subraya, esta teoría lleva implícita una defensa de aquella expresión del cristianismo que esté plenamente identificada con la espiritualidad, también "sencilla y transparente", del pueblo español; asunto éste que constituía otro de los problemas que preocupaban a los fundadores de *Ruedo Ibérico*.

Aparte de estos tres temas tratados en ensayos, los demás "problemas fundamentales" fueron tratados por medio de encuestas, a las que contestaron, de acuerdo con los propósitos pluralistas de la revista, personas de filiación política muy diversa[7]. Las tres encuestas que aparecieron en este número versaron sobre el problema agrario, el problema religioso y —claro está— sobre los problemas de unidad. Al leer las preguntas que se formulan en las encuestas, se observan algunas características comunes que cabría destacar: todas intentan determinar las causas de los problemas; todas proponen identificar los obstáculos que impiden salir de la situación actual; y finalmente todas buscan propuestas para superar dicha situación. Por ejemplo, una de las preguntas sobre la cuestión agraria reza así: "¿Cuál es su opinión sobre la política agraria realizada por la República?"; y otra: "Restablecida la República, ¿qué solución cree Ud. que debe darse al problema agrario?"

Sobre el problema agrario respondieron Antonio Garulo Sancho, Mariano Cardona Rosell y, en respuesta colectiva, José Sosa, Benjamín de Cáceres y Luis Romero Solano. Las tres respuestas son, en gran medida, coincidentes. Los cinco exiliados creen que la política agraria ejercida por la República de 1931 fue insuficiente; proponen medidas —algunas de ellas también coincidentes— para la solución del problema. Por otra parte, opinan, por supuesto, que la situación del campesinado es atroz bajo el franquismo y consideran que los campesinos no han renunciado a luchar en contra del régimen.

Sobre el tema religioso, las respuestas también presentan coincidencias. A esta encuesta respondieron J. Navarro Costabella, J. M. Gallegos Rocafull y Ricardo Castellote. Sobre todo los dos primeros coinciden en criticar la legislación de la República en materia religiosa y critican también la actuación del Episcopado espa-

[7] El estudio a fondo de estas encuestas rebasaría con mucho las intenciones de este trabajo, pues aparte del análisis detallado de los cuestionarios implicaría la caracterización política de las organizaciones a que pertenecían quienes respondieron. Nos limitamos, pues, a marcar sólo algunos rasgos significativos.

ñol durante la guerra. La voz discordante, en este caso, es la de Ricardo Castellote, quien cree que las preguntas carecen de interés porque se plantean como si existieran aún las mismas condiciones que en 1931 o 1932.

La encuesta que se refiere a los problemas de unidad presenta ciertas peculiaridades reveladoras. Las preguntas que se hacen al respecto en el cuestionario parecen conducir a respuestas previsibles, pero los matices que surgen en estas últimas revelan que el diagnóstico de la revista —el plantear la unidad como problema— es acertado: la visión que cada uno tiene de la unidad es muy diferente de la de los demás, aun cuando todos la consideran asunto indispensable. Las divergencias se dan al hablar de cómo, cuándo y con quiénes conseguirla. Por ejemplo, L. García Lago excluye la posibilidad de llegar a realizar acciones comunes con los "responsables de la traición a la patria". César Rodríguez González, por su parte, considera que algún sector de la sociedad —él propone a los partidos de izquierda y al movimiento obrero organizado— tiene que fungir como rector para la unificación, aunque en sus respuestas destaca los obstáculos que se oponen a la unidad más que las posibilidades que existen para lograrla. Mientras que José Luis Vieitez, más partidario de la simple restauración de la República, piensa que el punto de unión debe ser la Constitución de 1931.

En las respuestas a esta encuesta se presenta un dato curioso: si las preguntas están planteadas en términos de "unidad", es sintomático que todos los encuestados respondan más bien en términos de "cordialidad" y "convivencia". Así, aun sin proponérselo, dejan en evidencia su sospecha de que la unidad explícitamente *política* es difícilmente hacedera. Si no hay ni cordialidad ni convivencia entre los españoles exiliados, menos puede haber consenso ideológico.

Conclusión

Entre las causas que pudieron haber interrumpido la publicación de *Ruedo Ibérico* puede estar, desde luego, la precaria situación económica por la que en esos años atravesaban la mayoría de los exiliados. Indudablemente, puede ser el caso de esta revista, que, al crearse con entera independencia de los partidos y las organizaciones republicanas, ya desde su primer número solicita apoyo económico. Sin embargo, puede ser que haya existido otra causa adicio-

nal, de índole muy distinta. Porque el hecho es que, al pugnar por la unidad de los exiliados, *Ruedo Ibérico* surgió en un momento que, al contrario, sólo propiciaba las divisiones. Al preverse el posible fin de la Segunda Guerra Mundial, las tendencias, grupos, organizaciones y partidos políticos de los exiliados acentuaban en esos momentos sus diferencias; confiados en que los países aliados, tras ganar la guerra, tomarían medidas para derrocar a Franco, todos comenzaron a repartirse un pastel que, en realidad, nunca llegarían a probar. En otras palabras, el principal mérito de *Ruedo Ibérico* y lo que había impulsado su surgimiento (es decir, la búsqueda de la unidad entre los exiliados españoles para luchar conjuntamente contra Franco) fue también el motivo de su cortísima vida. Aun cuando la revista hubiera podido soportar las penurias económicas, en todo caso no tuvo la acogida suficiente para que tuviera sentido seguir publicándose.

Este segundo diagnóstico encuentra eco, por cierto, en la propia revista. César Rodríguez González, presidente en aquel entonces del Círculo Cultural Jaime Vera, al responder a la encuesta "Sobre problemas de unidad", y refiriéndose concretamente a los obstáculos que la impedían, decía:

> Los elementos subjetivos, sentimentales que allanan muchos inconvenientes y diferencias, todavía no se han dado entre nosotros. Esperemos que algún día se produzcan... Cuando la temperatura emocional existe, todo lo demás se nos viene de añadidura. Ese clima no lo vemos en la emigración. Hay quien dice que lo ha palpado en España. Sólo siendo esto cierto podemos salvarnos. ¿Responsables de esta apatía? Casi todos los elementos dirigientes de los partidos, abrazados a su peculiar forma de unidad, que excluye, naturalmente, la de los demás. Fórmulas que están determinadas, en general, por intereses de los grupos que ya se sitúan en posiciones para cuando la crisis se resuelva (*RI*, p. 7).

Testimonio éste que no deja lugar a dudas en cuanto al sectarismo y la dispersión que se combatían desde *Ruedo Ibérico* y que tal vez propiciaron su muerte prematura.

Pero sería injusto terminar con este reconocimiento del fracaso de la revista. Aunque de brevísima duración, *Ruedo Ibérico*, como se señaló al principio, tiene un interés histórico indudable, en tanto expresión de un momento álgido en la vida del exilio en México. Por otra parte, para valorarla en su justa medida, habría que considerarla también como una revista de transición que llevaría a

un grupo de exiliados a pasar desde un proyecto con visión limitada y hasta cierto punto sectario, como lo era *Aragón*, hasta *Las Españas,* que habría de ser una de las revistas más destacadas, y más polémicas, del exilio[8]. Muchas de las propuestas más importantes que habría de hacer *Las Españas* —en contra de las divisiones partidistas, así como a favor de una reconstrucción nacional basada en el respeto a los diversos credos políticos y religiosos, y con respeto también a las distintas nacionalidades españolas— ya encuentra su primera e indecisa formulación en las páginas de esta única entrega de *Ruedo Ibérico*. Por todo ello, el olvido que *Ruedo Ibérico* ha soportado sobre sí resulta, a todas luces, inmerecido.

[8] Sobre esta revista, puede consultarse el capítulo correspondiente del libro de CAUDET, *op. cit.*, pp. 237-352. Véase también, como complemento, el estudio de ALICIA ALTED VIGIL, "*Las Españas* y *Diálogo de Las Españas*: integración nacional y recuperación de la continuidad de la cultura en el exilio (1946-1963)", en *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, comp. N. Sánchez-Albornoz, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1991, pp. 219-233.

ENTRE LA VUELTA Y EL ARRAIGO
CUATRO POEMAS DE EXILIO DE MANUEL ALTOLAGUIRRE (1946-1948)

JAMES VALENDER
El Colegio de México
9995679898602716

Así como fueron numerosos los escritores españoles exiliados en América a raíz de la Guerra Civil, también fueron muy variadas las actitudes asumidas por ellos con respecto a su papel como intelectuales. Sin embargo, se puede trazar cierta evolución, si no en la actitud de todos los exiliados, sí en un buen número de ellos; una evolución condicionada en gran medida por el juego de poder entablado durante años por las grandes potencias mundiales. Siguiendo este esquema, conforman un primer momento importante los años inmediatamente posteriores al desenlace de la Segunda Guerra Mundial. Hasta 1945 se puede decir que la mayoría de los españoles exiliados, independientemente de sus diferencias ideológicas y partidistas (que parecen haber sido muchas), estuvieron de acuerdo en que el exilio mismo no duraría mucho; que, de ganar la guerra y acabar con los regímenes fascistas de Alemania, Italia y Japón, los Aliados también procederían a destruir el régimen totalitario de Franco. Los primeros años del exilio (1939-1945) los vivieron, por lo tanto, como una experiencia provisional, fincando todas sus esperanzas en una vuelta inminente a España. Como ahora sabemos, los Aliados, que ya veían venir la Guerra Fría, decidieron no intervenir militarmente en España. Pasaron otros dos años durante los cuales los republicanos del exilio esperaban contar con una solución diplomática, negociada por medio de los Organismos Internacionales. Pero ya en 1948 resultaba evidente para casi todos que la comunidad internacional no iba a hacer nada por cambiar la situación política de España, hecho que obligó a muchos de los republicanos a replantear el sentido de su estancia en América.

En lo que sigue, y como ejemplo de los reajustes y reacomodos a que obligó la nueva situación surgida en esos años críticos de 1945-1948, quisiera referirme al caso de uno de los poetas exiliados en México, Manuel Altolaguirre, y, concretamente, a cuatro textos suyos escritos aquí: un poema en prosa, "Por un río, hacia España", que data de 1946; otro poema en prosa, "Los árboles de Ixtapalapa", y un soneto sobre el mismo tema, "A tres árboles que ardieron por sus raíces en Ixtapalapa", escritos los dos, con toda seguridad, en 1947-1948; y un soneto, "El vivero", que también data de 1948[1]. Estos poemas dejan ver, según espero demostrar, que si bien el exiliado sabía que, ya para esas fechas, no debería seguir soñando con una vuelta próxima a España, la añoranza era muchas veces más fuerte que los dictados de la razón y que, por ello mismo (aunque no sólo por ello), la integración al nuevo país de adopción resultaba bastante más difícil de lo que algunos decían.

Pero, antes de iniciar el comentario sobre estos cuatro poemas, tal vez convendría dejar asentados algunos datos sobre la trayectoria anterior de este autor. Al estallar la Guerra Civil, al igual que muchos otros poetas de su generación (la del 27), Altolaguirre se había identificado en seguida con la causa del gobierno republicano. Durante el conflicto escribió poesía y teatro de propaganda, además de otras obras de orden más personal. Según se desprende de sus memorias, *El caballo griego*, escritas en el exilio, la derrota de la República representó el fin de su breve carrera como intelectual políticamente comprometido, pero no de su adhesión a la causa republicana. Exiliado primero en La Habana, llegó a México en 1943. En 1944 publicó *Poemas de Las islas invitadas* y, en enero de 1946, *Nuevos poemas de Las islas invitadas*; el hecho de que ambos títulos aludieran a *Las islas invitadas*, colección suya editada en Madrid en 1936, refleja la voluntad del poeta de negar la posibilidad de que se hubiera registrado algún cambio o ruptura en su obra a raíz de la guerra. Como muchos otros poetas y escritores del exilio, Altolaguirre se había propuesto mantenerse en el mismo cauce que antes, con el propósito de volver incólume cuando llegara el momento de regresar[2]. Pero los reveses políticos y diplo-

[1] Al citar los poemas, sigo el texto establecido en mi edición de la poesía de ALTOLAGUIRRE, *Obras completas*, Istmo, Madrid, 1992, t. 3, pp. 376-378, 388, 346-347 y 213, respectivamente.

[2] En un principio, esta actitud fue bastante generalizada entre los escritores del exilio, como puede apreciarse al leer, por ejemplo, los propósitos que en 1944

máticos de los años 1945-1948 le traerían una fuerte decepción, obligándolo a reconsiderar el sentido de seguir en esta misma actitud.

"Por un río, hacia España", el primero de los cuatro textos, es un poema en que, ya desde el título mismo, el poeta expresa su deseo de volver a su país; aunque, al lado de este deseo, conviviendo amargamente con él, también se proyecta una aguda conciencia de la imposibilidad de realizar dicho anhelo. El primer párrafo establece el escenario simbólico, una especie de *locus amoenus*, en que la acción del poema va a desarrollarse: "los árboles altos de Chapultepec"; al pie de los árboles, "un arroyuelo"; y, en primer término, unos niños que están jugando. La acción arranca cuando uno de los niños, atraído por el arroyo, le pregunta a su padre (que de repente aparece en escena): "Papá, por ese río ¿podemos ir a España?" Perturbado por la pregunta, el narrador (quien de repente se introduce como personaje en la acción que narra) se sume en un profundo sueño, en el curso del cual aparece un paisaje que simboliza el dilema ideológico que el deseado regreso supone para él:

> Sobre el prado soñé que navegábamos hacia España por un río que dividía en dos partes la tierra. Dos riberas distintas nos ofrecían sus dilatados paisajes, a veces oscurecidos por sombrías espesuras, por intrincadas selvas. Regresaba a España entre dos mundos desde cuyas dos márgenes se vociferaba grandemente. Desvelado, entre la luz y la tiniebla, al filo del alba, en el puente de mando, me preguntaba yo sobre qué ribera tendría que anclar mi nave. No sabía yo de qué lado iba a quedar mi España, si a la derecha o a la izquierda, si descansando sobre el ayer, si levantando en sus brazos el mañana.

Al final de este párrafo el poeta deja ver su identificación con la causa de una España abierta al progreso, con una izquierda, que, retomando una imagen cara a Antonio Machado, describe como "levantando en sus brazos el mañana"[3]. Sin embargo, lo que llama

formularon José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan Rejano y Francisco Giner de los Ríos, al lanzar una nueva época de la revista *Litoral*. Véase al respecto mi artículo, "*Litoral* en México", en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, eds. R. Corral, A. Souto Alabarce y J. Valender, El Colegio de México, México, 1995, pp. 301-320.

[3] De Machado, véanse, por ejemplo, sus poemas "El mañana efímero" y "El dios ibero". Es interesante notar que las mismas imágenes se introducen en la "Elegía a Antonio Machado" que ALTOLAGUIRRE publicó en marzo de 1947: "Los numerosos muertos que oscurecen / el presente pasado ignominioso / montañas

más la atención aquí tal vez sea la relativa distancia que separa al poeta de ambos bandos: las "vociferaciones" de las dos "riberas" parecen molestarlo e inquietarlo por igual. Es decir, ninguna de las dos facciones le parece idónea para lograr la España con que él sueña. La gran tarea parecería consistir en introducir un nuevo orden que no sólo abriera el camino hacia el mañana deseado, sino que, además, lo hiciera de tal manera que quedaran superadas las antiguas divisiones[4]. Esto, por lo menos, es lo que parece plantear el poema en las líneas que siguen:

> De pronto el río sacó su pecho afuera, como lo hiciera el Duero en la *Numancia* de Cervantes, como lo hiciera el Tajo para decir su profecía con versos de Fray Luis. Alzó su pecho el río y habló de esta manera:
>
> —"En España se cerrarán los labios de estas márgenes."

En el transcurso de la Guerra Civil, tanto la "Profecía del Tajo", de fray Luis, como la *Numancia*, de Cervantes, fueron obras celebradas por los escritores republicanos, quienes veían expresadas en ellas situaciones y sentimientos paralelos a los que ellos vivían: la indignación ante la invasión de España por ejércitos extranjeros, por un lado, y la admiración ante la heroica defensa del país, por otro[5]. Y, al igual que sus colegas, el propio Altolaguirre había acudido a ambos antecedentes literarios en más de una ocasión para expresar su punto de vista sobre la guerra[6]. Lo que es nuevo es ver

son de luto para el hombre. / Desde sus negras cumbres se divisan / un ayer y un mañana diferentes" (Altolaguirre, *op, cit.*, t. 3, p. 341). La especial devoción que sentía Altolaguirre por el autor de *Juan de Mairena* queda patente en su ensayo, "Antonio Machado", *Nuestra España* (La Habana), 1939, núm. 1, pp. 52-62; recogido en ALTOLAGUIRRE, *Obras completas*, Istmo, Madrid, 1986, t. 1, pp. 219-230.

[4] Al adoptar esta actitud, Altolaguirre se anticipa a lo que, con el tiempo, sería una de las propuestas centrales de los españoles agrupados alrededor de *Las Españas* (México, 1946-1956), revista en la que, por cierto, el malagueño habría de colaborar.

[5] Es conocida la puesta en escena que hicieron los republicanos de la *Numancia* de Cervantes, en adaptación de Rafael Alberti. Como ejemplo de una reelaboración del mismo mito que figura en la "Profecía del Tajo", véase el octavo poema de la serie S.LXII de Antonio Machado, dedicado "(A otro Conde D. Julián)".

[6] Aunque el texto de la pieza no se conserva, Altolaguirre ha explicado que en *El triunfo de las Germanías*, obra teatral escrita en colaboración con José Bergamín y estrenada en Valencia en enero de 1937, se intercalaron fragmentos de varias obras de autores clásicos, entre otras, de la *Numancia* de Cervantes. Su interés por la "Profecía del Tajo" se ve reflejada, sobre todo, en su poema "Herido en el

estos mismos antecedentes utilizados aquí como recursos para anunciar, proféticamente, una reconciliación de los dos bandos enfrentados. Por lo visto, Altolaguirre consideraba la continuación de este enfrentamiento entre españoles como una desviación muy grave de lo que debería ser el curso histórico del país y sentía que la esencia misma de España, presente aquí en la voz del río, tarde o temprano iba a llevar a una reconciliación. ¿Pero cómo iba a lograrse ese milagro? La respuesta, tal y como se concretiza en el poema, no deja de ser evasiva. Y es que el poeta remite el problema político e histórico a un espacio psicológico y estético. Al registrar el efecto causado por la profecía, el poema sigue así:

> Aún recuerdo el opalino asombro de los peces, bordados en el pecho vertical de las aguas o asomando los rostros como cuñas por la tranquila superficie. Recuerdo el pasmo de las aves, muy cerca de los mástiles. En la cercana orilla vi alzar la frente al toro que prefirió lo azul al pasto verde por escuchar la voz del río. Y a lo lejos, bajo las nubes quietas, un jinete que perseguía su presa con halcones y perros se quedó hecho una estampa, como figura de un tapiz que colgara del cielo. Todo se hizo interior, las olas fueron sábanas, y el horizonte endurecido una pared, cuatro paredes.

En un juego de artificio inspirado en las *Églogas* de Garcilaso y en las *Soledades* de Góngora[7], Altolaguirre construye un rico tejido de alusiones literarias que tiene como finalidad remitirnos a un tiempo fuera del tiempo, a un espacio en que el movimiento queda detenido por el arte; borrada la historia, la visión poética nos

bosque", luego recogido, en 1939, en *Nube temporal*. Curiosamente, el mismo texto de fray Luis también figura como antecedente de otro poema suyo, "Profecía", recogido, en enero de 1946, en su libro *Nuevos poemas de Las islas invitadas*.

[7] El jinete "que perseguía su presa con halcones y perros" en seguida trae a la mente el "ardiente ginete que apresura / el curso tras los ciervos temerosos", de la "Égloga Primera" de Garcilaso; mientras que "el opalino asombro de los peces bordados en el pecho vertical de las aguas" nos remite tanto a "la delicada estambre" que tejían en el Tajo las ninfas de la "Égloga Tercera", como a "las moradas" de las ninfas del soneto XI, "en columnas de vidrio sostenidas" (GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. E. L. Rivers, Castalia, Madrid, 1969, pp. 120, 197 y 47). Por otra parte, con el toro "que prefirió lo azul al pasto verde", compárense los primeros versos de la "Soledad primera" de Góngora: "Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / –media luna las armas de su frente, / y el Sol todos los rayos de su pelo–, / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas" (LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, ed. D. Alonso, Alianza, Madrid, 1982, p. 39).

devuelve a un tiempo *anterior*, o como prefiere Altolaguirre, siguiendo a Novalis, a un tiempo *interior*[8]. Interior, en cuanto es la imaginación lo que le permite al hombre remontar el tiempo hasta llegar a su origen. Porque, efectivamente, si la imagen del río nos recuerda el famoso poema de Jorge Manrique[9], lo que pretende Altolaguirre aquí no es dejarse llevar por la corriente hacia el mar que es la muerte, sino, al contrario, remontar la corriente, hasta alcanzar el origen de toda vida nueva:

> Remontando recuerdos llegué delante de mi madre, al borde del no ser, del nacimiento, y sentí el balanceo, no del mar ni del río, de una canción de cuna.
>
> Así llegué hasta España. No puedo hablar. Mis ojos guardaban dentro despeñados olvidos. Necesitaré crecer de nuevo para que se incorporen tantos ídolos rotos, para que el tiempo se haga pedestal o llanura de otras duras estatuas.

Volver a España, aunque sea imaginariamente, es recuperar la madre patria, pero también es recuperar el sentido de la propia identidad, que la derrota política y el exilio físico han destruido. Ambas recuperaciones se expresan, en el poema de Altolaguirre, a través de la figura de la madre (imagen, por cierto, bastante recurrente en su obra), que aquí viene a simbolizar el amor. En el amor, para Altolaguirre lo mismo que para Unamuno, el hombre renace de la mujer, quien por ello mismo se convierte en madre suya[10]. Y es esta experiencia de renacimiento amoroso lo que finalmente encarna el poema.

En este proceso de idealización e interiorización de la madre patria —un proceso sobre el cual, por cierto, Carlos Blanco Aguina-

[8] En uno de sus *Fragmentos*, Novalis escribe: "Tiempo es espacio interior. — Espacio es tiempo exterior". Véase la selección de fragmentos que presentara Hans Gebser en *Cruz y Raya*. La misma idea aparece una y otra vez en la obra de Altolaguirre.

[9] La gran admiración que sintiera Altolaguirre por Manrique se expresa en su ensayo, "Las coplas de Jorge Manrique", *Suplemento de El Nacional*, México, D.F., 30 de noviembre de 1947, pp. 7, 10; texto fechado "abril 1946" y recogido en ALTOLAGUIRRE, *Obras completas*, ed. cit., t. 1, pp. 312-322.

[10] En un ensayo publicado en 1940, Altolaguirre señaló cómo para Unamuno las mujeres eran "tan compasivas y maternales casi siempre". Véase ALTOLAGUIRRE, "Don Miguel de Unamuno", *Revista Hispánica Moderna*, 4 (1940), pp. 17-24; también recogido en ALTOLAGUIRRE, *Obras completas*, ed. cit., t. 1, pp. 248-260.

ga escribió hace poco un estudio muy agudo[11]– resulta interesante observar la especial relevancia que cobra la tradición literaria del poeta. El propio Altolaguirre hace alusiones explícitas a Cervantes y a fray Luis; mientras que, por nuestra parte, hemos señalado ecos posibles o probables de la obra de Machado, Unamuno, Góngora, Garcilaso y Manrique. Esta sobreabundancia de resonancias literarias, repito, no es nada fortuita; tampoco es algo exclusivo de este poeta. Al contrario, ante la imposibilidad de identificarse con la realidad histórica inmediata de España, fue la estrategia adoptada por muchos de los poetas exiliados, quienes buscaron apoyarse en su propia tradición literaria como principal fuente de valores con que reconstruir tanto la España soñada como el perfil de su propia personalidad poética.

Se trata, como se ha dicho, de una solución evasiva; pero una solución (falsa o no) a la que debemos muchos de los textos poéticos más hermosos escritos por los españoles exiliados. Por otra parte, cabe señalar que Altolaguirre, al igual que sus colegas, tenía plena conciencia de estarse engañando. De ahí la nota de amargo desencanto con que termina su poema. Si bien el poeta sueña con volver a una España en la que él y todos sus compatriotas gozarían de una vida nueva, libre de todo conflicto, su conciencia de la triste realidad finalmente se impone: el poeta se despierta para encontrarse de repente ante un panorama de desolación y soledad, de exilio:

> No había flores. Los verdes más claros estaban escondidos porque el sol de la tarde no cantaba en lo alto, sino que andaba entre los troncos, despidiéndose. El único niño que quedaba en el bosque era el de mi sueño, pero se fue también con la luz última. En el arroyo estaba hundida y rota mi barca de papel y más adentro, tan distante como mi infancia, los reflejos de una estrella inmóvil.

"Por un río, hacia España" fue publicado en octubre de 1946. A partir de 1947 Altolaguirre empezó a publicar una serie de textos nuevos bajo el título de "Poemas mexicanos", denominación que daba fe de cierto reconocimiento, por su parte, del nuevo país en que estaba viviendo[12]. En estos y otros textos escritos en ese mo-

[11] Véase CARLOS BLANCO AGUINAGA, "La primavera (perdida) y la Historia", en *Poesía y exilio...*, ed. cit., pp. 29-36.

[12] Véase Altolaguirre, "Poemas mexicanos", *Suplementos de El Nacional* (México, D.F), 26 de octubre de 1947; y "Poemas mexicanos", *América* (México), 1948, núm. 58.

mento una imagen recurrente es la de las "raíces", utilizada por el poeta para expresar su inquietud sobre la posibilidad real de "arraigarse" en el nuevo país. Las meditaciones al respecto van variando, pero, en general, la conclusión a que se llega no parece muy optimista. Una visión bastante negativa es la que se expresa, al menos, en "Los árboles de Ixtapalapa", el segundo de los cuatro textos de Altolaguirre que me propongo comentar. Se trata de un poema en prosa inspirado por la contemplación de tres árboles que, según va explicando el texto mismo, se habían muerto al prenderse fuego sus raíces:

> Aquellos árboles de Ixtapalapa ardieron por sus raíces y la consideración de este misterio es lo que me mueve a pensar y a escribir hoy. Sus raíces, miembros destinados a encontrar bajo tierra el agua de la vida, encontraron un fuego entrañable y secreto. Al amanecer, en torno de los troncos brotaron las primeras nubes, un vaho gris que pronto se hizo humo; y los árboles fuertes, que desafiaban a los vientos con el verdor de sus espesuras, perdieron sus fuerzas y se fueron inclinando hasta quedar recostados, como dormidos.

La imagen del "fuego entrañable" que devora las raíces se inserta en una tradición de pensamiento que remonta al romanticismo. En la poesía española se encuentra plasmada, por ejemplo, en una obra muy temprana de José Moreno Villa, "En la selva fervorosa", largo ciclo poemático recogido en su libro *El pasajero* (1914). Ahí, fiel a sus orígenes románticos, la imagen simboliza el desprendimiento espiritual a que el poeta está sometido al emprender el camino de la poesía: "Solo en la selva del dolor estoy. / Ya tengo brazos en el firmamento. Ya mi raíz parece que ha llegado / a la región del sacrosanto fuego"[13]. La vocación poética significa una ascesis, una purificación; pero aunque causa dolor, dicho proceso es asumido con orgullo por ser cifra de una vocación superior: para el poeta romántico, lo mismo que para el visionario místico, el fuego es considerado "sacrosanto" en cuanto acrisola el alma. Cuanto más dolor, mayor la trascendencia alcanzada.

La alusión al poema de Moreno Villa tal vez sirva para destacar mejor la singularidad del poema de Altolaguirre. Porque si bien es cierto que en algún momento la conflagración interior se

[13] Cito por la antología que preparó el propio MORENO VILLA, *La música que llevaba (1913-1947)*, Losada, Buenos Aires, 1949, p. 128.

describe como "entrañable", no cabe duda de que, en "Los árboles de Ixtapalapa", el énfasis está puesto en la destrucción que el fuego representa, más que en el beneficio espiritual que podría traer. A diferencia de lo que ocurre en el poema de Moreno Villa, la conflagración no desemboca en ninguna creación. Al contrario, como consecuencia del incendio, el exiliado, al igual que los árboles, pierde fuerza; sin la presencia de la tierra natal, se nos da a entender, se pierde la creatividad, el impulso vital. Y de ahí la triste conclusión a que finalmente se llega: "Quienes hayan vivido prendidos de una esperanza o de un recuerdo, pueden sentir lo que estos desarraigados árboles sintieron. Arder por las raíces es muerte casi humana y los árboles que así perecieron, un triste ejemplo son para los hombres."

El tema debe de haberle interesado mucho a Altolaguirre, porque lo vuelve a tratar en otro poema, el soneto "A tres árboles que ardieron por sus raíces en Ixtapalapa". Con respecto al poema en prosa, el soneto ofrece una versión, en cierta medida, depurada de los accidentes externos y, por ello mismo, más apegada a los lineamientos esenciales de la alegoría que se busca expresar:

> No en el oculto cristalino riego,
> árboles del solar de Ixtapalapa,
> encontraron frescor. Bajo la capa
> de tierra fértil encontraron fuego.
>
> Nunca en raíces florecer tan ciego
> se marchitó en cenizas. Nada escapa
> al interior incendio que destapa
> nudos ocultos que devora luego.
>
> Fue una profunda, ardiente primavera
> quien dio secretas llamas como flores,
> en donde nunca rosas florecieron.
>
> Subió abrasando ramas, cual si fuera
> como una yedra lenta. Los ardores
> de una vida interior las consumieron.

Aquí, si cabe, es todavía mayor el énfasis puesto en el carácter destructivo del fuego; un fuego que, lejos de permanecer estático, como en el poema en prosa, se va extendiendo, alimentándose de los resultados de su propia combustión: "Nada escapa / al interior

incendio que destapa / nudos ocultos que devora luego." Por otra parte, es importante notar cómo el poema explicita la conciencia que se tiene de la esterilidad de la experiencia: "nunca rosas florecieron" como consecuencia del sufrimiento vivido. Subyace asimismo cierto sentimiento de culpa; a fin de cuentas, si la tierra en que se encuentran los árboles (o los exiliados) es tierra "fértil", ¿por qué no aprovecharla en lugar de dejarse consumir por el propio incendio interior? Todavía más que en el poema en prosa, el mensaje parece claro: lo que le impide al exiliado arraigarse, o al menos sostenerse en pie, es ese "arder por las raíces", ese obsesionarse con un pasado irrevocable. El exiliado tiene que abrirse al presente, alimentarse de él, para que sus raíces puedan encontrar "el agua de la vida", "el oculto cristalino riego". El poeta lo sabe, pero ¿podrá abrirse así a la tierra nueva?

En "El vivero", el último poema que quisiera comentar, el poeta retoma la misma temática, pero, cambiando el símbolo central, logra dar, me parece, una expresión más precisa del problema. Porque la imagen de las raíces que arden, introducida en los dos poemas dedicados a los árboles de Ixtapalapa, en última instancia presupone un nacimiento y un crecimiento anteriores completamente naturales: imagen que no concuerda del todo con la situación efectiva del exiliado español. Es decir, no es que éste haya perdido su arraigo en tierras mexicanas (como les pasó a los árboles de Ixtapalapa), sino más bien que todavía no ha logrado arraigarse en ellas; o, por lo menos, si ha logrado arraigarse, no ha sido por medio de un proceso natural de germinación y crecimiento. Sobre la violencia del transplante sufrido por los españoles republicanos versa el soneto "El vivero":

> Árboles sin infancia que ignoraron
> la secreta niñez de la semilla,
> como Eva que nació de una costilla
> a ellos de troncos mil los arrancaron.
>
> Para darles el ser nunca se amaron
> las flores, ni entregaron a la arcilla
> la semilla fecunda: fue una astilla
> lo que en la tierra, sin piedad, clavaron.
>
> Ya están crecidos, pero si una herida
> y no el amor tuvieron como cuna,
> ¿qué nos puede extrañar que sea el vivero

tan triste, si sus plantas sin fortuna
al hacha deben el gozar de vida,
segunda vida sin nacer primero?

En comparación con el segundo poema en prosa, este soneto ofrece, en cierta forma, una visión menos pesimista de la experiencia del exiliado: no todo es arder por las raíces, parece decirnos el poeta; a pesar de todo, sí es posible vivir y crecer en el nuevo entorno. Sin embargo, como ya anticipamos, lo que llama la atención en este soneto es la matización que ofrece con respecto al sentido del transplante sufrido. Al centrar el discurso ya no en la imagen de las raíces, sino en la de la astilla, el poema señala que la adaptación del exiliado a la tierra que lo acoge no puede ser ni armoniosa ni natural. Los seres transplantados se alimentan de la tierra o arcilla mexicana y crecen; pero se trata de un crecimiento, en cierto sentido, artificial, brutalmente desvirtuado de lo que hubiera sido su cauce o desarrollo normal. La vida primera del exiliado ha sido interrumpida; mientras que la segunda vida, por no haber conocido "la secreta niñez de la semilla", tampoco se desarrolla de forma íntegra. El ser transplantado participa, así, de ambos mundos, pero sin pertenecer plenamente a ninguno de los dos.

Durante mucho tiempo, al hablar de la integración de los republicanos españoles al mundo mexicano, los historiadores y críticos solían acudir al concepto de *transtierro* que acuñara el filósofo español José Gaos. Para Gaos el hecho de que México fuera durante varios siglos colonia de España, de que se hablara español en México y de que la Revolución Mexicana persiguiera las mismas metas políticas y sociales que antes se propusiera el gobierno de la República española, hacía que los republicanos españoles se adaptaran con entera facilidad y armonía al trasladarse a este país. Y de ahí que, en lugar de *desterrados*, deberían, según él llamarse *transterrados*[14]. Esta explicación de la historia resulta muy cómoda y halagüeña para ambas partes de la experiencia de convivencia, pero no por ello deja de encubrir una realidad mucho más compleja. Una realidad que los poemas de Altolaguirre ayudan a perfilar. En la mayoría de los casos, como ha señalado Adolfo Sánchez Vázquez, los españoles terminarían por integrarse muy bien al mundo mexicano, contribuyendo, al hacerlo, a enriquecer la vida cultural del

[14] Véase JOSÉ GAOS, "La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana", *Revista de Occidente*, 4 (1966), pp. 168-178.

país; pero el proceso de integración no sería ni automático ni inmediato:

> Ciertamente, el exiliado no se encuentra como en su tierra en la nueva que lo acoge. Ésta sólo será *su tierra*, y lo será con el tiempo, no como un don con el que se encuentra a su llegada, sino a la medida en que comparte las esperanzas y los sufrimientos de sus habitantes. Y en la medida también en que con su obra –la que hace gracias a ellos y con ellos–, y sin dejar de ser fiel a sus orígenes y raíces, se va integrando en la tierra que le brindó asilo[15].

Con el tiempo, al igual que muchos otros refugiados españoles, Altolaguirre haría una importante contribución a la cultura mexicana que reflejaría, a su vez, cierto grado de integración al país; y en este sentido, el punto de vista expresado por él, en los poemas comentados, sobre la posibilidad de integrarse al país resultaría, a la larga, muy pesimista. Pero lo que he querido perfilar aquí ha sido precisamente la perspectiva de aquellos años, inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando el exiliado se desesperaba no sólo de poder volver a su patria, sino también de lograr desarrollarse de manera plena y armoniosa en su país de adopción; cuando lo que menos quería contemplar era la posibilidad de un destierro de larga duración. De ese aparente *impasse*, de esa angustiante incertidumbre, están hechos los poemas escritos entonces por Altolaguirre, como también lo están muchos de los poemas escritos entonces por sus compatriotas exiliados en América.

[15] ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, Grijalbo, México, 1991, p. 84.

LITERATURA POPULAR Y TRADICIONAL

CUPIDO EN EL *CANCIONERO FOLKLÓRICO DE MÉXICO*

MARÍA DEL CARMEN GARZA RAMOS

Entre los miles y miles de coplas recopiladas en el *Cancionero folklórico de México*[1], llama la atención encontrar nombres que pertenecen a la tradición hebrea, como el rey David o el sabio Salomón, así como a la mitología latina: Diana, Venus y, particularmente, la figura de Cupido, que tiene una presencia lógica entre las coplas amatorias, que son las predominantes, y presenta algunas características de interés; aquí analizaremos las 94 coplas, con sus variantes, que mencionan a Cupido.

En primer lugar, sabemos que Venus y Cupido aparecen en la literatura española de manera tardía, como tema novedoso que se incorpora a la poesía renacentista –tanto a la cortesana como a la tradicional y tradicionalizante–, gracias al artículo de Antonio Alatorre "Andanzas de Venus y Cupido en tiempos del Romancero nuevo"[2]:

> No proceden de un poeta familiar como Ovidio, sino de poetas de la época helenística tardíamente conocidos en España, y eso no directamente, como sucedía con Ovidio, sino a través de versiones italianas (en latín o en *volgare*). En 1580 hasta los analfabetos conocían la historia de Píramo y Tisbe o la de Hero y Leandro, pero sólo los letrados conocían la de Cupido[3].

[1] *Cancionero folklórico de México*, realizado bajo la dirección de Margit Frenk Alatorre, El Colegio de México, México, t.1: *Coplas del amor feliz*, 1975; t. 2: *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*, 1977; t. 3: *Coplas que no son de amor*, 1980; t. 4: *Coplas varias y varias canciones*, 1982; t. 5: *Antología, glosario e índices*, 1985. Al citar indicaré el número de tomo, seguido de guión breve y el número de la estrofa.

[2] En *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, eds. B. Garza Cuarón e Y. Jiménez de Báez, El Colegio de México, México, 1992, pp. 337-390.

[3] *Ibid.*, p. 339.

Es la época en que ocurren cambios fundamentales en el gusto español que repercuten en la literatura, en especial la vuelta a lo natural, a la sabiduría popular. Esto trajo consigo la revaloración de los refranes y de la poesía cantada: romances, coplas y villancicos, que llegan a los ámbitos cortesanos y eruditos particularmente a través de los músicos de la Corte de los Reyes Católicos, y después son recogidos en pliegos sueltos y cancioneros que muestran la convivencia de la poesía culta –petrarquista y de la tradición española– con la canción lírica tradicional y el romancero[4].

Hacia 1580 lo tradicional ya ha aportado nueva vida a la poesía conceptista que lo adopta, lo imita y reelabora con mayor o menor éxito; se incorpora al teatro y éste deja de representarse únicamente en las Cortes y se convierte en espectáculo público.

> Para complacer y atraer al hombre de la calle, se tocan las cuerdas que más le suenan; no es que se le devuelva intacta su propia literatura: se le ofrece algo parecido, pero infinitamente renovado, remozado, capaz de deslumbrarlo y conquistarlo[5].

Y éste es el punto de arranque de la poesía lírica popular de hoy. Desaparece prácticamente la antigua lírica popular y surge una nueva, de la que derivan las coplas que se cantan actualmente en España e Hispanoamérica. Asombrosamente se conservan algunos vestigios de la lírica antigua; hay huellas evidentes de la poesía cortesana, del conceptismo, del juego de palabras; se recogen textos idénticos en diferentes países y hay muchas innovaciones, y todo ello dentro de una tradición poética común.

El campo de estudio es amplísimo, pero me centraré sólo en el estudio de Cupido en las coplas mexicanas.

Si hablamos de vestigios, tenemos dos seguidillas en donde hay ciertas coincidencias textuales en los dos primeros versos:

Una flecha de oro
me tiró el Amor:
¡ay, Jesús, que me ha dado
en el corazón!

[4] Cf. JOSÉ MANUEL BLECUA, "Introducción", DÁMASO ALONSO y JOSÉ M. BLECUA, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1956, pp. xxix-lxxxiii, y MARGIT FRENK, "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro (1962)", *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 47-80, y MARGIT FRENK, *Entre folklore y literatura*, El Colegio de México, México, 1984, esp. pp. 13-53.

[5] MARGIT FRENK, "Dignificación...", p. 66.

Una flecha en el aire
tiró Cupido;
él la tiró jugando (cielito lindo),
y a mí me ha herido.

La primera es un cantar antiguo[6] y la segunda pertenece a una conocida canción mexicana[7]. En el primer texto aparece Amor, y corresponde al tema medieval del Amor triunfante, presente en la literatura española desde el Arcipreste de Hita[8]. En el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica; siglos xv a xvii*, recopilado por Margit Frenk, sólo hay una cuarteta donde se nombra a Cupido:

Qupido, yndinado
de sus sufraganos,
un arco en las manos
tenía encarado[9],

que también pertenece a otro tema medieval: las Cortes de Amor[10], pero aquí no es una alegoría del amor, pues ya es una narración sobre Cupido.

En las coplas recogidas en México, apenas hay alguna mención que puede recordar el tema:

[6] Este cantar se encuentra en *El laberinto amoroso*, p. 121; en la Segunda parte de la *Primavera y flor de romances*, Madrid, 1659, f. 204v; en JUAN DE LUQUE, *Divina poesía y varios conceptos*, Lisboa, 1608, p. 13; en el *Cancionero de Módena* (ed. C. V. AUBRUN, *Bulletin Hispanique*, 52, 1950, pp. 313-374) (cf. MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica; siglos xv a xvii*, Castalia, Madrid, 1987, núm. 2321). En la transcripción de los versos y en las citas se mantiene la ortografía y la puntuación de las fuentes.

[7] 1-2092a. Los números indican el tomo en que está la copla y el número que le corresponde en el *Cancionero folklórico de México*. La canción es "Cielito lindo".

[8] A. ALATORRE, art. cit., pp. 353-354.

[9] M. Frenk, *Corpus...*, núm. 784, que se encuentra en el *Cancionero toledano*, B.N.M., ms. 17 698 [Toledo 1560-1570]; en la *Silva de varios romances*, Zaragoza, 1658; y en el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562), eds. A. Rodríguez Moñino y D. Devoto, Valencia, 1954.

[10] ANTONIO ALATORRE (art. cit., p. 356) da una serie de ejemplos de este tipo: "El auto de Hurtado de Toledo *Cortes de casto Amor*... una ensalada anónima de hacia 1560, «A Cortes llama el Amor...»... también un romance de Covarrubias Herrera, «A Cortes llama Cupido / en su palacio sagrado...», donde Cupido, especie de Carlos V, atiende los problemas de la turba de vasallos (damas y galanes) que han acudido a la convocatoria."

Me fui pa la quinta escala
sobre un ligero caballo.
Cupido desde su sala
le dijo a su fiel vasallo
que el amor de una casada
de veras no tiene gallo (2-5473).

Antonio Alatorre cita un romance 'artístico' (de rima consonante), publicado en 1544, que dice: "estava / el dios Cupido assentado / en una labrada silla", y otro "Romance de amores" publicado en 1561, con los siguientes versos:

En esto vide a Cupido
que en carro triunphal venía.
Seys cavallos le tiraban;
el auriga que regía
era Paris con Orpheo...[11]

Más adelante se añade que Cupido lleva presas a tres damas. Una copla mexicana dice:

Yo vide un carro en Argel
guarnecido de oro y perlas,
y también vi dentro de él
que llevan al Dios Cupido
preso por una mujer (2-4869)[12].

En los ejemplos mencionados no se puede hablar de coincidencias; se trata sólo de un eco de la poesía renacentista que mantiene el "ambiente" que evoca el mundo del dios Cupido, aunque éste deje de ir en un carro triunfal y sea un prisionero entre joyas. Así también nos encontramos con tres coplas mexicanas que principian con el verso "Cupido con su vihuela", que es un cliché inicial desligado del resto, pues son coplas de desamor, y otras dos con "Cupido, rey del amor".[13] En otras se halla el tópico del jardín de

[11] Pliego suelto (Salamanca, Juan de Junta) reproducido por H. THOMAS, *Dos romances anónimos del siglo xvi*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1919, pp. 41-42, y *Silva de varios romances* (Barcelona, 1561), eds. A. Rodríguez Moñino y D. Devoto, Valencia, 1954, ff. 55-56; cf. A. Alatorre, art. cit., p. 355.

[12] El tema de Cupido esclavo de la Belleza se remonta a la época helenística y proviene de una oda de Anacreonte. Cf. A. ALATORRE, art. cit., p. 347.

[13] 2-3344, 2-3706, 2-4295 y 2-3466a, 3-7925.

Cupido[14] o la víctima de Cupido le solicita a éste que la flecha, o la espada, con que lo va a herir sea de plata, que coincide en un metal precioso con la seguidilla antigua ya mencionada: "Una flecha de oro / me tiró el Amor...". Algunas coplas mencionan a Diana: "Subí a la torre de Diana" o "Subí al cerro de Diana"[15], en donde se busca a Cupido, pero como el nombre mitológico no dice nada[16], en otra copla se mantiene sólo la idea de subir a buscar a Cupido, y se le da nueva vitalidad:

Subí al hospital del amor,
calma le pedí a Cupido,
y me recetó el doctor
cataplasmas del olvido,
cáustico de un nuevo amor,
pero seguido, seguido (2-5105).

También aparece el tema medieval de la cárcel del amor: "en la cárcel del amor / preso me tiene Cupido" o "preso me tiene Cupido / en los brazos del amor" (1-2094, a y b), en donde hay una supervivencia de la lírica popular antigua. En un cartapacio del siglo XVI se encuentra:

Preso me lo llevan
a mi lindo amor,
por enamorado,
que no por traidor[17].

[14] 1-1988c, 2-2703b, 2-5409.

[15] 2-3537a, 2-3537b, 2-3537a, var. J ("*de la*," vars. B, D).

[16] Diana es únicamente un nombre que se incluye en el cliché inicial: "[Me] subí a...". En coplas en donde no aparece Cupido encontramos: "Me subí al árbol de Diana" (1-1781a), "Subí a la torre de Diana" (1-1781b), "Me subí al cerro de Diana" (1-2401); pero también "Me subí al cerro más alto" (1-3537a, vars. E, F, G, H), y "Subí al cerro del Calvario" (1-3537a, vars. K, L).

[17] MARGIT FRENK ALATORRE, "Supervivencias de la antigua lírica popular", en *Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Gredos, Madrid, 1960, t. 1, p. 63, donde da como fuente: Cartapacio del siglo XVI (M. Pidal, *Boletín de la Real Academia Española*, 1, 1914, p. 312). (Cf. DÁMASO ALONSO y JOSÉ M. BLECUA, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1956, y el artículo con el mismo título, publicado en *Estudios sobre lírica antigua*, p. 94, en donde se señala como fuente *Cartapacios salmantinos*, p. 312, y se incluye una copla recogida en este siglo en Extremadura por G. Matos: "Prisionerito y cautivo en Argel / –lirio, qué dolor–, / prisionerito llevan a mi amor." Aquí es interesante señalar la coincidencia del lugar con la copla mexicana que principia "Yo vide un carro en Argel", ya citada.)

En las coplas mexicanas podemos ver que se pierde la idea original del prisionero y la cárcel de amor y, curiosamente, Cupido tiene jaulas:

De flores te haré un vestido,
como me sepas amar;
te cumplo lo prometido:
de bajarte un tabernal
de las jaulas de Cupido (1-621)[18].

Los cultismos en la boca del pueblo pueden cambiar de sentido, pues un elemento propio de la poesía tradicional es su capacidad de adaptación; así encontramos:

Cantando este son estaba
cuando me quedé dormido;
recordé lo que soñaba:
que en la jaula de Cupido
una calandria cantaba,
no recio, pero seguido (1-988c).

Otro tema que se encuentra en México es el de Cupido pastor:

La mujer es una oveja
de las que tiene Cupido:
nunca han tenido una queja,
pero si algún día la deja,
dicen "Áhi va el maldecido" (2-4663).

Cupido, rey del amor,
quitarme la vida trata.
No puede ser buen pastor
el que a sus ovejas mata:
Cupido, como traidor,
dime ¿por qué me maltrata? (2-3466b).

Cupido, rey del amor,
dime por qué me maltratas;
no pareces buen pastor,
pues que tus ovejas matas (2-3466a).

[18] 1-621. ¿El significado de *tabernal* estará relacionado con *tabernáculo* en la segunda acepción del *Diccionario de la Real Academia*: "Sagrario donde se guarda al Santísimo Sacramento"?

En la primera de estas coplas, con su visión escéptica del amor, hay una denostación a Cupido, que aparece ya en la poesía helenística y fue un tema empleado ampliamente en el siglo XVI[19]; a la vez, muestra un carácter sentencioso, que abunda en las coplas mexicanas sobre Cupido. El calificativo usado contra Cupido es el de *traidor,* con los clichés "Cupido, como traidor" y "Cupido, no seas traidor"[20], o en estribillos paralelísticos que cambian el adjetivo: "¡Ay, Cupido, Cupido, Cupido! / ¡Ay, Cupido, Cupido traidor" y "¡Ay, Cupido, Cupido, Cupido / ¡Ay, Cupido, Cupido tirano!"[21].

En las otras dos coplas hay una influencia de la poesía pastoril, en especial del Romancero nuevo, en donde la anécdota que se narra, pobre en contenido y poco novedosa por conocida, da cabida a la expresión de los sentimientos[22], y esto puede ser el origen, al menos en parte, de algunos temas, tópicos y recursos de la lírica actual de tipo tradicional. También en estos textos aparece el uso del lenguaje directo, que ya se encuentra en el Romancero nuevo. Así, en el *Romancero pastoril* de Lucas Rodríguez:

> Dice de amor herido,
> de tristeza y amor acompañado:
> ¿Por qué quieres, Cupido,
> que viva tan penado,
> un pastorcillo pobre enamorado?[23]

En el "Romance de amores" ya mencionado, encontramos: "Yo preguntando el porqué / Cupido me respondía..."[24], y en la novela pastoril *Desengaño de celos* de Bartolomé López de Enciso, los personajes, "españoles de tiempos de Felipe II, no sólo entonan alabanzas a Cupido y Venus, sino que dialogan con ellos. «¿Possible

[19] A. ALATORRE, art. cit., p. 378.

[20] 1-2093a, 1-2093c, 2-3466b, 1-2093c var. B, 2-5351.

[21] 3-7925, 3-7924.

[22] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia,* Espasa-Calpe, Madrid, 1968, t. 2, pp. 136, 148-149. CARLOS MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina,* El Colegio de México, México, 1969, p. 322, nota 207, afirma: "En esta copla se superponen, tal como vemos, los ecos de la tradición pagana con un antiguo símbolo del cristianismo", sin tomar en cuenta la literatura pastoril.

[23] *Romancero historiado,* Alcalá, 1585, cf. JOSÉ M. BLECUA, *Floresta de la lírica española,* Gredos, Madrid, 1963, t. 1, p. 185, vs. 41-45.

[24] A. ALATORRE, art. cit., p. 355.

es, poderoso Cupido y hermosa Venus que...?»... no es pregunta retórica: un pastor se la hace efectivamente a Cupido y Venus"[25].

Las preguntas que en las coplas mexicanas se hacen a Cupido son de todo tipo. Pueden encontrarse, por ejemplo, en textos encadenados con algunas reminiscencias renacentistas mezcladas con expresiones tipo del refranero; esto es, con alternancia del lenguaje 'artístico' y el coloquial:

> Subí al cerro de Diana
> a preguntarle a Cupido,
> cuál era la campana
> con que se tocaba a olvido,
> para olvidar a una ingrata,
> que olvidarla no he podido.
> Cupido respondió ansioso:
> "No le metas corte al pino,
> que al amor que es cauteloso
> pronto se le da el destino,
> y se queda como el oso:
> divisando pa el camino" (2-3537b).

O Cupido, pequeño, convive con el interlocutor:

> Yo tenía mi cupidito
> vestido de seda china;
> y me dijo el pobrecito:
> "No cantes, que me lastimas
> mi pobre corazoncito" (2-3502).

El diálogo con Cupido se expresa por medio de un cliché inicial: "Yo le pregunté a Cupido", que se apoya en el tercer verso con otro cliché que presenta variantes y que es una fórmula muy abundante:

> Yo le pregunté a Cupido
> que si pretendía casadas,
> y me contestó afligido:
> "Ésas son las más amadas,
> porque tienen su marido
> y no son interesadas" (2-5474).

[25] *Ibid.*, p. 361, nota 53.

Yo le pregunté a Cupido
el valor de una catrina,
y me contestó afligido
que el valor de una gallina
no pasa de real y medio,
aunque la pluma sea fina (2-5573).

Yo le pregunté a Cupido
que con cuántas se contenta,
y me respondió afligido:
"Amigo, ni con cincuenta:
son tantas las que he tenido,
que hasta ya perdí la cuenta" (1-2557).

Yo le pregunté a Cupido
dónde había mujer honrada,
y me respondió el jodido
que en el mundo no había nada:
para putas, todas son putas,
mayormente las casadas (2-4783a).

Dentro de este grupo de coplas, y otras más que también emplean el cliché, encontramos que, en la mayoría, las respuestas de Cupido corresponden a una visión dolorosa o desengañada del amor, del cual es víctima, al mismo tiempo que tienen un carácter sentencioso que, en algunas, apunta al machismo o es totalmente machista. Y estos dos aspectos, la visión negativa del amor y el contenido sentencioso, tienen su antecedente en algunas de las transformaciones que se dieron en la literatura española de los siglos XV y XVI: el gusto por los temas más desolados del amor y la proliferación de textos de contenido moral y filosófico, lo mismo que el intercambio de preguntas y respuestas en la poesía amorosa[26].

Un aspecto más que llama la atención dentro de las coplas mexicanas que hablan de Cupido es la familiaridad con que se le trata. En algunos casos, para dar mayor fuerza a la jactancia, se emplea el cliché "pregúntenselo a Cupido", que legitima su testimonio:

[26] PIERRE LE GENTIL, "Trayectoria de los cancioneros", en *Historia y crítica de la literatura española*, t. 1: *Edad Media*, ed. A. Deyermond, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 310-315, esp. p. 311.

Si quieren saber quién soy,
pregúntenselo a Cupido:
yo soy el muchacho alegre,
del cielo favorecido (3-6726).

En ocasiones, como una forma de afirmación personal, se alardea de ser discípulo de Cupido:

Soy muchacho que al querer
no soy mal agradecido;
y si no lo quieren creer,
pregúntenselo a Cupido;
que él me enseñó a querer:
puede servir de testigo (1-2706b).

A veces, el alumno es más modesto:

Cupido me enseñó a leer
un libro de varios modos;
cuando te empecé a querer
me lo maliciaron todos:
¡ay, qué feo es no saber
cómo se torean los toros! (1-1804).

Cupido me enseñó a leer
los versos de buen tamaño,
y me dijo: "Es de comprender,
esto te lleva un año,
desde que yo empecé a coger
a las mujeres por el paño" (2-5350)[27].

En otras coplas es Cupido el que proporciona las armas para llegar a una mujer, aunque humorísticamente les dé un giro negativo:

Cupido me dio su espada
para entrar en su aposento;
y me dijo el camarada:
"No procure usted su intento,
no se puede, que es casada" (2-5115a).

Cupido me da las alas
pa entrar al aposento;
"¡Ay!, me dice el camarada,

[27] La copla se refiere a la posesión sexual.

pero habrá contratiempos:
no le hable, que ésa es casada,
que está su marido dentro" (2-5115b).

Hay otros casos en donde la familiaridad con Cupido es tal que es éste el que se acerca:

Cupido me fue a ver
donde estaba trabajando:
que si yo quería aprender
versos para andar cantando,
que me fuera yo con él
para andarlos estudiando (3-7618).

Cupido me dio un estudio,
se lo regalé a mi chata;
me habló con disimulo:
"Toma esta concha de plata,
que el amor que se hace nudo
con trabajos se desata" (2-4370).

La presencia de Cupido sirve en ocasiones como un recurso para acentuar la exaltación hiperbólica de la belleza de la amada:

Trigueñita, vive Dios,
del cabello ensortijado,
tengo que hacer un traslado
—y mostrárselo a Cupido—
de ese rostro agraciado (1-15).

Estaba Cupido un día
con el pincel en la mano,
pensando si copiaría
tu retrato soberano (1-12).

Dentro de las diversas formas en que se expresa el amor posesivo, también el machismo se apoya en Cupido:

Cupido me dijo a mí
que anduviera alerta, alerta:
yo no soy como tu mula
que carga la trompa abierta (2-3934).

Cupido fue el primer hombre
que con el amor [rió].
Yo soy segundo Cupido:
¿cómo no he de reírme yo? (2-4027).

Me cuadra ser decidido
y eso no voy a negarlo;
de las mujeres querido,
y estoy para demostrarlo;
es mi compadre Cupido,
y no voy a defraudarlo (2-3991).

Tengo un vaso de cristal,
que me regaló Cupido,
donde te he de colocar
si te portas bien conmigo,
pero si te portas mal,
sabrás que ni adiós te digo (2-3894).

Pero también nos encontramos que Cupido, con una visión negativa sobre el amor, o al menos escéptica, es el que señala las pautas de conducta con sus consejos:

Cupido me dijo a mí
que no me malbaratara,
que primero andara el mundo
y después que me casara (2-4677).

Cupido, siendo mi amigo,
sólo un consejo me dio:
que quisiera y que adorara,
pero que rogara, no (2-4704).

En estas coplas sentenciosas, puestas en boca de Cupido, se expresa una valoración, tanto del hombre como de la mujer, inmersa en las características del machismo[28]:

[28] Las coplas de machismo no son privativas de la lírica mexicana; se encuentran también en España e Hispanoamérica, particularmente en Argentina, pero es en México en donde hay un mayor número de textos y con un carácter más acentuado.

Me dio un consejo Cupido
antes que fuera [e]rmitaño:
"Si te vieres abatido,
déjalo de ese tamaño,
que la mujer siempre ha sido
del hombre carta de engaño" (2-4832).

Por las orillas del mar
oí que dijo un Cupido:
"La mujer que sabe amar
y quiera bien al marido
le debe de perdonar
las faltas que ha cometido" (2-4505).

Cupido, antes de morir,
me dejó escrito en papeles
que si no quería sufrir
prisiones entre paredes,
que me fuera yo a vivir
donde no hubiera mujeres (2-4823).

Y lo más asombroso es que Cupido, "rey del amor", incluso regaña al que ama:

Cupido a mí me regaña
porque a las mujeres quiero;
me dice: "Deja esa maña,
procura tener dinero" (2-4821).

Esto nos lleva directamente al tema del amor y el interés. Hay una copla muy difundida en España e Hispanoamérica que dice:

El amor y el interés
se fueron al campo un día:
pudo más el interés
que el amor que te tenía (2-3252)[29].

Para que el campo no se confunda con la campiña y se destaque la idea de un campo de batalla, una versión mexicana introduce una pregunta (v. 3) que precisa:

[29] Se ha recogido también, con ligeras variantes, en España, Puerto Rico, República Dominicana y Argentina. Cf. YVETTE J. DE BÁEZ, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, pp. 29-30 y p. 83, nota 29.

El amor y el interés
salieron al campo un día;
¿y quién ganaría?
Pudo más el interés
que el amor que le tenía (2-3764).

En otra copla encontramos:

Cupido con Salomón
se fueron al campo un día:
pudo más el interés
que el amor que te tenía (2-3252, var. K).

Otra vez hallamos la sustitución de un nombre desconocido por otro; aquí se cambia por el de Salomón, que evoca un mundo mítico y puede hacer pareja con Cupido, lo cual coincide temáticamente con la copla del siglo XVI:

Tiraban al más certero,
Interés y el Amor franco;
Interés daba en el blanco,
y Amor no da en el terrero[30].

En el siglo XVI el tema de "el amor y el interés" dio origen a un gran número de textos. "Aparece en romances lo mismo que en sonetos, letrillas, pasajes de comedias, etc., y en todos los tonos"[31], y se refiere tanto al amor interesado como a la figura de Cupido. Aquí sólo señalaremos el leve eco que en las coplas mexicanas queda de este soneto de Baltazar del Alcázar:

Buelto se ha pescador el dios Cupido,
y la mar en que pesca es el poblado;
rubias y bellas ninphas, el pescado;
de plata son las redes que ha tendido,
y el plomo que por ellas va esparcido
son bolsones con mucho del ducado,
cadenas de oro, sayas de brocado,
ámbar, perlas, cristal, marfil bruñido...[32]

[30] Fue glosada por Timoneda (*El truhanesco*), p. [118] y por Diego Hurtado de Mendoza (*Obras poéticas*, p. 416) entre otros, y aparece en el *Cancionero sevillano*, ff. xj-xj vr. Cf. YVETTE J. DE BÁEZ, *op. cit.*, p. 30.

[31] A. ALATORRE, art. cit., p. 370. Para los ejemplos, pp. 369-378.

[32] *Loc. cit.*. Es el texto anónimo en el ms. 3924 de la B.N.M. (*Cancionero de Pedro de Rojas*, 1582), f. 41r.

En el *Cancionero folklórico de México* aparecen dos sextetas en donde la enumeración de dinero, joyas y riquezas en el texto antiguo, queda en coplas de animales:

Tiró el anzuelo Cupido
para pescar la sirena,
pero ahí le salió filo:
se le revolvió en la arena;
sólo pescó un cocodrilo,
que era tío de la ballena.

Que era tío de la ballena,
era hermano del lagarto,
pariente de la sirena;
era un cocodrilo zarco;
lo conocí en Agua Buena:
era el capitán de un barco (3-6238).

Hay una serie de coplas narrativas que se refieren a la vida de Cupido sin que haya un interlocutor. A veces se comporta como cualquier amante:

Cupido con su chulona
en el sueño le decía:
"Si no me quieres, pelona,
abrázame, vida mía,
muérdeme, no seas chiquiona" (1-1555).

Otras, llora y sufre de amor, y en algún caso puede haber un testigo de sus penas:

Cupido a solas lloraba
a un amor que ingrato fue,
y sólo le consolaba
que cuando ellas tienen sed
solitas bajan al agua,
sin que nadie las arree (2-5437).

Cupido estuvo postrado
en el lecho de dolores;
puse atención y cuidado
que le decía a los cantores:
"Si dicha es vivir amando,
¡qué horrible es morir de amores!" (2-4615).

Ocasionalmente encontramos en Cupido una visión positiva sobre el amor:

Cupido se haya en la sierra
en traje de cazador,
diciendo: "Que muera, muera,
la que no sepa de amor!" (2-4530).

Cupido, pintando flores,
pintó un hermoso clavel;
como le faltó papel,
no lo pintó de colores,
pero lo pintó de amores,
que lo mismo viene a ser (2-4506).

Y sólo hay una copla humorística sobre Cupido:

Ya no pintan a Cupido
vendado y niño chiquito:
ahora ya lo pintan viejo,
con anteojos y piquito (2-5520).

También hay otra en donde el nombre de Cupido da lugar a un juego de palabras, basado en la repetición de *-inta*, *-anta* y el empleo del disparate como elemento humorístico, en una copla que termina, como muchas otras en donde aparece Cupido, con dos versos a manera de sentencia:

Cupido, pintando tinta,
con la tinta pinta y canta,
y para pintar la tinta
no se necesita tanta:
"Con poca tinta se pinta
la virgen que ha de ser santa" (4-9882).

A veces hallamos la pareja de Cupido y Salomón. Lo mismo pueden expresar, en coplas sentenciosas, una visión negativa del amor:

Cupido con Salomón
se puso a tratar un gato;
como le salió rabón,
no lo quiso ni barato;
y eso dice la razón:
"Donde hay amores, no hay trato" (2-4718).

Salomón hizo una carta,
la cual era para Cupido,
donde le mandó decir:
"Mi muy estimado amigo,
vale más saber sentir
y no darse por sentido" (2-4703),

que expresar el gozo pleno de la vida, como en estas coplas de humor pícaro:

Cupido con Salomón
se hallan en grande orgía:
Salomón porque era sabio,
Cupido porque lo sabía (2-5715).

Cupido con Salomón
tuvieron sus damas juntas;
Salomón, por ser tan sabio,
a Cupido le pregunta:
"De tantas vueltas que dimos,
¿dónde quedaría la punta?" (2-5716)[33].

Cupido también aparece ante Venus:

En la medianía del mar
le dijo Cupido a Venus:
"De un rayo te escaparás,
pero de mí, lo veremos" (2-4354a).

En la medianía del mar
le dijo Cupido a Venus
"¿Ya viste relampaguear?
Ahora te faltan los truenos;
del diablo te escaparás,
pero de mí, lo veremos" (2-4354c).

Aquí no hay ningún indicio de que Venus sea su madre, como ocurre en nuchas historias del Romancero nuevo. Debo destacar que estas coplas corresponden al tema de la omnipotencia de Cupido, que viene de la poesía latina, pues aparece en un idilio de

[33] Hay otras coplas en donde aparece únicamente Salomón, quien se destaca por su sabiduría y, a veces, tiene rasgos machistas. Cf. 1-1162, 2-4523, 2-5571 y 2-5661.

Mosco de Siracusa (siglo II a.C.) en donde Venus dice: "A mí misma suele herirme con sus flechas", y llega a la poesía española de los Siglos de Oro a través de la poesía helenística, aunque estas coplas llevan en sí la fanfarronería mexicana[34].

Hay un pequeño número de textos en donde Cupido aparece entre las coplas amatorias, ya no como personaje, sino con un sentido metafórico, y su nombre se emplea para hablar de la belleza de las mujeres más hermosas, porque sólo ellas son dignas de él:

Qué batallón tan lucido
he formado, señoritas,
alistando a las bonitas
en las filas de Cupido (1-2606).

No vayas a la tienda
del Dios Cupido,
que por cualquier cosa
lleva un sentido;
no entres en ella,
que se te irán los ojos
tras de sus prendas (2-4493).

Asimismo, el nombre de Cupido sirve metafóricamente para invocar, no sólo al amor, sino a la persona amada, como un sinónimo de "amor", en un estribillo que presenta múltiples variantes:

¡Ay, Cupido, Cupido, Cupido!,
¡ay, Cupido, Cupido chiquito!,
¡que me muero, me muero, Cupido!,
muero por darte un besito (1-1454 bis).

¡Ay, Cupido, Cupido, Cupido!,
¡ay, Cupido, Cupido, me muero!
Dame los brazos, mi vida,
mi vida, que te quiero (1-1486).

Una de esas variantes tiene carga picaresca:

¡Cupido, Cupido, Cupido,
Cupido, no seas traidor!,
y préstame tu abanico,
que me muero de calor (2-5351).

[34] A. ALATORRE, art. cit., esp. p. 357.

El tema del jardín de Cupido se une también al símbolo de la mujer como flor, particularmente como rosa, ya sea en simple plan de conquista, ya con la intención de posesión:

Soy torito de alta cumbre,
chiquito, pero lucido;
cuando bajo a la cañada
conocido es mi bramido;
me he de pasear en las flores
y en el jardín de Cupido (1-2703b).

Entré al jardín de Cupido
a cortar de sus rosales,
y allí mi chata me puso
el maíz a veinte reales
y me dijo que no fiaba
ni prestaba los costales (2-5409)[35].

Esta última copla, clasificada como humorística, es uno de los escasos ejemplos que se encuentran en el *Cancionero folklórico de México* en donde la mujer rechaza abiertamente las pretensiones del hombre.

Con un sentido distinto, nos encontramos el cliché inicial: "Ya se reventó el alambre / donde se mecía Cupido", que podría considerarse desligado del resto de la copla, pero que es una alegoría del amor que se acabó:

Ya se reventó el alambre
donde se mecía Cupido;
cómo haré para olvidarla,
si amarla no he podido (2-5162).

Ya se reventó el alambre
donde se mecía Cupido.
No vengo porque tengo hambre,
sólo porque estoy herido;
vengo a ver correr mi sangre
donde estoy comprometido (2-3678).

[35] Para las metáforas en la poesía lírica de tipo tradicional véase: JACOBO CHENCINSKY, "El mundo metafórico de la lírica popular mexicana", *Anuario de Letras*, 1 (1961), pp. 113-148, y CARLOS MAGIS, *op. cit.*, en especial el apartado "Los recursos poéticos", pp. 325-368.

Para terminar, hay que mencionar dos coplas de despedida, cuya forma pertenece al corrido mexicano, y a la poesía lírica de tipo tradicional. Ambas mencionan a Cupido, ya sea en boca del cantor, ya sea en la boca del propio Cupido, mediante el yo narrativo:

Ya con ésta me despido,
cantando con mi guitarra;
yo soy afecto a Cupido
y me voy con mi chaparra;
el hombre que quiere mucho
sólo del diablo se agarra (2-3969).

"Ya me voy, ya me despido,
y se los diré cantando",
así me dijo Cupido
cuando andaba trabajando (3-7673).

De este análisis de las coplas mexicanas sobre Cupido debemos señalar, por una parte, las reminiscencias de la poesía culta de los Siglos de Oro con alguna supervivencia de la lírica popular antigua y, por otra, destacar que Cupido se mantiene en la tradición como un personaje con vida propia al que, con gran familiaridad, se le pueden hacer preguntas, observar lo que dice, dialogar con él, recibir sus consejos, sus lecciones y hasta sus regalos, y también se desenvuelve independientemente, sin tener relación con un interlocutor, y goza y tiene penas de amor como cualquier mortal.

Además, hay que hacer hincapié en el carácter sentencioso de muchas coplas en donde aparece Cupido y el predominio de la visión desengañada, negativa del amor, que, en muchos casos, tiene características de machismo.

ALGUNOS SÍMBOLOS RELACIONADOS CON EL RÍO EN EL *CANCIONERO FOLKLÓRICO DE MÉXICO*

MARCO ANTONIO MOLINA
El Colegio de México

Los símbolos en la lírica tradicional mexicana se han estudiado en dos trabajos, hasta el momento[1]; un artículo, de 1961, de Jacobo Chencinsky sobre la metáfora en la lírica tradicional mexicana[2] y un libro de Carlos Magis, de 1969, que estudia comparativamente las líricas populares de España, Argentina y México[3]. Ambos trabajos se realizaron con el material que más tarde formaría parte del *Cancionero folklórico de México*[4]. Chencinsky revisa los

[1] Véase *Bibliografía comentada de la poesía tradicional mexicana*, coord. A. González, El Colegio de México, México, 1994. Sobre los símbolos en la lírica tradicional española, véase la siguiente bibliografía: JOSÉ MARÍA ALÍN, *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968; EUGENIO ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970; MARGIT FRENK, *Entre folklore y literatura (lírica hispánica antigua)*, El Colegio de México, México, 1984 y *Symbolism in old Spanish folk songs*, University of London, London, 1993; ARTHUR T. HATTO (ed.), "Imagery and symbolism", en *EOS. An enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry*, The Hague, Paris, 1965; STEPHEN RECKERT, *Lyra minima. Structure and symbol in Iberian traditional verse*, King's College, London, 1970.

[2] JACOBO CHENCINSKY, "El mundo metafórico de la lírica popular mexicana", *Anuario de Letras*, 1 (1961), pp. 113-148.

[3] CARLOS MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969.

[4] *Cancionero folklórico de México*, coord. M. Frenk, 5 ts., El Colegio de México, México: t. 1, 1975; t. 2, 1977; t. 3, 1980; t. 4, 1982; t. 5, 1985. Para este trabajo he utilizado únicamente los dos primeros tomos, ya que ellos incluyen las coplas directamente relacionadas con el amor, lo que temáticamente les da unidad, y además representan más del 50% de las contenidas en el *Cancionero* (en adelante citaré *CFM*). Las citas de las coplas se identifican en el texto, entre paréntesis, con el número del tomo seguido por el número de la copla correspondiente.

principales grupos de metáforas (entre ellas las del reino animal, vegetal, etc.); su exposición es breve, pero hace una enumeración muy completa –que no total, y es comprensible– de las imágenes que habitan en la tradición lírica de México. Magis afirma, en el apartado que le dedica a este tropo, que los símbolos son el recurso poético menos frecuente, ante otras figuras como la metáfora, aunque prefiere considerar como símbolos las metáforas estudiadas por Chencinsky[5]. Personalmente, coincido con este autor en el último punto, en virtud de que "a una «imagen» puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico (o mítico)"[6].

La hipótesis del presente artículo es que en la lírica tradicional mexicana hay un mayor número de símbolos de lo que se ha supuesto hasta ahora. En las siguientes páginas, me propongo revisar uno de ellos, cuya presencia es importante, por su frecuencia y por su universalidad, en esta lírica: el río. El *corpus* que analizaré se ha tomado del *CFM*.

La orilla del agua (de un río, de una fuente o de algún otro lugar similar) como *locus amoenus* cuenta con una larga tradición dentro de la literatura[7]. No es extraño, por lo tanto, encontrar coplas mexicanas que inviten al encuentro en dicho sitio:

> Ariles y más ariles,
> ariles de la ventana,
> si acaso bajas al río,
> allá nos vemos mañana (1-1373).

En esta copla no es explícito que se trate de una cita amorosa; por sus connotaciones, sabemos que sí lo es. La muchacha, asomada a la ventana, escucha al hombre que la cita en el río[8]. En alguna copla se advierte de la relación de las ventanas con el amor:

[5] MAGIS, *op. cit.*, pp. 334-335.

[6] RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN, *Teoría literaria*, pról. D. Alonso, Gredos, Madrid, 1966, p. 225.

[7] Cf. EGLA MORALES BLOUIN, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, y PAULA OLINGER, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 1985.

[8] La raíz de la palabra "ariles" puede ser arilo, del italiano *arille*, "envoltura, casi siempre de colores vivos, que tienen algunas semillas" (cf. *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, 1992, *s.v.* ARILES, primera

Las ventanas a la calle
son peligrosas
pa los papás que tienen
hijas hermosas (2-4577).

Como ocurre con el universo de los símbolos dentro de la lírica tradicional, unas coplas van aclarando otras, hasta llegar a la identificación del símbolo y su significado.

En otras coplas, la intención amorosa de la cita junto al agua es explícita:

Tú eres buena, ¡oh, Antonia del alma!
¿Dónde nos podemos ver?,
para saber si tú me amas
y sabes corresponder;
cuando vayas a traer agua
allá te daré un papel.

En el dicho papel te diré
que eres mi pálida flor,
que te traje del jardín
donde te ofrendé mi amor;
dime si me amas a mí:
te daré mi corazón (1-1081).

La primera estrofa invita al encuentro, la segunda es la declaración de los sentimientos del hablante lírico, que, con ingenuidad lúdica, hace ya innecesaria la entrega del papel. Si la declaración ya está hecha, ¿para qué citar a la mujer junto al agua? En otra copla, la invitación es para fugarse; el agua está otra vez presente:

Mañana cuando amanezca,
antes de salir el sol,
cuando tú vayas al agua,
vámonos pa de un jalón (1-1373 *bis*)[9].

El hecho de que se insista en que la cita sea junto al agua, abre la posibilidad de que se trate de un sitio propicio para este tipo de

acepción); la representación de la mujer por la envoltura de una semilla no está muy alejada de su representación como una flor en botón.

[9] Algunas otras coplas en las que el encuentro amoroso se da junto al agua: 1-1170, 1-1372, 1-1445, 1-1751, 1-1965, 1-2037. En 2-3753 aparentemente hay un rechazo, que no existe en la variante C.

encuentros. Con la aparición de más elementos intuimos que se agregan nuevos significados:

> Cuando te vayas al pozo
> con tu cántaro vacío,
> tápame con tu rebozo,
> porque me muero de frío (1-1443).

Bajar al río, ir al agua o al pozo son actividades cotidianas en algunas comunidades rurales: las mujeres van con sus recipientes a traer agua; el cántaro vacío sería un detalle realista[10]. Sin embargo, Alan Deyermond ya señalaba este elemento como un símbolo en la lírica hispánica: en los poemas que él cita, el cántaro quebrado aludiría a la pérdida de la virginidad de la muchacha que va por agua[11]. Ya han sido estudiadas las supervivencias de la poesía peninsular, culta y popular, en la lírica folklórica americana[12]. Si las supervivencias textuales a veces son casi idénticas a sus fuentes, ¿existe alguna razón para que no pudieran pasar algunos de estos símbolos, como tales y no como clichés, al nuevo continente?[13] Si

[10] BRUCE W. WARDROPPER en su artículo "Meaning in Medieval Spanish folk song" (en *The interpretation of Medieval lyric poetry*, ed. W. T. H. Jackson, Columbia University Press, New York, 1980, p. 177), nos recuerda: "Folk song is generally based on a rural society and agricultural economy. The only major exception is formed by the *kharjas* of Al-Andalus, which, sung either in vulgar Arabic or Mozarabic Spanish, thrived in the great cities of the South. The necessary conditions for folk song are in any case a homogeneous view of life, shared by rural peasants or urban house servants, and small, self-sufficient communities."

[11] ALAN DEYERMOND, "Pero Meogo's stags and fountains: Symbol and anecdote in the traditional lyric", en *Romance Philology*, 33 (1979), pp. 266-267, nota 6; en dos de los tres poemas que cita aparece la palabra "cántaro"; el otro término es "jarrico".

[12] Cf. YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, 1969; y JOSÉ MARÍA ALÍN, "Nuevas supervivencias de la poesía tradicional", en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, eds. B. Garza Cuarón e Y. Jiménez de Báez, El Colegio de México, México, 1992, pp. 403-465.

[13] STEPHEN RECKERT (*op. cit.*, pp. 10-11) cita una seguidilla sevillana: "Desde que te ausentastes, / sol de los soles, / ni los pájaros cantan, / ni el río corre. / ¡Ay, amor mío! / Ni los pájaros cantan, / ni corre el río." En el *CFM* encontramos: "Desde que tú te fuiste / no he visto flores, / ni los pájaros cantan, / ni el agua corre" (2-3064). MAGIS (*op. cit.*) incluye la copla —con el número 621— como española y con una variante de San Luis Potosí, que no aparece en su texto; asimismo, en la nota 97 remite a otra versión argentina. El análisis de la copla mexicana lo desarrollo líneas abajo.

se considera que existen símbolos que son casi universales, es posible que también se encuentren en las culturas anteriores a la llegada de los españoles a América[14].

En la copla 1-1443, la muchacha con su "cántaro vacío", aún virgen, es requerida por el amante. Esta interpretación se refuerza por el lugar donde será el encuentro, al lado de un pozo. Los versos 3 y 4, en que el amante pide a la amada que lo proteja del frío, también tienen un carácter simbólico; se repiten en otras coplas del *Cancionero*:

¡Ay de mí!, Llorona,
Llorona, llévame al río;
tápame con tu rebozo (Llorona),
porque me muero de frío (1-1439).

El sentido amoroso de la petición es más claro en el siguiente par de estrofas:

—Paloma, ¿de dónde vienes?
—Vengo de San Juan del Río.
—Cóbijame con tus alas,
porque me muero de frío.

—Te abrigaré con mis alas,
pobre pinchoncito mío,
mas vámonos luego, luego,
para mi San Juan del Río (1-1441b).

Morales Blouin (*op. cit.*, pp. 196-197) relaciona el agua fría y el tiempo frío con la actividad amorosa, en la lírica hispánica. Chencinsky (*op. cit.*, p. 146) propone que "el frío es el pretexto para que

[14] En el pueblo p'urhépecha también se utiliza la imagen del cántaro a manera de eufemismo; en una pirekua, la versión 1 de "Male Refugita" (véase NÉSTOR DIMAS HUACUZ, *Temas y textos del canto p'urhépecha*, El Colegio de Michoacán-Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, 1995), se reprocha a una muchacha ser orgullosa y se cuenta que "el domingo por la tarde le rompieron su cántaro". En un ritual tradicional de compromiso matrimonial hay un uso simbólico del cántaro: el día que la pareja decide formalizar su noviazgo, se hace una cita cerca del ojo de agua; la muchacha lleva el cántaro que el hombre le ha regalado para esa ocasión; cuando la mujer regresa de traer el agua, él se declara, ella baja el cántaro, el hombre lo besa y la mujer vierte agua en las manos de su pareja para que la beba ("El ojo de agua «Kuineo»", en *Cuentos purépechas*, Diana, México, 1994).

la mujer y el hombre se pongan en contacto". En la siguiente copla, el deseo de la mujer se "transforma" en frío en el recuerdo del amante[15]:

> Cada vez que cae la tarde,
> en vez de llorar me río,
> recordando los besitos
> que me dabas junto al río,
> con la boquita temblando:
> pobrecita, tendrías frío (1-1980)[16].

La petición del hablante lírico en 1-1443, versos 3-4, "tápame con tu rebozo, / porque me muero de frío", queda aclarada[17].

Ya que la orilla del agua es propicia para los asuntos amorosos, el enamorado teme que su amada vaya por agua sin que él esté presente:

> Ya te he dicho que al agua no bajes,
> y si bajas, que no sea muy tarde,
> que si bajas, tendrás quien te aguarde;
> ya más tarde sabrás quién soy yo (1-1648).

En un cantar, se sospecha de la presencia de una alcahueta, figura poco común en nuestra lírica:

> No quiero que al agua bajes
> al punto de la oración:
> no sea que alguna viejita
> te traiga alguna razón (2-3116).

La ubicación temporal, "al punto de la oración", hace inevitable relacionar al personaje, la "viejita", con las trotaconventos.

Los celos llevan al enamorado a extremos como el de la copla:

[15] Sobre la relación entre la libido femenina y el frío en la cultura europea de la Edad Media, véase MORALES BLOUIN (*op. cit.*, p. 194); sobre la fertilidad femenina, el frío y la humedad, también en la cultura europea de la Edad Media y los Siglos de Oro españoles, véase el artículo de JOSÉ AMEZCUA, "Mujer y enfermedad en *El médico de su honra* calderoniano", en *Nueva Revista de Filología Española*, 42 (1994), pp. 87-98. Ambos se basan en la teoría de los humores de Galeno: la mujer es fría y húmeda y el hombre, seco y caliente.

[16] Algunas otras coplas relacionadas con el río y el frío: 1-1327, 1-1440, 1-1441a, 1-1442.

[17] Hay que mencionar la posibilidad, que ya advierte MAGIS (*op. cit.*, p. 335) de que un símbolo se deturpe o lexicalice. En este caso, la rima río-frío favorecería dicho fenómeno.

No quiero que a misa vayas,
ni que a los templos te asomes,
ni tomes agua bendita
de donde toman los hombres (2-3115).

En este ejemplo parece que incluso el encuentro junto a la pila de agua bendita, dentro de un templo, pudiera propiciar el galanteo amoroso[18].

La orilla del agua también es atractiva para los animales silvestres:

Soy un pobre venadito
que habito en la serranía;
como no soy tan mansito,
no bajo al agua de día:
de noche, poco a poquito
y a tus brazos, vida mía (1-1387).

La posible lectura realista de esta copla queda descartada porque la voz está en primera persona y los dos últimos versos son claramente amorosos; no hay duda de que se trata de un amante que va en busca de su pareja. Como ya ha señalado Chencinsky, el venado sirve para representar al hombre o a la mujer[19]; en este caso, aunque no se define en el texto, lo más probable es que se trate de un hombre. El contexto en el que surge esta lírica determina que, si es de noche, sea el hombre el que salga para dirigirse hasta donde está su amada; en caso contrario vendría la reprobación social[20].

En esta otra copla se le advierte a una paloma de los peligros de perder la libertad que implica bajar al agua:

[18] En un tono picaresco, la siguiente copla menciona el agua bendita: "Una monja se empachó / por beber agua bendita, / y del empacho salió / una monja chiquitita" (2-5695).

[19] *Op. cit.*, p. 122. Sobre el venado en el folklore europeo se pueden consultar el citado libro de MORALES BLOUIN; el de PAULA OLINGER (*op. cit.*) y el artículo ya citado de ALAN DEYERMOND.

[20] Prueba de ello son el refrán: "Mujer que de noche se pasea es muy puta, vieja o fea" (véase HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ, *Refrán viejo nunca miente: refranero mexicano*, El Colegio de Michoacán, Michoacán, 1994, p. 277) y, del *CFM*, la copla: "Ya salió la niña puta, / la que tenían por doncella; / al punto de la media noche / salía a contar las estrellas; / su madre ya lo sabía, / alcahueta que era ella" (2-5676).

Palomi, palomita, te lo dije,
que tú al río no bajes a beber agua,
porque allí están los de Cuaque,
y éstos sí yo no sé si no te amarran (1-1652).

Chencinsky cita varias coplas con el tema de la cacería de amor, en las que, como es de suponer, la mujer y el hombre son representados por animales[21]. La advertencia a la paloma, para que no se deje cazar, refleja el miedo del hombre de que otro alcance los favores de la mujer. En esas circunstancias, la voz femenina aparece, algunas veces, para expresar su voluntad:

Yo pretendí a una casada,
por ver si me daba un beso,
y me respondió enojada:
"Señor, no vine por eso:
vine a traer mi viaje de agua,
en seguida me regreso" (2-3753).

El río no sólo es el lugar propicio para el encuentro de los enamorados; también puede representar a los amantes. El poeta aprovecha otros aspectos del río para cantar/hablar del amor:

Eres arenita de oro,
te lleva el río;
así se va llevando
tu amor al mío (1-111).

El paralelismo expresa un amor correspondido entre el hablante lírico y el destinatario de la copla; es decir, los dos primeros versos hablan de la mujer que acepta el amor del hombre y, en los versos 3 y 4, el hombre declara sus sentimientos a la mujer. Con la siguiente copla se aclaran los versos 1 y 2 de 1-111 (y el género de la voz poética y del destinatario):

—A que no me lleva el río,
por más crecido que vaya.
—A que yo sí me la llevo,
con una seña que le haga (1-1295)[22].

[21] Art. cit., pp. 115 *ss.*

[22] Combinación de estas dos coplas es: "Eres arenita de oro, / te lleva el agua; / así me la llevo yo / con una seña que le haga" (1-1294).

El símbolo del hombre-río que se lleva a la mujer-arenita de oro es similar al del gavilán-hombre que caza a la paloma-mujer, pero, me da la impresión, es menos violento; la imagen, en sí misma, no es agresiva[23]. Parece que la mujer, en estos casos, está de acuerdo en dejarse llevar; los versos 1 y 2 de 1-1295 tienen el tono de reto cómplice, por lo que es probable que el río represente la pasión o la constancia masculina. En dos variantes, la D y la E, de la copla 1-111, el verso 3 dice: "me lleva el río"; y no hay forma de determinar el género de la voz poética, ya que el primer verso es: "Sombra del señor San Pedro"[24]. Es posible, si la voz de la copla es masculina, que el hombre mismo sea llevado por el río, su pasión. De ahí que, en ciertos momentos, el amante haga invocaciones como:

> Del mar quiero la pujanza
> y del río su murmurar,
> para hacerte sin tardanza
> trova que te haga pensar
> que tú encarnas la esperanza
> y la fe en este lugar (1-717).

El poeta le atribuye al mar y al río determinadas características que, llevadas al terreno amoroso, lo ayudarían a conseguir su objetivo. En los casos en los que esto no se logra, también se puede expresar el fracaso con el mismo recurso poético:

> Labra el agua sin ser dura
> a un mármol endurecido;
> ¡ay, que yo no haya podido
> ablandar a tu hermosura! (2-3219).

Esta vez el paralelismo sirve para contrastar las dos situaciones y, por supuesto, el tema remite a la lírica española cortesana y su

[23] Ya CHENCINSKY (art. cit., pp. 134-135) había mencionado, muy brevemente, la identificación de la mujer como arenita de oro y del hombre como río.

[24] MORALES BLOUIN (*op. cit.*, pp. 236-238) describe algunos rituales nupciales y de petición de lluvia que se desarrollaban en los ríos el día de San Pedro, 29 de junio, o en su víspera. Quedaría abierta la pregunta ¿este primer verso, "Sombra del Señor San Pedro", que incluso parece un conjuro, puede ser reminiscencia de algún rito? Sobre el nombre de Pedro y la presencia de la piedra en distintas mitologías europeas se puede consultar el capítulo de HAROLD BAYLEY, "The stone hinge", en su libro *The lost language of symbolism*, Ernest Benn-Rowman and Littlefield, London-Tonbridge, NJ, 1974.

herencia en hispanoamérica, de la que esta copla forma parte[25]. En otra copla, el río, identificado con la pasión amorosa, es capaz de vencer los obstáculos que se interponen entre la pareja:

> Soy como el agua del río,
> que derrumba paredones;
> siendo el gusto de los dos,
> que renieguen los mirones (1-1932).

Por el paralelismo de esta copla, podemos imaginar que "los paredones" son "los mirones" –la identificación se refuerza por la rima– quienes no están de acuerdo con la relación del cantor/poeta y su pareja.

El simbolismo del río abarca todas las facetas del amor. El amante le dice a la mujer, con la que acaba de terminar, que tiene una nueva pareja:

> Soy como el agua del río,
> que no consiente basura;
> tengo un amorcito nuevo,
> que huele a piña madura (1-2028).

La copla tiene tono ofensivo; la mujer es representada por la basura.

En otras coplas, la identificación del amante con el agua del río es más directa[26]:

> Soy como el agua del río,
> todo se me va en correr;
> y así estaba la mañana
> cuando te empecé a querer (1-1955).

Los versos 3 y 4 no dejan lugar a dudas de que se trata de una copla con tema amoroso, pero ¿qué significan los dos primeros versos? La lectura de otras coplas facilita su comprensión:

[25] Cf. Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *op. cit.*, pp. 58-60.

[26] BEATRIZ GARZA CUARÓN estudia el grado de relación semántica entre los dos primeros versos, que constituirían el cliché, y el resto de la copla; cuando analiza las coplas que comienzan con "soy", reconoce la carga simbólica que pueden llevar estos versos: "Lo más frecuente es encontrar que en los dos primeros versos de la copla se establezca una comparación de carácter simbólico entre el hombre o la mujer y algún elemento de la naturaleza, introducido por el adverbio *como*." Véase "Clichés iniciales en la lírica popular", en *Estudios de folklore...*, pp. 495-537.

En un tiempo fui querido
y también supe querer;
con nadie siento perder:
soy como el agua del río,
que no deja de correr (2-4018b).

Soy como el agua del río:
todo se me va en correr;
como con naiden me engrío,
a naiden siento perder (2-4018a).

La capacidad del río para correr se identifica con la capacidad del hombre para amar. En las dos últimas coplas, el amante se consuela del fin de una relación por la posibilidad de comenzar otras: "soy como el agua del río, / que no deja de correr". De esta forma, el verso "todo se me va en correr" de 1-1955 (y de 2-4018a) podría significar: "todo se me va en amar" o "en cambiar de pareja".

La imagen del agua que corre se aleja del símil y, de manera autónoma, se convierte en una declaración de amor:

Por debajo de la arena
corre el agua y nacen flores;
¡qué bonitos ojos tiene
la dueña de mis amores! (1-2044)

En esta copla, la afirmación de que el agua corre, debajo de la arena, es la expresión del sentimiento de la voz lírica. La corriente del agua hace nacer flores; es un agua fértil, vital, el fruto es positivo[27]. El hecho de que el agua corra "por debajo de la arena", puede significar que hasta ese momento no se había declarado el sentimiento; había permanecido escondido. La siguiente copla se relaciona con esta interpretación:

Por debajo de la arena
corre el agua y no la vemos;
¿por qué nos quisimos tanto,
y ahora nos aborrecemos? (2-3438)

Por el tono nostálgico, el poeta podría tener la esperanza de que todavía exista amor en la pareja: "corre el agua y no la vemos".

[27] CHENCINSKY (art. cit., pp. 125-126), en su sección de metáforas tomadas del reino vegetal, cita coplas que incluyen la construcción "Yo soy como [un elemento de la naturaleza que] echa flores", todas de carácter amoroso.

En 1-2044 el agua se manifiesta porque hace nacer flores: es una declaración de amor. En 2-3438, la voz lírica afirma que el agua corre, pero en la copla no hay ninguna señal de su presencia ¿porque terminó el amor y ahora los amantes se aborrecen?; la voz lírica parece creer que no es así, el agua todavía corre.

En otra copla, los dos últimos versos son sólo epítetos de la amada:

> Por debajo de aquel puente
> corre el agua y nacen flores,
> chinita mía,
> de mis amores (1-1337).

El "mensaje" de la copla, lo que quiere decir el amante, está dicho en los dos primeros versos; los dos últimos tienen una función exclusivamente vocativa. La imagen del agua, corriendo y haciendo nacer flores, es suficiente para declarar el amor del cantador/poeta. Otra copla, en voz femenina, confirma lo anterior:

> Por una calle derecha
> corre el agua y nacen flores.
> San Martincito Palacio,
> el dueño de mis amores;
> yo me he de casar contigo,
> aunque hablen los habladores (1-1213).

Este símbolo no es de uso exclusivo del hombre; el agua corriendo puede referirse a la pasión femenina o masculina.

En una copla se hace la analogía entre el agua que corre y la vida, que también "corre", en circunstancias relacionadas con el amor:

> ¿No ves cómo corre el agua
> por las pencas del maguey?
> Pues así corre mi vida
> el ratito que me ves (1-467).

La imagen también es aprovechada cuando hay rechazo amoroso:

> Qué bonito corre el agua
> debajo de los sauzales;
> así corriera mi amor
> si no fuera por sus males (2-3598).

Para la lírica tradicional mexicana, el agua, la vida, el amor, "corren" cuando la relación amorosa es placentera. En la copla 2-

3598 no se aclara por qué no corre el amor; la causa puede ser el rechazo del ser amado o elementos ajenos a la pareja, tal vez los "habladores" de 1-1213 o las "malas lenguas" de 2-3597[28].

Los símbolos son complejos y, como es comprensible, no pueden hacerse traducciones llanas de lo que significan. La capacidad del río para correr, o la existencia del agua corriendo, evocan el sentimiento amoroso del hablante lírico o del destinatario de la copla. Sería previsible que si el agua dejara de correr, el sentimiento de alguno de los dos involucrados desaparecería, si es que alguna vez lo hubo. Hay coplas que así expresan la negación de cualquier sentimiento amoroso:

> Toda la calle pa arriba
> corre la agua y se detiene.
> ¿Ya no le dije que no?
> ¿Qué esperanza le mantiene? (2-4197)

En otra copla, el agua deja de correr, pero el verbo que lo indica le da otro sentido al canto; es una copla de amor feliz:

> Por debajo de la arena
> corre el agua y se reposa,
> por esa coloradita,
> cachetes color de rosa (1-2036).

El matiz de los dos verbos, "detener" y "reposar", es el que hace que las dos coplas tengan significados contrarios, a pesar de que en las dos, el agua interrumpe su curso. En la 2-4197, el tercer verso parece decir que el agua ha llegado al final de su camino, no hay manera de continuar. Los versos 3 y 4 confirman de manera explícita lo que se ha afirmado en los dos primeros; el paralelismo se identifica con mayor facilidad. En la copla 1-2036, el agua no queda estática; la posibilidad de seguir corriendo no se anula. La pausa que hace el agua "por esa coloradita, / cachetes color de rosa", no es definitiva; en este sentido, remite a la copla 2-4018b (vs. 4-5): "soy como el agua del río, / que no deja de correr". En otra copla, el final del río es el final del amor:

[28] Éste es el texto de 2-3597: "Qué bonito corre el agua / debajo de las almendras; / así corriera mi amor / si no hubiera malas lenguas."

¡Cuántas vueltas dará el río
para llegar a la mar!
¡Cuántas vueltas daré yo
para poderte olvidar! (1-397)

Paula Olinger llega a la siguiente conclusión, respecto a la lírica tradicional española: "Our study of water symbolism in the tradition has led us from the mountain spring where love begins, to the sea, where very often love ends with the separation of the lovers"[29]. La cita ayuda a explicar la identificación de la voz lírica con el río; en la copla 1-397, llegar al mar es llegar al olvido de la persona amada.

Una copla, con paralelismo sintáctico y semántico, reúne dos constelaciones de símbolos, la del agua y la del reino vegetal[30]:

Yo sembré una yerbabuena
donde el agua no corría;
yo le di mi amor primero
a quien no lo merecía (2-3671).

El estudio de las coplas que hasta aquí se han citado permite saber, con mayor precisión, que los versos 1 y 2 son equivalentes, semánticamente, a los versos 3 y 4: la voz poética declara haber entregado su amor a quien no le correspondía en su sentimiento. Posiblemente se trata de una voz femenina. En el contexto en el que se produce esta lírica, se valora de manera especial la virginidad femenina; el verso 3, "mi amor primero", podría estar aludiendo a ésta. El sentido de la siguiente copla también resulta más claro ahora:

Desde que tú te fuiste
no he visto flores,
ni los pájaros cantan,
ni el agua corre (2-3064).

El agua ha dejado de correr por la ausencia de la persona amada. Se puede intuir que los versos 2 y 3 expresan la misma idea del verso 4, pero, con excepción del artículo de Chencinsky, no hay estudios que lo confirmen.

[29] *Op. cit.*, p. 71. El simbolismo del mar en la lírica tradicional mexicana también amerita un estudio detenido.

[30] Esbozada en el citado artículo de Chencinsky.

Dentro de este universo poético, hay otras coplas en las que el agua no se detiene, pero sí termina el amor:

> Debajo de un limón verde
> corre el agua un poco fría;
> le he dado mi corazón
> a quien no lo merecía (2-3670a).

El agua ahora tiene la característica de ser "un poco fría". Páginas atrás ya he mencionado el significado simbólico del agua y el frío, elementos que, unidos, aluden al encuentro amoroso (coplas 1-1443, 1-1439, 1-1441b, 1-1980). En esta última copla, hay que precisar, no es la voz poética la que dice sentir frío, como ocurre en las citadas más arriba; el agua es la que tiene esta cualidad. Puede ser una de las razones por las que la copla 2-3670a habla de una decepción, no del amor feliz que se ha visto en las anteriores coplas del agua y el frío. Los dos primeros versos de 2-3670a, paralelos semánticamente a los dos últimos, a primera vista no son muy distintos de los de otras coplas de amor feliz. Garza Cuarón considera el comienzo "Debajo de..." como un cliché de menor vitalidad, cuyos versos están emancipados o lejanamente relacionados con el resto de la copla[31]. Creo que esta afirmación es imprecisa pero comprensible; el sentido de los dos primeros versos resulta difícil de aclarar debido a que pueden estar en una copla de amor feliz o en una copla de desamor[32]. La siguiente copla, variante de la anterior, expresa la misma idea general:

> Debajo de un limón verde
> corre el agua y no se enfría.

[31] Art. cit., p. 513. La simbología del limón, y otros frutos, merece un estudio aparte; CHENCINSKY revisa en su artículo citado algunos aspectos, pero es mucho lo que falta por saber sobre el tema. Para el significado de los cítricos en la lírica popular hispánica puede consultarse la bibliografía que doy en la nota 2, especialmente el capítulo que MARGIT FRENK dedica a la metáfora y el símbolo en *Entre folklore y literatura*, ed. cit., y el trabajo de Stephen Reckert, *op. cit.*

[32] En el *CFM* hay cuatro coplas que comienzan con el verso "Debajo de un limón verde"; incluyo aquí el texto de las dos que no analizaré; una de ellas es ambigua en su variante A, pero en las variantes D, J, L y N se descubre que es de amor feliz: "Debajo de un limón verde / me dio sueño y me dormí, / y me despertó un gallito / cantando quiquiriquí" (3-5802); la cuarta copla es, evidentemente, de rechazo: "Debajo de un limón verde / me puse a criar un conejo; / le di atole con el dedo: / cuantimás a usted, pendejo" (2-4219).

Yo le di mi corazón
a quien no lo merecía,
por eso no es bueno fiarse
de los hombre de hoy en día (2-3670b).

En 2-3670a el agua corre "un poco fría"; en 2-3670b, el agua corre "y no se enfría". Es posible que el agua, en estas dos coplas, represente a distintos personajes. En la 2-3670a, el agua representa a la persona amada por la voz poética; y es "un poco fría" porque no hubo nunca una verdadera pasión de su parte. En la copla 2-3670b, el agua que "no se enfría" representa a la voz poética, la mujer, quien no ha dejado de amar al hombre del que se fió[33]. En la siguiente copla, que es inevitable asociar con los baños del amor y las cantigas de amigo, la muchacha pide ir al baño —posiblemente el río, si se trata de un ambiente rural— para aliviarse de los calores que la consumen; el agua fría puede ser el remedio para sus males:

Madrecita, lléveme usted al baño,
madrecita, lléveme usted allá;
los calores a mí me consumen (¡ay!),
madrecita, qué fuerte es mi mal (1-1340).

En general, en la lírica tradicional mexicana, el agua fría aparece asociada al rechazo o la ausencia del ser amado:

Eres conchita de mar,
del centro del agua fría;
me voy sin poderte hablar,
hermosísima alma mía,
pero llevo la esperanza
que he de volver algún día (2-2986).

En la punta de aquel cerro
está un vaso de agua fría:
ahí se lavó las manos
el amor que me quería (2-3749).

[33] Considero que la ambigüedad de estas dos coplas respecto del agua fría es la misma que se encuentra en la antigua lírica tradicional hispánica, en la que el frío del agua se relaciona con la virginidad de la mujer y, según Paula Olinger, tiene una connotación positiva para la muchacha que espera; pero también con la ausencia voluntaria del amante. La *louçana* y la *fontana fría* se equiparan porque, como dice OLINGER "they have not yet been warmed by the sexual passion of the burnig wind" (*op. cit.*, pp. 44-49); véase también el capítulo 11: "El agua fría" y el 14: "Los baños rituales", de ELGA MORALES BLOUIN, *op. cit.*

Me salí por el potrero
de las tomas de agua fría.
Dejaste ir mi jilguero
con otro que no sabía;
¡ah, qué pájaro tan fiero!,
te lo he de apedrear un día (2-3864).

Las tres coplas tratan del rechazo o la ausencia del ser amado; en la segunda, el tiempo de los verbos así lo indica. En las tres coplas puede observarse que los dos primeros versos podrían pasar, si no se cuenta con los antecedentes, como un cliché que no guarda relación semántica con el resto de la copla; ya hemos visto que no es así. Coplas como la 1-1336 adquieren un nuevo significado:

¡Ay!, que le da,
y vamos a ver,
a ver cómo corre el agua:
vamos a verla correr.

La invitación a ver correr el agua, ahora sabemos, es una invitación de carácter amoroso, sin que haya una referencia directa al amor; esta interpretación hace comprensible el tono alegre de la copla.

De las páginas anteriores, podemos concluir que la imagen del río, además de ser muy frecuente en la lírica tradicional mexicana —lo mismo que en otras líricas— está cargada de significados. Al río se van uniendo elementos para formar un universo de símbolos; los relacionados con el agua son sólo una constelación. El agua que corre o deja de correr expresa la presencia o ausencia del sentimiento amoroso; en la voz lírica o en la persona amada. De la misma manera, el agua fría se relaciona con la falta de amor o la ausencia del ser amado. La petición del amado para que la mujer lo proteja del frío también es de carácter amoroso; sobre todo si la petición se hace a la orilla del río. Igual que en otras líricas, la cercanía del agua —un pozo, un río— es propicia para los encuentros amorosos. La rica vigencia de la simbología del agua muestra, además, que en la lírica tradicional mexicana hay una mayor cantidad de símbolos de lo que se había supuesto, muchos de los cuales esperan todavía su estudio[34].

[34] Este trabajo forma parte de la investigación para mi tesis de maestría en Literatura Iberoamericana de la Universidad Nacional Autónoma de México, para la cual cuento con la paciente asesoría de la doctora Margit Frenk.

LA ADIVINANZA EN LA TRADICIÓN FOLKLÓRICA MEXICANA

A Margit Frenk y a Mercedes Díaz Roig (†)
por todo lo bello que de ellas aprendí

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Universidad Nacional Autónoma de México

La adivinanza, al igual que el enigma y el acertijo, ha gozado, desde la más remota antigüedad, de una especial preferencia en las diversas culturas, por su carácter lúdico en relación con el lenguaje y con el pensamiento, dado que son juego y saber a la vez. El reto que implica esta dualidad ha propiciado su popularidad y también su permanencia a través de los tiempos, convirtiéndola en una de las vetas más ricas de la tradición lírica infantil.

Las adivinanzas han sido definidas de diversas maneras por los estudiosos que se han acercado a ellas. Pero existe un consenso general en que no se cuenta con una definición que claramente las distinga de otras formas cercanas como las ya mencionadas. Por ello, con frecuencia se les relaciona, e incluso confunde, principalmente con el enigma o con el acertijo, con los cuales comparte rasgos y elementos. Para poder acercarse a ellas es necesario deslindar cuáles son sus características propias, y ello sólo se puede lograr a partir de algunas de las múltiples definiciones que existen.

Para Virginia Rodríguez Rivera las adivinanzas son

> pequeñas composiciones concebidas generalmente en verso, que nadie sabe quién las creó, ni en qué momento fueron transcritas..., las cuales tienen como fin pedagógico no sólo fijar la atención del niño... sino desarrollar su mente presentándole una serie de cuestiones, de lo simple a lo complejo... Generalmente condensadas, como todo el saber popular, demuestran una formidable facultad de observación

> objetiva y subjetiva, ya que resumen, en unas cuantas palabras, en ocasiones en dos versos, la caracterización más precisa y completa de los temas que presentan a los niños[1].

Francisco Rodríguez Marín las define como "ejercicios intelectuales que aunque se practican en la edad viril, corresponden más principalmente a la primera juventud"[2], y según Arturo Medina "las adivinanzas y acertijos son auténticos ejemplos de ingenio popular que despiertan la curiosidad infantil... muchas de ellas constituyen encantadores poemas con imágenes y metáforas sorprendentes"[3].

Rosa María Farfán afirma que "la adivinanza procede del epigrama griego, pues tanto la adivinanza popular como el enigma culto se constituyen sobre la riqueza de invención, la versatilidad y la colocación de imágenes y comparaciones a manera de viñetas, como en el epigrama griego"[4].

Por su parte, J. L. Gárfer y C. Fernández la conciben como "una ingeniosa descripción en verso, de un mensaje que el receptor debe descubrir"[5], de ahí que siempre sea una interrogante y que se la enmarque entre signos de interrogación, incitando al reto de la búsqueda de lo desconocido además, a través de sus múltiples fórmulas de introducción (tales como, "adivina, adivinanza", "qué cosa es", entre otras), porque, como afirma Eduardo Soler,

> El misterio, unido a los fascinantes guiños de revelación y ocultamiento en parpadeante alternativa, estimula el desciframiento del enigma; sobre todo es capaz de gozar con las combinaciones absurdas del "non sense"... a aparejar palabras sin atender a su sentido, sólo para disfrutar del placer del ritmo y de la rima.

Todo lo anterior, señala, "hace apreciar como similares o idénticos objetos que no lo son, favorece la comprensión del camuflaje metafórico y simbólico de la adivinanza"[6]. En estas breves y rima-

[1] "Adivinanzas en México", *Revista Hispánica Moderna*, 9 (1943), pp. 269-270.

[2] *Cuentos populares españoles*, Francisco Álvarez, Sevilla, 1892, t. 1, p. xvii.

[3] ARTURO MEDINA, *El silbo del aire*, Vincens Vives, Barcelona, 1963, t. 1., p. 130, *apud* PEDRO C. CERRILLO TORREMOCHA, "Lírica popular española de tradición infantil" [tesis doctoral inédita], Universidad de Castilla, 1994.

[4] ROSA MARÍA FARFÁN y MARIO CALDERÓN, *La adivinanza*, Cajica, Puebla, 1993, p. 21.

[5] *Adivinancero popular gallego*, Taurus, Madrid, 1984, p. 11.

[6] EDUARDO SOLER FIÉRREZ, *Adivinanzas para adivinar*, Miñón, Valladolid, 1988, p. 12.

das alegorías se da el rodeo, la descripción metafórica, porque, advierten Gárfer y Fernández, "no olvidemos que la metáfora es un silogismo hecho con imágenes de carácter estético, paralelo al silogismo filosófico"[7].

La adivinanza, al igual que el enigma e incluso que el acertijo, está emparentada con la alegoría y con la metáfora, con la perífrasis y con el equívoco. Por ello, Soler Fiérrez propone que, más que definir la adivinanza, debemos intentar describirla. En esta intención, tenemos que estar plenamente conscientes de que su primera característica es evadir el objeto y presentarnos únicamente sus causas, efectos, propiedades y parecidos. Otra de sus características es que procede por asociaciones de imágenes, palabras o sonidos, por homonimias y antonimias y con la alusión y la paradoja. La adivinanza tiene que ver también con la lítote, que designa negando lo contrario, y con el calambur, que reagrupa con sentido propio sílabas de dos o más palabras. En todo lo anterior, es evidente el papel de la retórica y el de la poética, en tanto el ritmo y la rima facilitan su retención memorística.

Los antecedentes de la adivinanza se encuentran básicamente en los acertijos (especie de enigmas para entretenerse en acertarlos), y en los enigmas (dichos de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil entenderlos o interpretarlos), y con ellos comparte la función de plantear en un enunciado algo que debe ser descubierto por medio de conjeturas sobre un objeto oculto o ignorado. El enigma es, según Eduardo Soler Fiérrez, el más antiguo de todos; es además profundo, de exquisitez verbal y es considerado como objeto de estudio para los retóricos, dado su carácter erudito y serio. El acertijo, en cambio, es la forma más popular, próxima al refrán y que puede provocar además de la respuesta correcta, réplicas burlescas. La adivinanza es como una derivación popular del enigma, en forma poética y con una clara función de pasatiempo.

Antonio Alatorre señala que el enigma, según lo define Covarrubias en su *Tesoro*, "es una escura alegoría o qüestión y pregunta engañosa y entrincada, inventada al alvedrío del que la propone" y, define, además, la *cosa* afirmando que "en la proposición de los *enigmas* se suele preguntar: *¿Qué es cosicosa?* (por *¿qué es cosa y cosa?*), como si dixiera: «¿Qúe significa esta cosa propuesta?»". En la revisión de estos conceptos Alatorre comenta como algo curioso el hecho de que Covarrubias "parece rehuir cualquier equiparación

[7] *Op. cit.*, p. 11.

entre *adivinanza* y *enigma*", más aún "porque la equiparación existía ya en la lengua, según lo muestra la *Ensalada de las adivinanças* de Fernán González de Eslava (escrita hacia 1575), serie de «preguntas engañosas y entrincadas» como las que Covarrubias llama *enigmas*". Coincido con Alatorre en que es probable que la etimológia latina de *divinare* como "predecir, presagiar, vaticinar" incida en que se separe más aún el concepto de enigma del de adivinanza en este sentido, y se acerque al de "qué es cosicosa", o "al qué es, qué es y qué es" como juego de adivinanzas y, como él mismo cita de Fernán González de Eslava: "A los enigmas juguemos, que otros llaman *cosicosas*"[8]. Por su parte, Margit Frenk, en su edición de González de Eslava[9], señala que "Las adivinanzas —«enigmas» o «cosicosas»— eran en el siglo XVI un juego de sociedad. Los poetas a lo divino tomaron de ellas materia para sus canciones y sus autos sacramentales". En el libro se incluyen varios ejemplos, como el siguiente, y explica cómo los participantes iban sugiriendo las preguntas, respuestas y contrarrespuestas.

PAZ ¿Qué es cosicosa?
En la tierra nace,
en el río mora,
ni nada ni se moja.
TIEMPO Es el sol, divinidad
que no ofende el raudal frío...
MUNDO Aunque es assí, yo lo trueco,
que al pecador obstinado
baña el río del costado,
y queda, sin gracia, seco (pp. 401-402).

Antonio Machado afirma que es su carácter erudito y serio el que especifica al enigma; su derivación popular, rimada y con función de pasatiempo, sería la adivinanza; y en su configuración más plebeya se llamaría acertijo[10]. En resumen podemos simplificar afirmando, con José Luis Gárfer y Concha Fernández, que "es acertijo todo enigma en prosa y adivinanza exclusivamente el de verso", y los separan caracterizándolos de la siguiente manera:

[8] SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, ed., introd. y notas A. Alatorre, El Colegio de México, México, 1994, pp. 39-41.

[9] *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed., introd. y notas M. Frenk, El Colegio de México, México, 1989, p. 401.

[10] E. SOLER FIÉRREZ, *op. cit.*, p. 4.

Acertijo:	*Adivinanza*:
Prosa	Verso
Espontáneo	Elaborado
Lineal	Pictórico y musical
Racional	Intuitiva
Abierto a todos los temas	Anclada en la creación estética
Objetivo	Subjetiva
Menos creativo	Más enriquecedora
Literatura crítica	Literatura poética[11].

Entre las características generales de la poesía está el ritmo, como sucede en la música. De igual manera es en la música, en el verso, donde reside la esencia de la adivinanza. La adivinanza es poesía que juega con la realidad y le da un sentido de evasión y transfiguración de lo cotidiano. Del ritmo y la melodía surge este acercarse a "lo divino", a lo que se evade de lo cotidiano, de lo que es conocido. Es lo que se oculta e insinúa, lo que hay que adivinar. Este adivinar se ha dado en todas las culturas y en todas las épocas. Las más cercanas a las nuestras, por tradición e influencia: las orientales, hebreas y árabes, que siguen el sistema paralelístico de versificación; las griegas y latinas, cuyo sistema cuantitativo combina sílabas breves y largas repetidas en diversos pies métricos; y de ellas las españolas, que mantienen el sistema de versificación silábica[12].

De lo anterior, podemos concluir que la adivinanza se caracteriza por ser una expresión poética, de añeja tradición popular, generalmente breve y con un alto contenido didáctico basado en el propósito de despertar la curiosidad y el ingenio de los niños. Por ello se forma con insinuaciones, elementos orientadores y desorientadores a la vez, y principalmente con hermetismos.

Gárfer y Fernández, en uno de sus múltiples y excelentes estudios sobre el tema, señalan una serie de niveles de significación que se dan en el hecho adivinancístico, tales como: elementos desorientadores y orientadores, para el receptor sencillo; proceso de camuflaje, para el intelectual; recursos literarios, para el literato; lo arquetípico y lúdico, para el filósofo; el ritmo, para el músico [y el poeta]; el significado, que se revela gradualmente, para el semántico[13].

[11] *Op. cit.*, p. 16.
[12] Cf. J. L. GÁRFER y C. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 31.
[13] *Ibid.*, p. 11.

Sin embargo, y a pesar de que pueden ser consideradas como parte de la literatura que busca provocar el saber, es evidente que las adivinanzas fueron y han sido creadas principalmente para el entretenimiento de los niños, y que pertenecen al folklore popular infantil. Es en ellas donde el niño logra encontrar un espacio para su fantasía, su imaginación y su creatividad, precisamente por ser un juego poético que le incita a descubrir un misterio, un algo oculto a través de la aventura del pensamiento y de las palabras, y que lo remite a tiempos remotos, a recuerdos ancestrales en los que reaparecen miedos y dudas compartidos, relacionados con creencias religiosas, mitos, tabúes o incógnitas. Pedro Cerrillo comenta en uno de sus muchos estudios sobre literatura infantil que "es un tipo de poesía lírica popular transmitido oralmente, que el mundo de los niños ha hecho suyo, aunque no de manera exclusiva, practicándolo, conservándolo, retocándolo, creando a partir de él y transmitiéndolo" gracias a esa especial característica de ellos que les ha permitido ser "más fieles al pasado y menos expuestos a las modas que los adultos"[14].

No podemos ni olvidar ni negar que las adivinanzas surgen de una filosofía popular y que en ellas se refleja la espléndida capacidad y poder de descripción del pueblo. Por boca de la adivinanza habla la sabiduría popular, en verso, y esto a través del primer sistema didáctico que ha existido en el mundo, el de preguntas y respuestas. Esta peculiaridad se suma a otras características lingüísticas que, según afirman Gárfer y Fernández, permean las adivinanzas, entre las que destaca, por el hecho de estar ligadas a la poesía, que son fáciles de memorizar gracias al verso, a que suelen tener rima consonante cruzada, línea melódica autónoma y ritmo marcado. Poseen, además, una estructura organizada, generalmente bimembre. Se construyen con oraciones cortas y simples, y suprasegmentos aproximativos y familiares, por lo que pueden provocar una máxima curva de atención. En ellas domina el sintagma nominal sobre el verbal y admiten variaciones en diversos niveles lingüísticos. Su código lingüístico es polisémico, denotativo y formalista, lo que les permite tener a la vez una función lúdica, críptica, metalingüística y pedagógica, y con ello apelar simultáneamente a la imaginación y a la lógica pura. Se les localiza tanto en ambientes familiares como escolares; crecen y se enriquecen constantemente, y sus receptores son universales[15].

[14] P. C. CERILLO TORREMOCHA, *op. cit.*, pp. 24 y 131.

[15] *Adivinancero antológico español*, Ediciones del Prado, Madrid, 1994, p. xvi.

Para poder comprender mejor lo anterior, considero conveniente revisar los principales elementos que conforman las adivinanzas: su métrica, su estructura y su temática.

MÉTRICA

La mayoría de las adivinanzas mantiene, como mencioné antes, el verso. Este es con frecuencia pareado, aunque llega a darse en estrofas de tres o cuatro versos y, en algunas ocasiones, de más. La rima puede ser consonante o asonante. Respecto al número de sílabas éstas suelen ser de cuatro, cinco y ocho, e incluso hasta de doce, con rima o asonancia en los versos pares. Veamos algunos ejemplos:

Cuatro sílabas:

Cielo arriba,
cielo abajo
y agua enmedio
[el coco] Farfán, p. 77

Cinco sílabas:

Patio barrido
patio regado,
viene un viejito
muy enroscado
[el alacrán] Beutler, p. 33[16]

Ocho sílabas:

Veinticuatro sillas blancas
en un rojo comedor
y una niña muy bonita
que se mueve sin temor
[la boca] Farfán, p. 78

Doce sílabas:

Túnica morada color de guangoche
no me la adivinas ni en toda la noche
[el cacahuate] Farfán, p. 78

Las estrofas, como anoté antes, pueden ser pareadas, tercerillas, redondillas, cuartetas, quintillas o sextillas. Predominan las

[16] GISELA BEUTLER, *Adivinanzas españolas de la tradición popular actual de México, principalmente de las regiones de Puebla-Tlaxcala*, Steiner, Wiesbaden, 1979.

pareadas, las tercerillas y las cuartetas. Estas últimas son, sin duda, las más frecuentes.

Pareada:

Cal, pero no de blanquear
son, pero no de bailar
[el calzón] Farfán, p. 81

Tercerilla:

Agua de las verdes matas
tú me tumbas, tú me matas
tú me haces andar a gatas
[el pulque] Beutler, p. 67

Cuarteta:

De tierras lejanas vengo
para platicar contigo,
si no me rompes la panza
no sabrás lo que te digo
[la carta] Farfán, p. 82

ESTRUCTURA

En su estructura, las adivinanzas suelen estar conformadas por tres elementos: la fórmula de inicio, el cuerpo central y la fórmula de cierre. Es importante señalar que estas fórmulas sirven de ayuda-memoria, en sentido positivo o negativo, según la intención del que la plantea. Pese a que las adivinanzas varían enormemente en su longitud y a que pueden tener desde dos versos hasta seis u ocho, como antes vimos, en su mayoría son de cuatro. Es quizá en estas últimas en donde se aprecia más claramente la estructura a que me refiero.

La fórmula de inicio constituye casi siempre la presentación del reto y puede además llegar a ubicar al receptor en el problema a que se le enfrenta, gracias a la presencia de algún elemento orientador (lugar, personaje, color). Las fórmulas de inicio más comunes son: "adivina, adivinanza", "adivina, adivinador", "qué es, qué es", "qué es, qué no es", "qué será", "qué cosa será", "qué cosa dirás que es", "quién es", "maravilla, maravilla, fui a...", "en un cuarto muy oscuro", "en un monte fui nacido", "blanco...", "una señora...", entre otras muchas.

El cuerpo central suele contener elementos orientadores o elementos desorientadores, ambos como indicios que conducen o no

a la deducción por parte del receptor. Éstos se refieren a objetos, personajes, animales o conceptos cotidianos a través de menciones de su forma, contenido, color, material, uso, costumbre, espacio, a veces mediante juegos de palabras; otras con partes de ellas, segmentadas para ocultar la respuesta.

La fórmula de cierre alude en general a la dificultad o sencillez del reto presentado, animando o incluso mofándose del receptor y aludiendo al premio o castigo a recibir si acierta o no en la resolución. Las fórmulas de cierre más comunes son: "si no me lo adivinas", "a que no me lo adivinas", "el que no me lo adivine", "si me lo adivinas", "al que me lo adivine, por ser la letra tan clara", entre muchas otras.

La estructura de las adivinanzas se puede dividir de la siguiente manera:

Aquellas en las cuales la solución está presente dentro del texto mediante la segmentación de los componentes de una palabra, pero velada bajo un nuevo significado, para dar un amplio juego a la imaginación del receptor:

Agua pasa por mi casa,
cate de mi corazón
¿qué es?
[el aguacate]

Blanco por dentro,
verde por fuera,
si quieres que te lo diga
espera
[la pera]

Aquellas en las que la solución se va fragmentando mediante el deletreo o la división de sílabas:

En casa de Chi,
mataron a Ri,
vino Mo,
y dijo Ya
[la chirimoya]

Fui a misa,
baje una grada,
y no vi nada
[la granada]

Aquellas en las que la descripción de un objeto se va construyendo en el texto, a través de metáforas de gran contenido poético:

Ventana sobre ventana,
sobre ventana balcón,
sobre el balcón una dama,
sobre la dama una flor
[la piña]

Caballito de banda a banda,
que no come, ni bebe, ni anda
[el puente]

Aquellas que son graduadas en su exposición:

En lo alto vive,
en lo alto mora,
en lo alto teje
la tejedora
[la araña]

Aquellas en las que un elemento es la guía para la respuesta (el color, por ejemplo):

Negro por fuera,
verde por dentro
y con un hueso adentro
[el aguacate]

Verde en el bosque,
negro en la plaza
y colorado
cuando estoy en casa
[el carbón]

TEMÁTICA

En relación con la temática de las adivinanzas puedo afirmar que en general ésta abarca casi todos los campos semánticos, por lo que cualquier intento de clasificación es válido, en tanto permita agruparlas para su análisis. Quisiera, sin embargo, en este rubro, no seguir con los esquemas más frecuentemente utilizados y tomar como ejemplo el caso concreto de las adivinanzas mexicanas. Para

ello es importante señalar algunas características que les son propias, reconociendo, por supuesto, que poseen otras muchas que provienen, como hemos visto antes, de la tradición hispana y que comparten otras con las de los países iberoamericanos. La más destacada es la de su relación con la antigua tradición indígena, la cual tenía como un pasatiempo popular entre los aztecas lo que se conocía como *zazamiles*, "que tal parece quiere decir juguetillos"[17]. Éstos se asociaron rápidamente a las adivinanzas peninsulares en su forma de: "qué cosa y cosa", "qué si cosa", "cosa y cosa", "qué es cosa y cosa", "qué cosa es", "qué es qué es", "qué es lo que", "qué podrá ser una cosa", "qué cos'qué tal", "qué sería qué sería", "qué será", entre las fórmulas de inicio más conocidas, enriqueciendo el acervo español y conformando uno nuevo, del que existen ejemplos tan espléndidos como:

¿Qué cosa y cosa una jícara azul
sembrada de maíces tostados,
que se llama momochtli?
[el cielo que está sembrado de estrellas]

¿Qué cosa es, en el cielo encendido,
serpiente de fuego, con un chasquido?
[el relámpago][18]

Los temas en la mayoría de estas adivinanzas de origen indígena (náhuatl, huave, tzeltal, huichol, mixteco, mixe, maya, tzotzil, etc.) están relacionados principalmente con la naturaleza (árboles, plantas, frutas, semillas y animales), con objetos de uso cotidiano, y con partes del cuerpo. En muchos de estos temas coincidieron con las adivinanzas peninsulares por lo que el acervo mexicano se vio grandemente enriquecido en el momento del encuentro entre ambas culturas y tradiciones. Veamos algunos ejemplos.

Flora:

En mis alas tengo picos,
tengo corazón de bola;
mantengo a pobres y ricos
y mis hijos por la cola
[el maguey] Beutler, p. 57

[17] V. RODRÍGUEZ RIVERA, *op. cit.*, p. 271.
[18] *Adivinanzas indígenas*, comp. Elisa Ramírez, Patria, México, 1984.

Fauna:

Maravilla, maravilla
¿qué puede maravillar
un músico cantando,
que su muerte va buscando?
[el mosquito]

En la esquina de Chapu, Chapu
mataron al indio Lin
[el chapulín] Beutler, p. 43

Patio barrido,
patio regado,
entra un viejito
muy empañado
[el pinacate] Beutler, p. 66

¿Qué es, qué es
una señora,
con cien parches de colores?
[la guajolota] Beutler, p. 50

Personas y partes del cuerpo:

No tuvo padre ni madre,
nació siendo ya hombre,
tiene muchos parientes
y es bien sabido su nombre
[Adán] Beutler, p. 31

¿Qué cosa y cosa
diez piedras
que las tiene alguno a cuestas?
[las uñas] Rodríguez Rivera, p. 270

Lugares:

En un cerro muy empinado
entran y salen
los encuerados
[el temazcal] Beutler, p. 71

Objetos:

Una señora muy vieja,
come chile y no se queja
[el molcajete] A. Ramírez, p. 74[19]

Lo meto seco,
lo saco mojado,
lo pongo en el suelo
y se queda parado
[el cántaro]

¿Qué cosa y cosa
una caña hueca que está cantando?
[el sacabuche] Rodríguez Rivera, p. 270

Elementos:

¿Qué es, qué es,
que te quita el sombrero
y no lo ves?
[el viento]

Mi papá tiene un dinero,
no lo puede contar;
mi mamá tiene una sábana,
no la puede doblar
[el cielo y las estrellas]

Beutler, p. 41

Alimentos:

Epa, epa me llevan al trote
y en cada esquina
me dan un azote
[el epazote]

Tiene dientes y no come,
tiene barbas y no es hombre,
¿qué es?
[el elote]

[19] ARNULFO RAMÍREZ, JOSÉ ANTONIO FLORES y LEOPOLDO VALIÑAS, *Se tosaasaanil, se tosaasaanil. Adivinanzas nahuas de ayer y hoy*, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social-Instituto Nacional Indigenista, México, 1992.

En agua puse mi nombre,
en agua se me quedó,
para que cate no sepa
cómo me llamo yo
[el aguacate]

Blanca salí de mi casa,
en el campo me hice bola,
para poderme traer,
me trajeron de la cola
[la calabaza] Beutler, p. 37

Jito pasó por mi casa,
mate le dio la razón.
El que me lo adivine
será un viejo panzón
[el jitomate]

En la barranca de Ji
mataron al indio Ca
y dijo: Ma
[la jícama] Beutler, p. 53

Picarescas (o de doble sentido, con alusiones eróticas más o menos veladas, o escatológicas, muy comunes en la tradición mexicana en las canciones, refranes, albures, y otras formas de expresión. Es evidente que para los niños estos temas resultan aún más divertidos en las adivinanzas puesto que se dan como un doble juego de sentido):

Lo duro mete en lo blando
y lo demás queda colgando
[el arete]

Soy un viejito,
muy arrugadito,
tengo un palito
en el culito
[el chipotle] Beutler, p. 112

Es evidente que la forma tradicional de la adivinanza, que trajeron los españoles durante la época de la Colonia —que les servía principalmente en sus propósitos evangelizadores y de adoctri-

namiento en las escuelas y monasterios—, por sus características propias, las cuales he señalado a lo largo de este trabajo, y por la existencia en estas tierras de una forma similar, encontró en México un terreno fértil para su arraigo y enriquecimiento. El estudio de esta rica veta de nuestra tradición popular, desde su manifestación prehispánica, la influencia española, la coincidencia con otras culturas hispanoamericanas, hasta su actual contribución a la formación y entretenimiento de los niños, es algo que vale la pena rescatar. En este sentido es muy valioso el estudio de Gisela Beutler sobre las regiones de Puebla y Tlaxcala, y colecciones como la de Rosa María Farfán y Mario Calderón y la de Arnulfo G. Ramírez, entre otras. Coincido totalmente con ellos en su apreciación de la riqueza, especialmente temática, en el caso particular de las adivinanzas mexicanas por la mezcla de las tradiciones indígenas y españolas, presente en los ejemplos de ayer y hoy, por lo que considero que su recopilación y estudio ayuda a descubrir nuevas y distintas creaciones y también a rescatar la inagotable tradición del adivinancero mexicano.

EL GALLO: TÓPICO CARACTERIZADOR ÉPICO Y NOVELESCO DEL CORRIDO

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

El gallo: símbolo solar, ave de la mañana, emblema de la vigilancia y de la actividad; durante la Edad Media también se convirtió en símbolo cristiano, alegoría de la vigilia y la Resurrección[1]. Sin embargo hay otra simbología, probablemente menos trascendente, pero más popular, y por ello mucho más integrada a la expresión cotidiana y poética de la comunidad: el gallo es simplemente señor del gallinero y por tanto representación de la fuerza sexual; fuerza instintiva que lo lleva a pelear a muerte ante el intruso. Estas características hacen que el gallo pueda ser, en el contexto general mexicano, símbolo de la virilidad y el valor, especialmente en una sociedad en la cual la antiquísima pelea de gallos (originadas por las peculiaridades antes señaladas) tiene amplia vigencia.

En los corridos mexicanos, y también en la canción lírica[2], la presencia del gallo rebasa el nivel de referencia a una realidad rural, y pasa a ser un elemento del lenguaje poético popular y tradicional, entendiendo por lenguaje poético una articulación discursiva en la cual se incluyen términos, formulaciones superiores a la simple palabra, tópicos, fórmulas, estructuras formularias, motivos y distintos artificios metafóricos; en el caso de los gallos, especialmente aquellos significados que se asocian a la pelea de estas aves.

Así como en los estudios de otras disciplinas, por ejemplo en la música o la pintura, en los análisis se tiende a descomponer el todo

[1] Véase JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1982, p. 213.

[2] Véase VICENTE T. MENDOZA, "El folklore de los gallos", *Anuario de la Sociedad Folklórica Mexicana*, 4 (1943), pp. 115-126.

que es la melodía o la obra de arte plástica en elementos menores (unidades entre las que se encuentran las llamadas motivos y los tópicos), que permitan su mejor comprensión, en la literatura también se sigue este proceso. Esta búsqueda analítica nos puede llevar a encontrar unidades de organización del texto dentro de él mismo, como las *lexías* ("unidades de lectura"[3]) de la teoría de Barthes, o bien unidades que se obtienen por un proceso de abstracción en el que se reconoce al texto como una "manifestación de una estructura inaccesible mediante la observación directa"[4]. Cuando en el análisis se buscan unidades transfrásicas y, por lo tanto, se toma una perspectiva semántica y no sintáctica, podemos encontrar *motivos* como unidades significativas, pero también existen otras unidades transfrásicas a las que solamente podemos atribuir un valor significativo muy diluido, que, a pesar de este debilitamiento, tienen la capacidad de llenar otras posibles funciones como la caracterización de personajes; estas unidades son los *tópicos*.

El término "tópico" nos remite a la serie de argumentos o temas ideológicos aptos para cualquier desarrollo que en griego se les llamó *topoi* (en griego) y en latín *loci communes*. Los tópicos, como bien dice Curtius, "son originalmente medios empleados en la elaboración de los discursos"[5]; es por ello que Quintiliano (V, x, 20) les llamó "asientos del argumento". Con el paso del tiempo, y la transformación de la antigua retórica en "arte de la forma y tesoros de formas de la literatura"[6], el tópico se convirtió en un "cliché" literario aplicable a múltiples casos. Con esta idea es que, por ejemplo, Curtius determinó lo que consideró como algunos tópicos característicos de toda la literatura occidental: el niño viejo, el *locus amoenus*, el *beatus ille*, etcétera.

Los *topica* (conjunto de tópicos), según Aristóteles, eran un método, un conjunto de recursos para encontrar fácil y rápidamente los argumentos hallados en la *inventio* y aprendidos en la *memoria*. Más adelante los *topica* serán considerados como un almacén de te-

[3] A. J. GREIMAS y J. COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trads. E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión, Gredos, Madrid, 1982, p. 240.

[4] OSWALD DUCROT y TZVETAN TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. E. Pezzoni, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 254.

[5] ERNEST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. M. Frenk y A. Alatorre, F.C.E., México, 1955, p. 109.

[6] *Ibid.*

mas estereotípicos denominados lugares comunes susceptibles de ser nuevamente tratados.

Elemento fundamental para la concepción del tópico más allá de la retórica será entonces la recurrencia; sin embargo, hay que matizar esta recurrencia pues existe el riesgo de llegar a equiparar, por la presencia repetida, tópico y motivo, lo cual oscurecería un análisis que trate de concebir el texto como un discurso formado por unidades menores con distinto grado de abstracción, de significación y de funciones. Hay que buscar, entonces, al hablar de los tópicos, un elemento distinguidor. Este elemento puede ser la pertinencia de esa unidad menor en la tensión del texto.

Tomando en cuenta este aspecto es que Ducrot y Todorov han considerado que "si varios motivos forman una configuración estable que reaparece con frecuencia en la literatura (sin que ello signifique que sea importante en el interior de un texto) se le da el nombre de *tópico*"[7]. En esta afirmación lo que sería discutible es que en la formación del tópico entren los motivos, ya que éstos son unidades de significación, especialmente en los textos narrativos en donde son unidades de la intriga, y, por lo general, los tópicos serán unidades menores, no complejas, del nivel discursivo, por lo que fácilmente pueden llenar una función caracterizadora tanto de personajes, como del espacio y el tiempo.

Ante esta dificultad, Elisabeth Frenzel opta por seguir otra terminología y habla de que "aquellas innumerables partículas... que no participan de la tensión..., la tematología suele designar en general como *rasgo*"[8], término que nuevamente sigue implicando una subordinación y que no deja muy claro si tiene una carga significativa o no.

En una de sus obras clásicas sobre el cuento folclórico Stith Thompson es explícito sobre algunas de las características del motivo cuando nos dice lo siguiente:

> A motif is the smallest element in a tale having a power to persist in tradition. In order to have this power it must have something unusual and striking about it. Most motifs fall into three classes. First are the actors in a tale —gods, or unusual animals, or marvelous creatures like witches, ogres, or fairies, or even conventionalized human charac-

[7] DUCROT y TODOROV, *op. cit.*, p. 257.

[8] *Diccionario de motivos de literatura universal*, trad. M. Albella, Gredos, Madrid, 1980, p. viii.

> ters like the favorite youngest child or the cruel step-mother. Second come certain items in the background of the action —magic objects, unusual customs, strange beliefs, and the like. In the third place there are single incidents —and these comprise the great majority of motifs.[9]

En esta consideración sobre lo extraordinario de los motivos encontraríamos la diferencia con los tópicos, ya que aunque éstos también pueden ser definidos como las unidades más pequeñas del texto, pueden incluso estar formuladas por una única palabra. Habitualmente no tienen nada de maravilloso o extraordinario, aunque en algunos casos lo hayan podido tener en sus orígenes; tal es la situación de tópicos tradicionales muy frecuentes como el número tres y sus múltiplos, el siete, el lunes como día aciago, las pruebas al cruzar un río, los anillos como señal de reconocimiento, etcétera.

En síntesis, un tópico sería entonces un "lugar común" y, por lo tanto, una de las condiciones para su definición debe ser su recurrencia, pero hay que distinguir cuando se trate simplemente de una referencia recurrente generada por el contexto con valor significativo casi nulo (ciertas faenas del campo, animales domésticos, etc.) y cuando se trate de una referencia cargada con mayor significación. Además, para considerar como un tópico la referencia recurrente con un grado de significación, ésta no debe afectar la tensión lírica o narrativa del texto.

La frecuencia de las menciones del gallo en el corrido y su carga significativa ajena a la tensión narrativa del texto hacen que las podamos considerar como un tópico de múltiples significados que sirve especialmente para caracterizar personajes, particularmente aquellos que se distinguen por su valor o su temeridad. Este mecanismo de caracterización es aplicable tanto a personajes individuales protagónicos, como a la colectividad anónima a la que hay que destacar por alguna virtud relacionada con los elementos antes señalados.

La primera connotación de alguien definido como "gallo" implica una selección que lo destaca de los demás, y una calificación que subraya su valor, su jerarquía o su poder. Es en este sentido que podemos entender la mención "meros gallos" que se hace en el siguiente corrido sobre la rebelión de los campesinos, tal vez oroz-

[9] *The folktale*, University of California Press, Los Angeles, 1977, pp. 415-416.

quistas o zapatistas, que se alzaron con demandas agraristas hacia 1913 o 1914 en la zona occidental de Guanajuato, y fueron derrotados en el cerro de Barajas[10]:

Por la cuesta del Gurrión
ahí se presentan varios;
arriba del encinar
estaban los meros gallos
(*El cerro de Barajas*)[11].

En un sentido similar de selectividad, y también aplicada a un grupo, es la caracterización de tropas selectas como "gallos de buena raza" o "gallos de primera", claramente alusiva a gallos de pelea, que encontramos en dos versiones de corridos sobre la famosa toma de Zacatecas por las fuerzas villistas en junio de 1914.

Les dijo el general Villa:
conque está dura la plaza,
ya les traigo aquí unos gallos
que creo son de buena raza
(*Toma de Zacatecas*)[12].

Moya marchó por delante
mirando pa la ladera
escogió sesenta gallos,
pero de los de primera
(*El asalto y toma de Zacatecas*)[13].

En otros casos, al caracterizar al personaje del corrido como un gallo, se está utilizando una especie de fórmula de condensa-

[10] JUAN DIEGO RAZO OLIVA, *El corrido histórico del Bajío guanajuatense*, Tlalli, México, 1983, pp. 5-6 [folleto incluido en el disco *Testimonios del viento. Corridos históricos del Bajío*].

[11] Salamanca, Guanajuato, mayo de 1979, "Los hermanos Cadena", en el disco *Testimonios*, 4. Todos los textos que se citan se identifican por su título. Se proporcionan los datos sobre la proveniencia geográfica, informante, recolector, atribución de autoría (indicada entre paréntesis), etc., así como las fuentes bibliográficas.

[12] Ángel y José Manuel Morales, Zacatecas, Zacatecas (Guadalupe López), en *Corridos de la revolución mexicana*, Disco INAH 16, MC-0552, 1981, núm. 5.

[13] *Asalto y toma de Zacatecas por fuerzas carrancistas en junio de 1914*. Hoja suelta publicada por Eduardo Guerrero (atribuible a N. P.), en EDUARDO GUERRERO, *Corridos históricos de la Revolución Mexicana desde 1910 a 1930*, Eduardo Guerrero, México, 1931, [hoja 18], [colección de hojas sueltas].

ción que implica toda una serie de atributos o virtudes viriles relacionadas con el valor, la decisión, arrojo ciego, la calidad de la persona, etc. En los siguientes ejemplos vemos la caracterización de distintos tipos de personajes, que se definen como "buen gallo", lo mismo si se trata del victimario de un valentón como Lucas Rodríguez, de un caporal afamado por su pericia en las faenas del campo como Miguel Rubalcaba, o de un héroe revolucionario como el carrancista Joaquín Amaro.

Le dio un balazo en la boca
y le dio otro en la cara,
para que tenga recuerdos
del gallo de Santa Clara
(*Lucas Rodríguez*).[14]

Decía Miguel Rubalcaba:
Me atengo a que soy buen gallo,
al "acionar" este toro
se destanteó mi caballo
(*Miguel Rubalcaba*)[15].

Un gran revolucionario
al viento aventó un disparo,
me dijo: compro el caballo,
no importa que sea muy caro,
lo quiero para mi gallo
llamado Joaquín Amaro
(*Pezuñas de Oro*)[16].

En el primer caso, la virtud por la que merece el calificativo de "gallo de Santa Clara"[17] con que se define al teniente Contreras estriba en el hecho de que, como dice el narrador versos antes, "era hombre y no tenía miedo", y de que era capaz, ante el desplante de Rodríguez, de dispararle en la cabeza y dejarlo malherido (de lo

[14] Guadalajara, Jalisco, 1943, informante Esiquia García, en VICENTE T. MENDOZA, *Cincuenta corridos mexicanos*, SEP, México, 1944, núm. 6.

[15] Guadalajara, Jalisco, informó Esiquia García en México, D. F. en abril de 1943, en VICENTE T. MENDOZA, *El corrido mexicano*, F.C.E., México, 1954, núm. 113.

[16] Atribuido a Benjamín Sánchez Mota, en GILBERTO VÉLEZ, *Corridos mexicanos*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1982, p. 220.

[17] Santa Rosa, rancho en Chimaliquín, cerca de Nochistlán, Zacatecas, según VICENTE T. MENDOZA, *El corrido...*, ed. cit., p. 189.

cual deriva la ironía del narrador). En el segundo corrido se narra la muerte accidental del protagonista durante una faena ganadera (una coleada) lo que hace que la caracterización de Rubalcaba como "buen gallo", aplicada por el propio personaje, implique la afirmación de su pericia en las artes de la charrería y subraye su destino desafortunado. En el caso de Amaro, es un seguidor de éste quien lo define como "su gallo"; esto es, expresa la seguridad en la condición de triunfador de su caudillo, obviamente por las virtudes o la fuerza que supone tiene el hombre en cuestión, además de identificarse con su pensamiento: el constitucionalismo carrancista. En este caso, la expresión caracterizadora del personaje es también una frase hecha, de uso muy frecuente en el habla cotidiana, con el mismo sentido que tiene en el corrido de expresar la valoración y seguridad en el triunfo en una elección o competencia cualquiera.

En otras caracterizaciones del personaje por medio del gallo, se agrega a este término un adjetivo que, en forma explícita, pretende destacar una virtud determinada: con esto se mantiene la carga simbólica completa que puede contener la figura del gallo y simplemente se especifica una de ellas, por ejemplo, en el caso de Demetrio Jáuregui, la valentía. En algún sentido, decir "gallo valiente" podría equivaler a lo que en otras fórmulas simbólicas con animales representa el león, en cuanto al valor y jerarquía, pero en el gallo hay una concepción del valor absolutamente extremista: a final de cuentas lo único que importa es la derrota del contrario (en palabras del corridista por boca de Jáuregui: "yo vine como los hombres a perder o ganar"). También en la figura del gallo, cosa que no sucede en otras imágenes simbólicas caracterizadoras, está implícita una valoración sexual de tipo machista. Esto se confirma en el mismo corrido, cuando versos más adelante, se dice "otro hombre como Demetrio / ya no tienen las mujeres". Ésta es la presentación que abre una versión del corrido sobre Jáuregui:

> Año de mil ochocientos
> noventa y seis del corriente,
> murió don Demetrio Jáuregui
> que era un gallo muy valiente
> (*Demetrio Jáuregui*)[18].

[18] Versión del Bajío comunicada por Eulalio Gutiérrez "El cieguito", en HIGINIO VÁZQUEZ SANTANA, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, León Sánchez, México, [1924], t. 1, p. 271.

En otra versión de este mismo corrido la caracterización de "don Demetrio Jabris" (el mismo Jáuregui) es "que era la espada valiente"[19] y curiosamente no aparece ninguno de los elementos mencionados antes (relación con las mujeres o con el fatalismo de la pelea) más propios de los atributos que hemos relacionado con los gallos.

Otra caracterización importante de este tópico es "gallo fino" la cual, además de los valores que hemos señalado, sugiere una condición especial; lo selecto de la raza del animal corresponde a lo especial del personaje, quien ya no es uno más entre los héroes o protagonistas, sino que dentro de éstos pertenece a una elite. Tal es el caso de Martín Herrera, gallo fino, aunque bandolero "que no murió en ninguna guerra", lo cual subraya el carácter novelesco del texto. Herrera tiene un triste fin, como castigo a sus delitos; sin embargo, su condición de "gallo fino" se justifica porque fue valiente y "se murió como los hombres":

Triste fin de este Herrera
que por bandido perdió,
y aunque fue gallo muy fino
el castigo recibió
(*Martín Herrera*)[20].

Esta pertenencia a un sector selecto puede hacer que el personaje sea digno del reconocimiento público o incluso oficial. El detalle del reconocimiento lo encontramos en el corrido de Benito Canales, rebelde contra el gobierno, muerto por los Rurales en 1913, corrido que Mendoza[21] clasifica entre los de "valientes":

Decía Benito Canales
cuando se estaba muriendo:
—Mataron un gallo fino
respetado del gobierno
(*Benito Canales*)[22].

[19] Versión procedente del Bajío y comunicada por Jesús Romero Flores a VICENTE T. MENDOZA, *El romance español y el corrido mexicano*, UNAM, México, 1939, pp. 488-489.

[20] San Gabriel, Jalisco, informó Guillermo Argote. Recogió Héctor Pérez Martínez, 1937, en VICENTE T. MENDOZA, *El corrido...*, núm. 77.

[21] *Ibid.*, p. 463.

[22] Hoja suelta publicada por Antonio Vanegas Arroyo en 1916 y después por Eduardo Guerrero.

Esta caracterización del personaje también la encontramos, en una forma más compleja, en un corrido mucho más reciente: el de Simón Blanco, texto que narra la muerte del valentón, a mansalva y a manos de sus compadres, en Tres Palos, municipio de Acapulco. En el perfil que se traza del personaje, se encuentran los mismos elementos que en el corrido anterior; esto es, la jerarquía y el público reconocimiento, nuevamente por esa entidad que para el pueblo es abstracta, represiva y poderosa que es "el Gobierno". Pero se agrega una nueva definición: "gallo de traba"; esto es, el gallo de pelea "fajador" (impulsivo y tenaz) que no suelta presa.

Otro elemento que hay que señalar en este corrido es el uso del diminutivo "gallito" que de ninguna manera disminuye el valor de la caracterización, sino por el contrario aumenta el prestigio por la connotación de impulso juvenil y, hasta cierto punto, por la carga afectiva por parte del narrador, reflejo de la voz popular comunitaria. Sin olvidar, desde luego, el sentido que en el uso popular tiene el término "gallito" como valentón, presuntuoso y agresivo.

Mataron a Simón Blanco,
que era un buen gallo de traba,
era un gallito muy fino
que el gobierno respetaba,
él, con su Treinta en la mano,
Simón Blanco se llamaba
(*Simón Blanco*)[23].

Este uso del diminutivo, con valor superior, lo encontramos también en la caracterización que hace de sí mismo Matilde Alfaro (muerto en 1923 durante la persecución llevada a cabo por los hombres de Obregón y de Calles), figura representativa del tipo de rebelde abajeño que oscilaba entre el orozquismo, el zapatismo y el villismo, para terminar siendo anticarrancista. La hazaña a la que hace mención el personaje del corrido, al autodefinirse como "gallito", obviamente resaltando su valor, atrevimiento y fuerza, es la derrota del destacado coronel y diputado constituyente, David Peñaflor. La acción sucede, según el corridista, durante el saqueo de la ciudad de Salamanca, Guanajuato, llevado a cabo en 1918 tanto por los peligrosos rebeldes locales, entre los que se encontraba Alfaro, como por las "defensoras" fuerzas carrancistas:

[23] Atribuido a Delfino Villegas, en GILBERTO VÉLEZ, *Corridos...*, ed. cit., p. 209.

Decía don Matilde Alfaro:
—Salgan, si tienen valor;
aquí les traigo el gallito
que les mató a Peñaflor
(*Saqueo de Salamanca*)[24].

La figura del gallo como elemento caracterizador de un personaje también se utiliza para hacer alusión a su experiencia, perspicacia o simplemente habilidad ("maña"). El término que se usa es "gallo jugado", el animal que ha sobrevivido a muchas peleas y, por lo tanto, ya tiene un conocimiento que le impide caer en los engaños o argucias del contrincante o enemigo. En el corrido *De Cananea*, lugar famoso, además de por su histórica huelga, por encontrarse ahí una cárcel muy importante, el personaje en cuestión, prisionero en ese lugar, no es ningún héroe, ni siquiera un "valiente": se trata de un "hombre de delito", que a pesar de su experiencia fue sorprendido por la policía. El corrido utiliza la caracterización de "gallo jugado" tanto en la apertura como en la despedida del corrido, ambas en voz del propio personaje:

Voy a dar un pormenor
de lo que a mí me ha pasado:
que me han agarrado preso,
siendo un gallo tan jugado.
...
Ya con esta me despido
por las hojas de un granado
aquí acabo el corrido
de este gallo bien jugado
(*Cananea*)[25].

Este tópico de caracterización no se utiliza solamente en textos de tipo novelesco, sino que lo encontramos también en los de asunto revolucionario y, por lo tanto, de tono épico. Ejemplo es el siguiente corrido zapatista; la expresión está puesta en voz del caudillo suriano a propósito de la artera trampa que le tiende Guajardo en Chinameca y que le habría de costar la vida:

[24] "Los hermanos Cadena", Salamanca, Guanajuato, septiembre de 1978, en el disco *Testimonios*, núm. 8.

[25] Sonora, recopilado por GRACIELA AMADOR, en *Mexican folkways*, 1937, p. 48.

Me jugaron una trampa
de que se habían sublevado
y me creí de Guajardo
siendo yo gallo jugado
(*Nuevas mañanitas del Estado de Morelos*)[26].

También lo encontramos a propósito de individuos que, como valoración, estarían a medio camino entre los dos personajes anteriores. Tal es el caso de Naranjo y Sabino, aniquilados hacia 1920, de quienes no se sabe casi nada y que posiblemente fueran capitanes de alguno de los restos de las gavillas, que actuaron por la zona de la Sierra de Cabrío (Guanajuato), del feroz y polémico José Inés Chávez García[27].

¡Ay! mataron a dos gallos,
y la verdad bien jugados.
Por las fronteras del Norte,
por dondequiera afamados.
Aunque traiban poca gente,
pero bien disciplinados
(*Naranjo y Sabino*)[28].

En otras ocasiones el empleo del gallo tiene un sentido plenamente metafórico y, de hecho, el personaje se sustituye por el gallo, pero no ya en cuanto símbolo, sino como animal, y son sus acciones las que se describen. Presento dos ejemplos de este uso. El primero de ellos decididamente burlesco, parodia el comportamiento del gallo y alude a la huida, primero, de Porfirio Díaz, después de su sobrino Félix Díaz y finalmente de Victoriano Huerta.

Hacia allá va un gallo cantando,
hacia Veracruz se lanza,
porque ya lo iba alcanzando
Villa y el señor Carranza
...
Gallos de esos no queremos
porque les faltan calzones

[26] *Nuevas mañanitas al Estado de Morelos. Triste despedida de Emiliano Zapata*, hoja suelta publicada por Eduardo Guerrero. (Atribuido a E[duardo] G[uerrero], en *Corridos históricos...*, ed. cit., [hoja 42].)

[27] J. D. RAZO OLIVA, *op. cit.*, p. 8.

[28] "Los hermanos Cadena", Salamanca, Guanajuato, mayo de 1979, en el disco *Testimonios*, núm. 12.

y así siempre perderemos
porque son muy correlones
(*Gallo juido y correlón*)[29].

El segundo ejemplo se refiere a Nicolás Romero, personaje de la época de la intervención francesa (1862), pero que Mendoza, por la inclusión de la despedida tan típica, que sólo aparece a finales del siglo pasado, considera "una reconstrucción histórica de carácter patriótico"[30]. En dos estrofas contiguas de este corrido, se narra cómo se oculta Romero cuando es perseguido e, inmediatamente, la misma acción, pero llevada a cabo por un gallo y en el mismo lugar, en obvia recreación poética, lo cual es un recurso poco frecuente en el corrido.

El ya sólo busca abrigo
en las ramas de árbol grande,
mas al fin lo descubrieron,
sin que él pidiera las frías.
Un gallo lanzó un volido,
n'el árbol buscó refugio,
cuando vio que perseguido
se le llegaba su turno
(*Nicolás Romero*)[31].

En otras ocasiones, la caracterización de la cobardía de un personaje se magnifica y hace explícita, simplemente con la referencia de que no es buen gallo, pues se sobrentiende que el gallo muere en el palenque, pero no huye, amén de las otras particularidades que tiene el gallo como elemento caracterizador y que ya hemos señalado. Ejemplo de este uso es el siguiente corrido:

Iba Domingo Ledesma
montado en su buen caballo.
Fue el primero que corrió,
no dio pruebas de buen gallo
(*Gervasio Mendoza*)[32].

[29] Hoja suelta publicada por EDUARDO GUERRERO (atribuido a Crescencio G. Zamudio), en *Corridos históricos...*, ed. cit., [hoja 27].

[30] VICENTE T. MENDOZA, *Lírica narrativa de México. El corrido*, UNAM, México, 1964, p. 20.

[31] En *Corrido...*, ed. cit., núm 5. Mendoza da como fuente a H. VÁZQUEZ SANTANA, *op. cit.*, p. 155, pero ahí no aparece.

[32] Guanajuato, en *El corrido...*, ed. cit., núm. 45.

En una posición de clara dicotomía machista, lo contrario de las virtudes del gallo se representa con la hembra de este animal, la gallina, la cual es sinónimo de cobardía, incluso en la expresión coloquial:

Ramón Aguilar decía:
No corran, no sean gallinas,
agarren las carabinas
que los vamos a vencer
(*Ramón Aguilar*)[33].

Otro uso del gallo –pero ya no como caracterización de personajes en sentido estricto– es como término de comparación. Por ejemplo, para poner de manifiesto el enojo o agresividad de alguien. Esto se puede ver en el siguiente corrido sobre un episodio de la revuelta cristera:

Decía Ezequiel Sandoval,
más enojado que un gallo:
Voy a acabar con Tarquín,
que ya me mató el caballo
(*Asalto a Dulces Nombres*)[34].

Finalmente, tenemos otro par de situaciones en las cuales se mencionan los gallos en los corridos. La primera es como frase hecha donde se pierden todos los elementos simbólicos de este animal y simplemente se recuerda una acción propia del ave, acción que, desde luego, recoge con un sentido particular la frase en cuestión. Tal es el caso de "otro gallo nos cantara" para decir un nuevo amanecer, distinto de los anteriores, esto es, el inicio de una nueva época. Este sentido es el que encontramos en el siguiente ejemplo en un corrido de la época obregonista:

Si esa gente se ocupara
en los ranchos o en la mina
otro gallo nos cantara
y se acabara la ruina
(*Obregón*)[35].

[33] Chavinda, Michoacán, informó el mariachi "Ponce y el Carcax"; recopilado por VICENTE T. MENDOZA en *El romance español...*, ed. cit., núm. 75.

[34] San Luis de la Paz, Guanajuato, en *El corrido...*, ed. cit., núm. 44.

[35] *Primera parte*. Hoja suelta publicada por EDUARDO GUERRERO (atribuido a Eduardo Guerrero), en *Corridos históricos...*, ed. cit., [hoja 69].

Por último, un ave con tanta presencia en el corrido no podía estar ausente de las características despedidas corridísticas que sienten especial inclinación por las aves, aunque, por lo general, las predilectas sean las palomas. En el siguiente ejemplo, la despedida de un corrido sobre Guadalupe Rayos, valiente del siglo pasado, el uso del gallo en el cierre del texto, hace que, en lugar de relacionar al animal con su vuelo, como sucede en el tópico más común ("vuela, vuela, palomita"), aquí se le ligue con el canto, que señala el final de la noche y así, por asociación tal vez muy libre, el final del corrido:

> Ya con ésta me despido,
> ya están cantando los gallos;
> aquí termina el corrido
> de don Guadalupe Rayos
> (*Guadalupe Rayos*)[36].

Como se ha podido ver en esta revisión de las distintas posibilidades que tienen las referencias a los gallos como elemento caracterizador de personajes en los corridos, su uso no es privativo de un tema en particular, pues el mismo tópico, en ocasiones con los mismos elementos aledaños, se emplea tanto en un corrido con tono serio, como en uno burlesco; lo mismo para bandoleros o valientes, que para héroes revolucionarios. A final de cuentas, se trata de un tópico que puede tener valor épico y novelesco y que está plenamente integrado a la poética del corrido popular mexicano. Sin embargo, hay que señalar que está ausente de muchos de los textos pretendidamente populares, como por ejemplo los de Marciano Silva, cuya forzada temática de exaltación zapatista y social los alejan del estilo verdaderamente tradicional o popular.

La imaginería popular mexicana, y con ella el corrido, se apropia de la figura del gallo valiente, atrevido y ciego en la sangre de la pelea, pero también encontramos que los gallos del corrido son como esos otros gallos coloridos, ingenuos y prototípicos, pero no por eso menos simbólicos, de un artista plástico de brillante inspiración popular como Chucho Reyes.

[36] En V. T. MENDOZA, *Lírica*, ed. cit., p. 202. También en el *Cancionero del Bajío*, Lemus, México, 34, s. f., p. 4.

DOS MANERAS DE DECLAMAR LA DÉCIMA POPULAR EN MÉXICO

E. FERNANDO NAVA L.
Universidad Nacional Autónoma de México
El Colegio de México

La expresión oral de la décima popular en México se restringe a dos generalidades: o es salmodiada, es decir, canturreada de acuerdo con una base musical armónico-rítmica, aunque sin llegar a dibujarse una melodía definible; o es declamada, mas no de manera independiente, sino observando diferentes vínculos con la música. En las tres regiones del país en que la décima tiene aún presencia social, la Jarocha (parte de los estados de Veracruz y Oaxaca), la Sierra Gorda (parte de San Luís Potosí, Guanajuato y Querétaro), y la Tierra Caliente (parte de Michoacán), el estilo salmodiado es ampliamente conocido[1]. En cambio, la modalidad declamada, hasta donde se sabe, no se practica en la porción michoacana; es en los otros dos lugares donde, en efecto, también vive la décima en forma declamada, en asociación a la música, y mostrando características locales respectivas. En este trabajo se describen, comparativamente, modalidades de décima declamada de la región Jarocha y de la Sierra Gorda; y se lanzan algunas hipótesis a partir de los paralelismos y disyunciones encontrados.

La declamación de la décima entre los jarochos requiere una advertencia. Hoy en día es posible encontrar a un gran sector de

[1] Se ha propuesto, en ocasión anterior, un mismo origen musical para estas modalidades, cuyo componente literario en común parece ser la cuarteta glosada en décimas. Consúltese E. FERNANDO NAVA L., "La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos", en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, ed. M. Trapero, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 289-309.

decimistas, veracruzanos y oaxaqueños, que ha venido adhiriéndose a una vertiente respecto a la cual crean —o memorizan— tanto cuartetas glosadas en décimas, como series de décimas, de número variable de estrofas. Si bien en las obras que siguen esa línea la parte literaria continúa apegada al modelo tradicional, surgido de la décima espinela, la contraparte musical parece alejarse cada vez más del rumbo original. Así, la manera en que se expresan dichos decimistas cada vez es menos en el estilo salmodiado; día a día es más raro dar con alguien que "cante" las décimas de esa manera. Ahora, para ese sector de decimistas, lo casi ya constante es tener de fondo un son jarocho, tocado de manera apaciguada, mientras el poeta declama las décimas sin tocar instrumento alguno y, más importante todavía: sin percibirse ningún apareamiento entre los moldes literarios y los musicales[2]. De esta manera, los nexos formales entre literatura y música se han divorciado, cada componente se manifiesta en planos ciertamente independientes. Empero, otro sector de decimistas, posiblemente menor en número que el antes referido, continúa recreando el repertorio decimal en una forma declamada que corre de acuerdo con ciertos patrones demostrablemente tradicionales, según los cuales la estrofa se alterna con motivos musicales preestablecidos. El caso que me ocupa implica no únicamente la alternancia de la declamación con la música, sino también un juego de repeticiones musicalizadas de los primeros y últimos versos de la décima[3]. Esta última es la modalidad declamada de décima jarocha que, en los párrafos siguientes, es confrontada con la décima declamada de la Sierra Gorda[4].

[2] *Ibid.*, p. 294.

[3] Sabemos que en la región jarocha existen otras formas de décima declamada en alternancia con música; pongamos por caso el "Copiao". Consúltese la pieza 7 del fonograma de GRACIELA RAMÍREZ ROMERO, *Encuentro de Jaraneros; grabaciones realizadas en Tlacotalpan, Veracuz*, vol. 5, XEEP Radio Educación y Discos Pentagrama, México, 1994 (1 disco compacto + folleto). A pesar de la importancia que revestiría un trabajo tipológico que por lo menos describa las variantes de las dos tradiciones aquí estudiadas, no es éste el momento de entrar en tales detalles. Además, es claro que tampoco se han agotado todas las comparaciones posibles; en este sentido, es necesario hacer confrontaciones entre las modalidades mexicanas y las de otros lugares de América, con las de las Islas Caribe, por ejemplo, tarea que nos limitamos a señalar aquí.

[4] El ejemplo considerado para la tradición jarocha, es parte de la participación del grupo "Alma Jarocha", de El Blanco de Nopalapa, municipio de Rodríguez Clara, Veracruz, en el XIV Encuentro de Jaraneros, Tlacotalpan, Veracruz, el 1 de febrero de 1993. Sus integrantes fueron: Benito Mexicano Cárdenas (jara-

Desde el punto de vista temporal, en fin, a la declamación alternada con música parece adecuado atribuirle una antigüedad respetable. En cambio, de la declamación hecha sobre el fondo musical de un son —que, según parece, ha venido sustituyendo al estilo salmodiado—, puede decirse que se trata de una modalidad relativamente nueva.

La ocurrencia de la décima declamada

Tanto en la tradición jarocha como en la serrana, la décima declamada, junto con su contraparte musical, no se expresa de manera aislada —digamos, a la manera de una canción—, sino que ocurre necesariamente inserta en un complejo de tres partes literaria y musicalmente diferentes. Tratándose de la Navidad[5], tal conjunto es llamado por los jarochos "Las Pascuas"; cada una de esas partes literario-musicales recibe el respectivo nombre de "Las naranjas y limas" (o simplemente "Las limas"), "La Justicia" (en exclusiva para la música), y "Son"[6]. A su vez, en la Sierra Gorda dicha amalgama, empleada en toda clase de celebración, no tiene una clara denominación propia; empero, de manera muy marginal, se le llega a aludir como "Cantada"[7]. Sin embargo, cada una de las tres partes, si-

na tercera; director del grupo), José Martínez Cruz (voz y jarana tres cuartos), Nazario Santos Acevedo (requinto primero), Salomón Martínez Cruz (jarana tercera) y Cutberto Parra Hernández (jarana primera). Respecto a la tradición serrana, el ejemplo fue tomado de la participación del grupo formado por Teodoro Ruiz (voz y guitarra huapanguera), Gregorio Méndez (violín primero), Aquilino Rivera (violín segundo) y Ausencio Villanueva (vihuela), que tuvo lugar en la fiesta a La Santa Cruz, celebrada en Palo Alto, municipio de San Ciro de Acosta, San Luis Potosí, el 3 de mayo de 1996. (Las grabaciones respectivas son documentos que forman parte del acervo de la Fonoteca y Archivo del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.) De lo anterior, sin embargo, no debe entenderse que la comparación entre las modalidades jarocha y serrana se haya hecho a partir de un solo caso por cada tradición.

[5] Otras de las ocasiones en que se da esta amalgama son las bodas y las defunciones, con los respectivos cambios temáticos en la literatura empleada, por supuesto.

[6] En Juan Meléndez de la Cruz, *Que resuene la tarima; Grupo Tacoteno*, Discos Pentagrama, México, s/f (1 disco compacto + folleto), aparecen las siguientes denominaciones: Las Pascuas, Justicia y Siquisirí. Creo que el primer término se aplica por generalización a toda la triada; y el último, es simplemente el nombre del "Son" que escogieron los músicos para tocar.

[7] A pesar de ello, aquí será empleado dicho nombre de manera generalizada.

milarmente compuestas de letra y música, sí tienen nombre; éstos son, respectivamente, "Poesía", "Decimal" (también llamada "Valona") y "Son"[8].

Las partes de "Las Pascuas" jarochas, referidas de manera muy sintética, comprenden lo siguiente[9]: "Las naranjas y limas" están constituidas por varias cuartetas hexasílabas, con rima asonante en segundo y cuarto versos, quedando libres primero y tercero. Cantadas por una sola persona, dichas cuartetas se entreveran con un estribillo, de igual tipo estrófico, métrico y rímico, cantado a coro. Las cuartetas pueden ser sueltas o, en cambio, pueden obedecer al estilo "encadenado", donde el último verso de una es el primero de la siguiente; por cierto, en su región, la denominación popular es "cuartetas encadenadas" o "cuartetas enlazadas". Este último recurso poético parece que se corresponde con una especie de principio de coherencia subyacente al complejo de tres partes; es decir, un hilo lógico, con un principio y fin determinado. Por ello, siento necesario advertir que la gran mayoría de las versiones que se conocen de "Las limas", son ejemplos de cuartetas sueltas y, en consecuencia, creo pertinente destacar la existencia del estilo "encadenado"; es el motivo por el cual me permito incluir en un apéndice el ejemplo que pude consignar. Por su parte, la música, que no es bailable, consiste en una frase (A) para las coplas y una frase (B) para el estribillo. En algunos sitios, parece que sólo existe una sola frase musical, que sirve tanto para las coplas como para el estribillo, con gran cantidad de variantes para la correspondiente a las coplas.

La segunda parte está conformada por una serie de décimas sueltas, octosílabas, cuya rima sigue la pauta espinela (ABBAACC DDC), aunque no faltan variantes. Las décimas van en parte declamadas y en parte salmodiadas, expresadas tanto por una persona —por lo común quien cantó antes las cuartetas de "Las Limas"—, como por el coro que cantó el estribillo. Estas décimas van alternadas con un motivo musical no bailable; como ya fue referido, "La Justicia" es la manera con que se refiere a dicha pauta melódica, no así al complemento literario. No obstante, existe un nexo indis-

[8] En la tradición serrana, el género correspondiente tanto a la primera como a la tercera parte de la "Cantada", puede variar según el motivo de la celebración. Véase adelante lo relativo a estas alternancias.

[9] Una descripción más completa puede hallarse en JUAN MELÉNDEZ DE LA CRUZ, *Navidad jarocha*, ed. del autor, Minatitlán, Ver., 1994.

cutible entre la categoría "Justicia" y el tema de las décimas correspondientes, ya que, como lo explican sus intérpretes, se trata de la música propia de los "versos" donde se habla de la vida de Jesús, que termina con la Resurrección, lo que se interpreta como su regreso al mundo para impartir justicia. A esta segunda parte corresponde la modalidad jarocha de décima declamada que más adelante se compara en detalle con su correspondiente de la Sierra Gorda.

"Las Pascuas" tienen como tercer componente un "Son", que es la única parte bailada. Sin embargo, la tradición dicta que ahí debe tocarse uno de los catalogados como "Son bravo", "Son fuerte" o "Son de alegría", en oposición a los de la categoría "Son de «amanezca»" o "Son payo"[10]. Los primeros reciben esa denominación por su tiempo rápido y por la presencia en ellos de acentos fuertes a manera de contratiempo. Los temas de las coplas cantadas en los sones suelen no guardar relación con la literatura precedente. De acuerdo con el son en particular, las coplas son cantadas por un solo versador, en diálogo, con coletas y estribillos a coro, etc. Cualesquiera de estos sones se cantan como piezas independientes en cualesquier fandango.

Estructura general de "Las Pascuas"

Las Naranjas y Limas	La Justicia	Son

Mencionadas por igual, a manera de síntesis, las partes de la "Cantada" de la Sierra Gorda implican lo siguiente[11]: La "Poesía" comprende la décima declamada que en seguida se compara detalladamente con su homóloga jarocha. Ésta consiste en una línea glosada en unas cinco décimas de rima espinela; debe subrayarse que la línea no es un renglón aislado, sino que se trata del primer verso de una cuarteta, la que en su región es conocida como "Planta". El metro puede ser de siete, ocho, diez, doce, catorce o hasta dieciséis sílabas, con rima consonante en serventecio o en redondi-

[10] Como ejemplos de "Son bravo" pueden citarse: "El siquisirí", "La bamba", "El zapateado", "El toro zacamandú", "El cascabel". De "Son de «amanezca»": "El pájaro cú", "La morena", "El carpintero", entre otros.

[11] Una descripción más completa puede hallarse en E. FERNANDO NAVA L., "Tonadas y valonas: música de las poesías y los decimales de la Sierra Gorda", en *Reflexiones lingüísticas y literarias*, t. 2, *Literatura*, eds. R. Olea y J. Valender, El Colegio de México, México, 1992, pp. 355-378.

lla. Tanto la "Planta" a que pertenece la línea glosada, como el total de las décimas, son enunciados por uno solo de los músicos. Únicamente la "Planta" está musicalizada, con una melodía plenamente cantada y bailable, por lo general de una sola frase, concida como "Tonada"; las décimas son declamadas, con excepción del último verso, la línea glosada, que es la apertura de la "Planta", que se canta toda vez que ésta se repite.

La parte que sigue es denominada "Decimal". Su literatura es una cuarteta, de rima en serventecio o redondilla, glosada en décimas de rima espinela; en todo ello el metro es invariablemente octosílabo. De su enunciación, a manera de salmodia, durante lo cual no se baila, se encarga el mismo único músico que antes cantó la "Poesía". Después de la cuarteta y entre cada una de las décimas ocurren uno o dos motivos musicales, bailables, denominados "Valona".

Las "Cantadas" rematan invariablemente con un "Son" o con un "Jarabe", cuya literatura no guarda relación temática con lo antes dicho. Se trata de géneros absolutamente bailables que son cantados por el mismo músico, sin existir posibilidad de diálogo o respuesta en coro de los otros integrantes del conjunto. A diferencia de la tradición jarocha en la Sierra Gorda, en toda ocasión, se puede tocar cualesquier son o jarabe, aunque una gran diferencia con respecto a la tradición jarocha es que en la Sierra sones y /o jarabes no suelen ejecutarse de manera aislada, sino únicamente como remate bailable de las partes previas. Muy importante es aclarar que todo lo anterior procede cuando la "Cantada" ocurre en "Bailes", es decir, en cualquier festejo secular de la región. En cambio, existen variables importantes respecto a los géneros, al tratarse de "Cantadas" que ocurren en las velaciones religiosas, llamadas "Fiestas", en las que se emplean décimas "De a divino", según lo expresa la nomenclatura regional. Por un lado, la parte inicial, en vez de ser una "Poesía", puede ser una "Cancioncita"; se trata meramente de una canción de tema religioso, las más de las veces formada a base de cuartetas, jamás estructurada en décimas. Por otro, la parte tercera es, de manera infalible, una pieza instrumental del género vals, polca, paso doble u otros similares. Además, en este tipo de "Cantadas" es inconcebible el baile[12].

[12] También ocurre, aunque en muy contadas ocasiones, que la "Cantada" religiosa comprenda las cuatro partes, en el siguiente orden: "Cancioncita", "Poesía", "Decimal" y "Pieza".

Estructura general de la "Cantada"

Poesía	Decimal	Son

COMPARACIÓN ENTRE LAS DOS MODALIDADES DE DÉCIMA DECLAMADA

Como ya fue referido, las partes por contrastar son, de "Las Pascuas" de la región jarocha, la segunda, que lleva la música denominada "La Justicia", y, de la "Cantada" de la Sierra Gorda, la primera, llamada "Poesía"; el común denominador más importante en ambas es la presencia de décimas, expresadas primordialmente de manera declamada. Algunas de las diferencias importantes son las siguientes: los nombres populares de ambas formas parecen obedecer a motivaciones distintas: la categoría "La Justicia", como fue referido, parece obedecer al tema de la literatura que acompaña; "La Poesía" es la denominación de una categoría que parece poner en relieve la manera declamada de la décima, que en la misma tradición contrasta con la manera salmodiada de la cuarteta glosada del "Decimal". También puede verse que "La Justicia"[13] y "Poesía" no ocupan el mismo lugar en la amalgama de tres tipos musicales en que aparecen. Otro contraste es que "La Justicia" es la única parte con literatura en décimas dentro de "Las Pascuas", mientras que para la "Cantada", tanto "Poesía" como "Decimal" comprenden glosas en décimas. Empero, pasemos a comparar las dos modalidades a partir de sus constituyentes mayores.

Los elementos literarios

Desde el punto de vista formal, el número total de versos de la décima se modifica por la estructura declamatorio-musical en que está inserta. En la tradición jarocha, se repiten los dos primeros versos y el último[14]:

[13] Para los fines de este trabajo, me refiero con este término a toda la segunda parte de "La Pascua", en general.

[14] Existen variantes del sistema de repeticiones en la región. Respecto al aquí citado, en otros casos suelen repetirse invertidos los dos últimos versos. Por ejemplo, de nuestro texto base, tendríamos al final: "le eché el agua en claridad / y le serví de padrino. // Y le serví de padrino, / le eché el agua en claridad". Excelentes ejemplos de décimas con repetición invertida de los versos finales, colectados

Cristo Bautizó a San Juan
y San Juan le hizo lo mismo.
Cristo Bautizó a San Juan
y San Juan le hizo lo mismo,
en el río de Jordán
le echó el agua del bautismo.
Le dice Cristo a San Juan:
—¿Cuál de los dos es más fino?
—Señor, no me lo imagino,
mas en esta realidad,
le eché el agua en claridad
y le serví de padrino.
Y le serví de padrino.[15]

Estructura de "La Justicia"[16]

La misma estructura se repite tres veces, con cambio de texto:

"Justicia"
(música instrumental)

(primera décima)
1 - - - -
2 - - - -
1 ——
2 ——
3 ——
4 ——
5 ——
6 ——

en Dos Amates, Veracruz, aparecen en ALEJANDRO HUIDOBRO GOYA, *Ariles y más ariles...*, CuadroAcuario, México, 1996 [cortometraje en videocassette].

[15] En la participación del grupo "Alma Jarocha", de la que procede el ejemplo, se declamaron tres décimas; la aquí transcrita es la última de ellas, seleccionada por parecernos inédita, al menos en lo que se refiere al contexto de "Las Pascuas". Las otras décimas ya han sido publicadas; por ejemplo en ARTURO WARMAN (grabación y notas), *Sones de Veracruz*, INAH, México, 1980 (1 disco + folleto) [grabaciones de campo de 1969]. Otras décimas poco conocidas son las cantadas en la pieza 13 "Las Pascuas", del fonograma de GRACIELA RAMÍREZ ROMERO, *Encuentro de Jaraneros; grabaciones realizadas en Tlacotalpan, Veracuz*, vol. 4, XEEP Radio Educación y Discos Pentagrama, México, 1994 (1 disco compacto + folleto).

[16] La línea continua representa versos declamados; la punteada, versos salmodiados para la tradición jarocha, y cantados para la serrana; la numeración corresponde a los versos.

7 ——
8 ——
9 ——
10 —- -
10 - - - -

En la tradición serrana no hay repetición de versos de la décima, aunque sí ocurre una extensión literaria, al enunciarse no sólo la línea glosada sino también la copla a la que la línea pertenece; la copla es por lo general una cuarteta, aunque llegan a producirse sextinas:

"PLANTA" Jesús Nazareno salió a predicar
en la Tierra Santa que fue prometida,
donde Palestina de Dios fue elegida
y allá sus milagros bajó a realizar.

DÉCIMA Dirige a Judea sus pasos primeros
y ahí lo bautiza su primo San Juan;
bendice las aguas de aquel Río Jordán
para que tomasen los reinos enteros,
aquellos cristianos y los verdaderos
que sus Evangelios habían de escuchar.
Oró en el desierto y se puso a ayunar
cumpliendo un ayuno de cuarenta días;
quitando a las gentes sus idolatrías:

"PLANTA" *Jesús Nazareno salió a predicar*
en la Tierra Santa que fue prometida,
donde Palestina de Dios fue elegida
y allá sus milagros bajó a realizar[17].

Estructura de la "Poesía"

Después de cantar la "planta", se repite la misma estructura de la primera décima cinco veces, con cambio del texto

[17] Esta "Poesía" se seleccionó del material religioso de nuestro acervo; la décima en particular fue elegida por su cercanía temática —a pesar de sus sentidos distantes— a la décima jarocha precedente.

"Planta"	(1a. déc.)
(10) - - - -	1 ——
- - - -	2 ——
- - - -	3 ——
- - - -	4 ——
"Tonada"	5 ——
(música ins-	6 ——
trumental)	7 ——
	8 ——
	9 ——
	"Planta"
	10 - - -
	- - - -
	- - - -
	- - - -
	"Tonada"

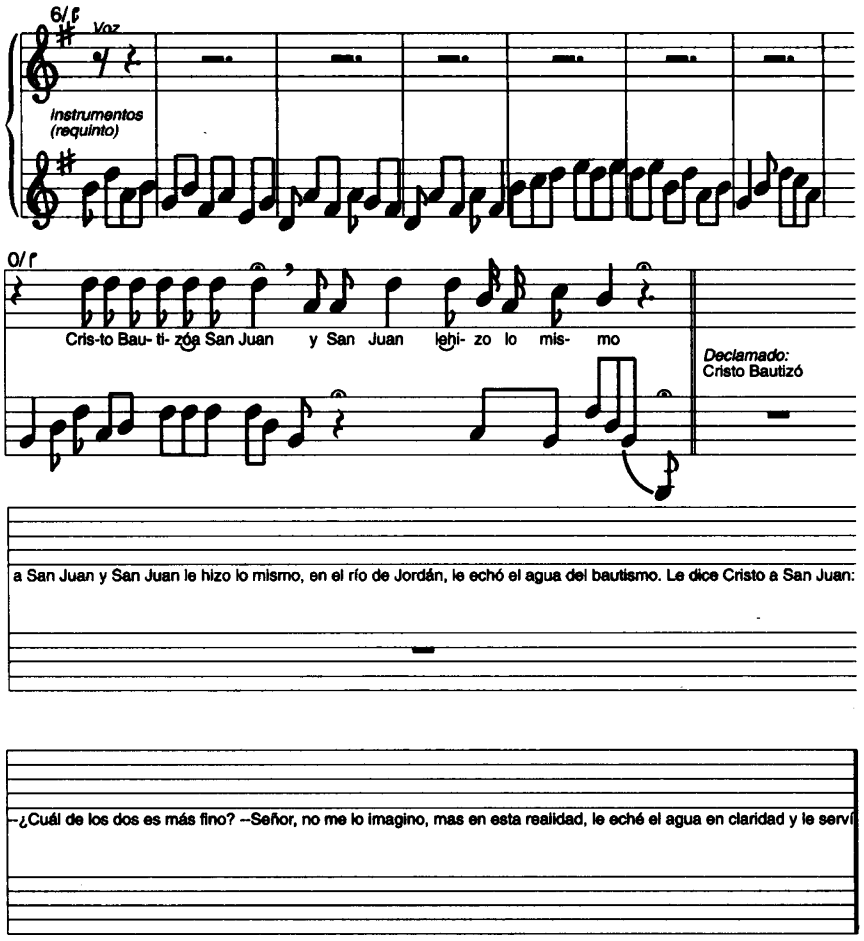
En ambas tradiciones, todo parece indicar que las décimas en cuestión forman parte de un repertorio plenamente memorizado. Sin embargo, el alcance de la memorización es diferente para cada caso. Las décimas y la planta de la "Poesía" –así como el resto de la literatura de la "Cantada"–, corren por cuenta de un sólo cantador. En cambio, al menos para algunos de los versos de "La Justicia", el hecho de ser cantados a coro da cuenta de que otras personas, aparte del versador, tienen sabida la literatura; además, es altamente probable que quienes participan en el coro –pertenezcan o no al grupo musical– conocen más que los últimos versos de la décima, puesto que al tratarse precisamente de las líneas finales, es obvio que deben manejarse los primeros para saber cómo terminar.

Los elementos musicales

La música de una y otra formas, está inserta en distintas lógicas de variantes. Es decir, "La Justicia" comprende una sola melodía, de extensión fija, con variaciones que no se alejan mucho de un perfil melódico nuclear. Quizá el cambio más fuerte que experimente esta melodía sea el de la tonalidad, al ser ajustada al alcance de la voz del respectivo cantante; aun así, la configuración melódica permanece estable.

Puede decirse además que la música de "La Justicia" exige una

mayor concentración por parte del cantador y del músico que toca el requinto; en la región, se dice que ambos deben estar atentos a "agarrar el golpe". El estilo del requinto es referido como "repunteado", similar a lo que sucede en sones como "El carpintero". A su vez, "La Justicia" es del tipo de música jarocha que sus ejecutantes dicen que está "entrecortada", lo que parece leerse como música caracterizada por un contorno melódico con pronunciadas crestas ascendentes y descendentes; esto se opone a la categoría de "plano", lo cual se ejemplifica con sones como "La bamba". En este trozo musical, ocurre un ligero paso por el cuarto grado de la tonalidad, a lo cual se alude en la región diciendo que "La Justicia" tiene "descante".

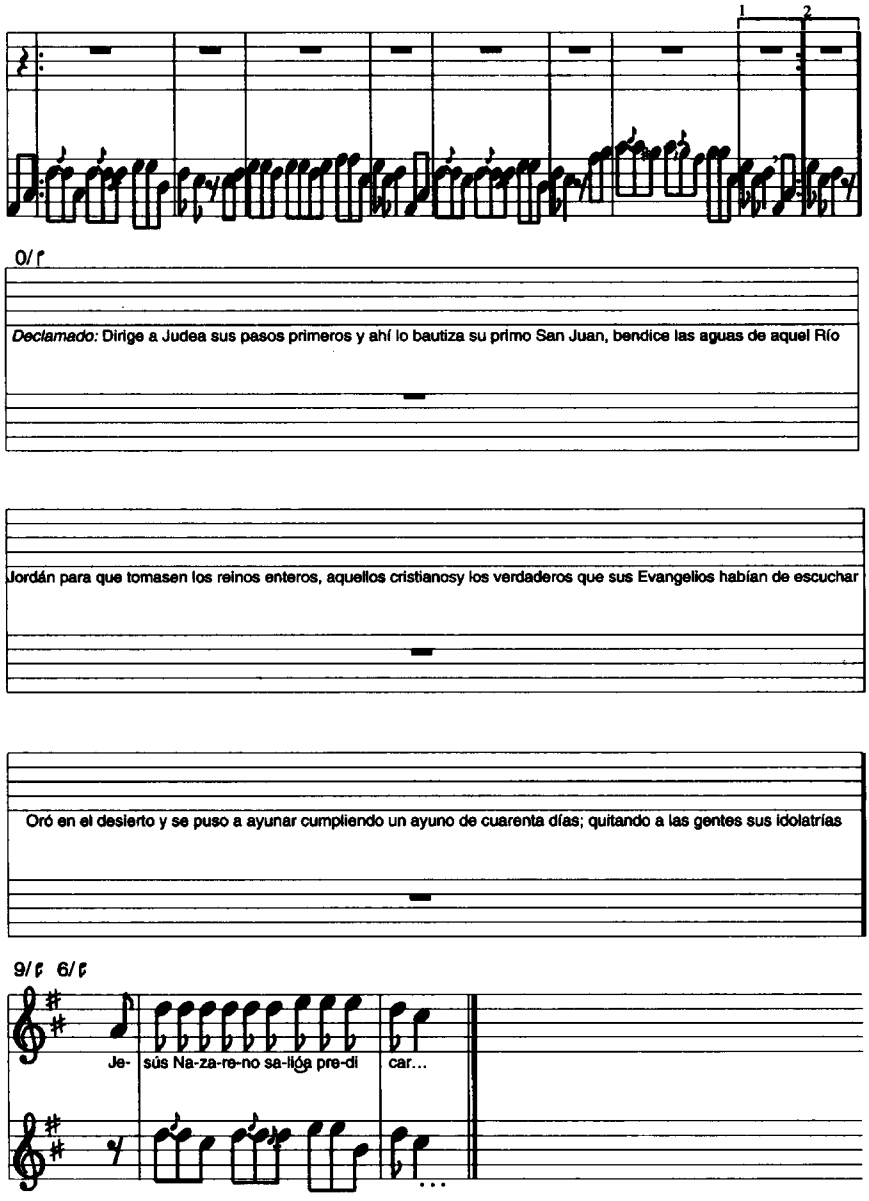




Por lo que respecta a la música de la "Poesía", existe una gran cantidad de "Tonadas" para las "Plantas." Las variaciones corresponden a dos ejes principales: primero, el metro de versificación y su pie rítmico; las múltiples "Tonadas" adecuadas para las "Poesías" octosílabas, resultan totalmente inapropiadas para las de metro mayor, las que son catalogadas como "Poesía doble" –de diez, doce o más sílabas–; de igual modo, las "Tonadas" que siguen un ritmo de base binaria, no son adecuadas para las de base ternaria. Segundo, la tonalidad; no sólo con "Poesías" del mismo metro, sino aun tratándose de la misma obra, ésta lleva una melodía diferente si se canta en cambios de tono.[18]



[18] Una descripción particular al respecto puede hallarse en E. FERNANDO NAVA L., "Diez melodías para la décima", en *Comunicación y Cultura. Edmund Leach in memoriam*, eds. J. Jaúregui, Ma. E. Olavarría y V. M. Franco Pellotier, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1996, pp. 537-555.



Por último, las formas contrastan también en la manera en que distribuyen letra y música. "La Justicia" arranca con la melodía y luego entra el texto; sigue música y nuevamente texto, esquema

que sigue igual al enunciarse tres, cinco o más décimas; así, "La Justicia" termina con texto, luego del cual sigue inmediatamente la tercera parte de "Las Pascuas", el "Son" La "Poesía" procede de manera prácticamente inversa: arranca con texto melodiado (la "Planta" con "Tonada"), sigue música instrumental (solamente la "Tonada") y luego entra texto solo; continúa otra vez con texto musicalizado y viene el complemento instrumental, lo cual sucede esquemáticamente igual, con las cinco décimas que en promedio conforman la "Poesía"; para finalizar, se tocan algunas repeticiones de la "Tonada" instrumental, para luego dar paso al "Decimal", segunda parte de la "Cantada."

A MANERA DE HIPÓTESIS

Los paralelismos y disyunciones encontrados me conducen a concluir en dos direcciones principales. Para comenzar, si bien podría ser que no anteceda a "Las Pascuas" jarochas y a la "Poesía" serrana un demostrable origen común, sí creo que existe tras de sí una motivación muy similar. No es casual el hecho de que la décima declamada sea la primera o la segunda parte de un complejo tripartita, que tiene en sus primeros componentes un alto peso literario y en la última una invocación al baile. Por cierto, no lejos de ello parece encontrarse la "Valona" —aunque constituida por dos partes—, de la región calentana de Michoacán. Por lo que las tradiciones dejan ver, me parece que el factor en juego es de orden religioso. En la región Jarocha, la décima declamada que me ocupa, "La Justicia", vinculada a un esquema musical fijo, se mantiene muy cercana a este motivo, mientras que para los móviles profanos, es más frecuente la décima salmodiada, o la cada vez más presente décima declamada, con el fondo musical de un son. En la Sierra Gorda la décima declamada, la "Poesía", asociada al son —género musical tan rico en opciones y que invariablemente se expresa junto con décimas salmodiadas—, se encuentra tanto en las celebraciones religiosas, como en otros tipos de celebraciones altamente secularizadas.

Así, podría pensarse que en un principio se gestó un patrón literario-musical con fines paralitúrgicos, que con el paso del tiempo ha ido experimentando cambios diversos. Entre los jarochos, cabría decir que es donde el modelo tiene hoy por hoy menos modificaciones. En cambio, entre los serranos el cambio más impor-

tante parece explicarse por un proceso de desacralización, el cual permitió el uso de la estructura tripartita en los contextos profanos. Por consiguiente, al ampliarse la temática, la música paralela a la décima declamada tuvo que responder a las nuevas exigencias, abriéndose a más tonalidades y tipos melódicos, hasta llegar a bailarse.

Muchas cosas están por demostrarse, claro está, pero la literatura "a lo divino" y otros tantos puntos en común, revelan una cercanía tan sugerente entre las dos tradiciones que será estéril hablar de la una sin hacer referencia directa a la otra. Además, la historia cultural de la región apoya el papel de eje estructurador que le he designado al componente religioso; recuérdense los capítulos coloniales de las artes enseñadas y practicadas como modos de atraer a la "nueva fe".

La otra conclusión corresponde a "La Justicia" y a la "Poesía", a saber: que sus bases literario-musicales parecen proceder de caminos distintos. No repetiré aquí los contrastes; en cambio, señalaré unos cuantos elementos que, no obstante las diferencias, aproximan no sólo a estas dos formas de declamación, sino también al complejo multiforme que las comprende. Uno de los más sobresalientes es, desde luego, el propio empleo del género décima. Sin embargo, en el plano musical no existe rasgo alguno que indique tanta cercanía. A su vez, la manera en que se expresan las décimas serranas en la "Cantada" —como glosa de línea en la "Poesía" y como cuarteta glosada en décimas en el "Decimal"— me parece un recurso verdaderamente cercano al de las "Cuartetas encadenadas" de "Las limas" jarochas. Tal parece que el principio de coherencia —al que me he referido antes— es reforzado por distintos recursos poéticos que tienen en común la repetición de versos. Dicho principio implica que la estructura tripartita es, en definitiva, un todo, a pesar de sus respectivas diferencias internas de géneros musicales y de los asuntos tratados y las maneras de hacerlo. En las partes iniciales de tal complejo, se manifiesta un énfasis en el contenido, complementado con una música que funciona a manera de soporte. Así, supongo que las versiones de las "Pascuas" en que se cantan cuartetas sueltas —menos apegadas al patrón primario—, son de menor peso literario frente a aquellas que se cantan desarrollando un tema en "Cuartetas encadenadas"; a ello corresponde mi interés en consignar en apéndice un ejemplo. Al final de la amalgama entre géneros se produce una especie de debilitamiento literario, y se emplea la copla lírica, ante el ascenso de una música enérgica que ocupa el lugar preponderante.

Muy amplio es el asunto de la declamación en la literatura popular mexicana, del cual me he preocupado, por el momento, sólo de aquellos casos en que convergen el género literario décima y una estructura musical formalmente complementaria. Y dentro de estos casos, apenas me he ocupado fragmentariamente de dos tradiciones. Siguen en espera estudios comparativos entre dísticos, tercetos, cuartetas y toda clase de estrofas y prosa; entre todo orden de música para cantar; entre parlamentos de pastorelas, danzas, etcétera. Y es necesario señalar que mis comparaciones no tienen como único fin historiar el desarrollo formal de los géneros literario-musicales en México, sino que también interesan para rastrear los mecanismos con que las estructuras expresivas propias a una esfera social son refuncionalizadas para incorporarse plenamente en otra clase de espacios y hasta en tipos de necesidades culturalmente opuestas.

APÉNDICE

Coplas conocidas en la región jarocha como "Cuartetas encadenadas", del género navideño "Las Naranjas y limas", interpretadas por el grupo "Alma jarocha", precedidas de la introducción que hizo don Benito Mexicano, su director, al presentarse al público en la plaza "Doña Marta" (XIV Encuentro de Jaraneros, en Tlacotalpan, Veracruz, el 1 de febrero de 1993):

> Les traigo desde mi pueblo, El Blanco, esa ilusión de llegar a Tlacotalpan, para cantarle a la Virgen de la Candelaria "Las limas" que nosotros acostumbramos por allá, para el día de hoy: "Las últimas pascuas de la Candelaria." A la Virgen de la Candelaria de aquí de Tlacotalpan y a todas las jovencitas o señoritas, señores, que se llaman Candelaria; para ellos, "Las limas"[19].

Ábranme las puertas,
del bello portento,
para saludar
a este nacimiento.

Naranjas y limas,
lima limonaria,
las últimas pascuas
de la Candelaria.

[19] En la tradición navideña de "Las Pascuas", existen los distintos estribillos propios para festejar el Nacimiento del Niño, el Año Nuevo, etc. El que aquí se consigna, corresponde a la última celebración del ciclo y, tal como fue presentado, está en perfecto acorde con la ocasión en que se cantó.

Este Nacimiento
no ha tenido paz
ni la Virgen pura
que está en el portal.

Naranjas y limas...

Que está en el portal
el Rey de los Cielos
que al mundo ha venido
para dar consuelo.

Naranjas y limas...

Para dar consuelo
en el mundo está
y todos los astros
brindan humildad.

Naranjas y limas...

Brindan humildad
a un Niño eminente
porque en el portal
nació reluciente.

Naranjas y limas...

Nació reluciente
el Creador del cielo
y una pura noche
y cayendo hielo.

Naranjas y limas...

Y cayendo hielo
sin poder cesar
así vienen reyes
las pascuas a dar.

Naranjas y limas...

Las pascuas a dar
al Dios verdadero
que está allá en los cielos
oh, dulce Cordero.

Naranjas y limas...

Oh, dulce Cordero
qué pronto retira
le alumbra el lucero
y luego se mira.

Naranjas y limas...

Y luego se mira
la estrella luciente
que siempre está fija
y así en el oriente.

Naranjas y limas...

Así en el oriente
se encuentra María,
Reina de los cielos,
Madre del Mesías.

Naranjas y limas...

Madre del Mesías,
perla encantadora,
por la luz del día
que rompe la aurora.

Naranjas y limas...

Que rompe la aurora
y estrellas del mar
y a adorar señores
pero sin cesar.

Naranjas y limas...

Pero sin cesar
un jilguero canta,
su nombre pronuncia
cuando se alevanta.

Naranjas y limas...

Cuando se alevanta
mira que al pasar
un lucero alumbra
y al rey Baltazar.

Naranjas y limas...

El rey Baltazar
buscaba a chor
y luego a ( )ar
con loor y ıdor.

Naran y limas...

Con loor y candor
desierto a Belén
que estaba el Señor
en Jerusalén.

Naranjas y limas...

En Jerusalén
se visten de luto,
ya saben la muerte
del Rey de los cielos.

Naranjas y limas...

Del Rey de los cielos
ya nos despedimos
si algo les faltamos
perdón les pedimos.

Naranjas y limas...

Perdón les pedimos
me han de dispensar;
denme mi aguinaldo
si me lo han de dar.

Naranjas y limas...

Si me lo han de dar
señores caseros,
ya me voy ausente
y hasta el venidero.

Naranjas y limas...

Hasta el venidero
si Dios da salud
para venerar
al Niño Jesús.

Naranjas y limas...[20]

[20] Mis sinceros agradecimientos a don Benito Mexicano Cárdenas, jaranero, director del grupo "Alma Jarocha", de El Blanco de Nopalapa, municipio de Rodríguez Clara, Veracruz, y a su hija, la señora Alicia, por las hermosísimas versiones del arte veracruzano que me proporcionaron; así como a Francisco Ramírez López, 'Chicolín', de Playa Vicente, Veracruz, quien toca el requinto jarocho en el grupo "Los Parientes", por las magníficas vivencias y pláticas que me ha confiado. De igual manera, gracias a Claudia Avilés, Marco Antonio Molina y Rafael Velasco, compañeros de la Fonoteca y Archivo del Seminario de Tradiciones Populares, en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, por su ayuda en la elaboración de este texto.

ENSAYO, CRÓNICA Y NOVELA DEL SIGLO XIX

NUEVA LECTURA DE LA *PRIMERA LECTURA*

LILIANA WEINBERG DE MAGIS
Universidad Nacional Autónoma de México

Una "literatura sin lectores": así caracteriza Antonio Cándido el panorama intelectual del XIX brasileño[1]. Sus palabras no se refieren solamente a un problema de público, sino también a la difícil inserción del quehacer del hombre de letras brasileño en su comunidad. ¿Es posible observar este mismo fenómeno para los distintos componentes del mundo hispanoamericano? ¿Cuál es la relación entre el artista, el poder y el espacio social en el momento de la génesis de los Estados nacionales? ¿Es posible, en última instancia, establecer una relación entre *representación* y *representatividad*? El artista romántico se encuentra en muchos casos distanciado de los grupos de poder y de servicio al gobierno —y de este modo ha roto con las diversas formas de mecenazgo económico y amparo ideológico de las etapas colonial y revolucionaria—; sin embargo, no por ello su nueva posición habrá necesariamente de garantizarle el apoyo de otros sectores de su comunidad: de allí el surgimiento de un nuevo problema, el de la definición de un público y de la representatividad de la obra del artista; de manera más profunda aún, se trata de la determinación, a través de un nuevo acuerdo, de un *nosotros*. Éstas son algunas de las preocupaciones que me llevaron a emprender una nueva lectura de la "Primera lectura" (1837) de Esteban Echeverría, desde una perspectiva por la cual se vinculan ensayo, producción simbólica y campo intelectual.[2]

[1] "Uma literatura sem leitores, como lo foi e é em parte a nossa", en *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, Editora Nacional, Sao Paulo, 1985, p. 82.

[2] El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación "Ensayo, simbolismo y campo cultural", que se lleva a cabo bajo mi dirección en el Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional

En la "Primera lectura" o "Discurso de introducción a una serie de lecturas"[3], texto ensayístico vinculado como tal a la crítica y la interpretación y dedicado al reexamen de conceptos y símbolos, se despliega y tematiza una operación propia de todo proceso significativo: la puesta en relación de la palabra con ese amplio y multiforme contexto que incluye los contenidos de una cultura y un saber dados. El principio que opera en el ensayo no es sólo privativo de él, aunque en él encuentra su manifestación más cabal; se trata de una operación que consiste en la reinterpretación por parte del autor de nociones "enciclopédicas" y procesos simbólicos provenientes de una tradición cultural dada y de un campo intelectual específico. En el caso que nos ocupa, Echeverría reinterpretó ciertos conceptos heredados de su tradición cultural y debatidos por su generación, como los de 'sociedad', 'inteligencia' o 'pueblo'. Pero al mismo tiempo llevó a cabo un proceso mucho más complejo de resimbolización de ciertos motivos de época, como es el caso de aquellos que relacionaron naturaleza y representación, historia y sentido, progreso y recurrencia, excepcionalidad y sociabilidad.

El romanticismo en el Plata: un campo intelectual

El 8 de julio de 1830 *La Gaceta Mercantil* publica un poema, "El regreso", de Esteban Echeverría, considerado introductor de la estética romántica en el Plata. En rigor, existía ya en la región un clima intelectual propicio a las nuevas ideas filosóficas, y particularmente a las innovaciones estéticas[4]. Sin embargo, fue la llegada de

Autónoma de México, con apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (México).

[3] La "Primera lectura" es también conocida como "Discurso de introducción a una serie de lecturas" que Esteban Echeverría pronunció en 1837 en el Salón Literario. El texto fue publicado por primera vez por Juan María Gutiérrez en la *Revista del Río de la Plata* (1873), con una advertencia de su autoría, y luego incorporado al último tomo (el quinto) de las *Obras completas de D[on] Esteban Echeverría*, ed. preparada y anotada por Juan María Gutiérrez, Carlos Casavalle, Buenos Aires, 1870-1874. En adelante se cita conforme a esta edición, con ortografía y puntuación modernizadas.

[4] Prueba de ello es, por ejemplo, el testimonio de Vicente Fidel López, quien hacia 1832 funda, junto con Miguel Cané y otros estudiantes de derecho, la "Asociación de estudios históricos y sociales", donde los jóvenes comentan sus lecturas, en buena medida de procedencia francesa: "No sé cómo se produjo una entrada torrencial de libros y autores que no se había oído mencionar hasta

Echeverría la que permitió vincular a toda una generación y sintetizar en un programa estético y político un nuevo modo de entender la historia y la sociedad.

Esteban Echeverría, este "joven hijo de Buenos Aires", como lo llama Juan María Gutiérrez, nacido en 1805 "en el seno de una familia acomodada"[5], que hacia 1826 había partido a París y se hizo allí profundo conocedor de textos literarios, políticos y filosóficos, se reinserta de este modo en ese espacio social integrado por pequeños propietarios, profesionales, comerciantes y por el no menos significativo sector administrativo y burocrático a él ligado. Integrarán el grupo romántico tanto jóvenes pertenecientes a familias de buena posición y de "prosapia" ilustrada (Miguel Cané o Vicente Fidel López), como jóvenes provenientes de sectores medios urbanos (Alberdi, Gutiérrez) y aun de familias empobrecidas del interior (Sarmiento). Serán ellos los mayores impulsores del proyecto de renovación romántico, una de cuyas metas será consolidar un grupo intelectual de recambio que alimente al sector dirigente y al proyecto de organización nacional.

La consumación de la independencia política —en buena medida impulsada por sectores criollos de Buenos Aires— y el creciente peso estratégico de esa ciudad confirmaron que el eje del poder político y económico del ex virreinato se había desplazado definitivamente del Pacífico al Atlántico y del interior —con hegemonía altoperuana— al puerto. Restaba entonces la tarea de fortalecer la independencia política con la consumación de la independencia intelectual no sólo respecto de España sino del corredor letrado conservador Lima-Córdoba, en beneficio de la nueva capital política y cultural, Buenos Aires, en la cual se hacía necesario llevar a cabo una fuerte redefinición de la tradición cultural, habida cuenta ade-

entonces. Las obras de Cousin, de Villemain, de Quinet, de Michelet, Jules Janain, Merimée, Nisard, etc., andaban en nuestras manos produciendo una novelería fantástica de ideas y de prédicas sobre escuelas y autores: románticos, clásicos, eclécticos, san simonianos. Nos arrebatábamos las obras de Víctor Hugo, de Saint-Beuve, las tragedias de Casimir Delavigne, los dramas de Dumas y de Víctor Ducange, George Sand, etc. Fue entonces que pudimos estudiar a Niebuhr y que nuestro espíritu tomó alas hacia lo que creíamos las alturas. La *Revue de Paris*, donde lo nuevo y trascendental de la literatura francesa de 1830 ensayó sus fuerzas, era buscada como lo más palpitante de nuestros deseos" (VICENTE FIDEL LÓPEZ, *Autobiografía, Biblioteca*, t. 1, p. 336, *apud* Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina; los proscriptos*, Losada, Buenos Aires, 1948, t. 1, p. 216).

[5] ALBERTO PALCOS, *Historia de Echeverría*, Emecé, Buenos Aires, 1960, p. 14.

más que Buenos Aires se consolidaba progresivamente como cabecera de una naciente entidad nacional. Continuar pues, hasta sus últimas consecuencias, con muchas de las orientaciones de la línea revolucionaria de Mayo y llegar a una síntesis de romanticismo y liberalismo, con vías a la consolidación de una nueva "comunidad imaginada": la nación argentina[6].

Con extraordinaria rapidez se multiplican en Buenos Aires –a la par de algunas otras ciudades cabecera de Hispanoamérica, y siguiendo una tendencia que ya se hacía evidente en el primer decenio del XIX– escuelas de primera y segunda enseñanza, periódicos, librerías, ateneos, asociaciones literarias, bibliotecas, centros todos de síntesis y difusión de ideas cuyo papel fue fundamental para complementar las jóvenes instituciones culturales creadas o consolidadas por la gestión rivadaviana –tales, la Universidad o la Biblioteca Nacional– y hacer más dinámica la circulación de ideas. La mayor frecuencia de las comunicaciones con Europa permite también la llegada de un sorprendente caudal de obras que mantiene actualizados a los lectores más curiosos, así como de científicos y hombres de letras europeos[7], a la vez que las cada vez más frecuentes visitas de miembros de sectores ilustrados a las capitales culturales del viejo mundo. Libros, periódicos y lectores crecen así de manera multiplicada en ambas márgenes del Río de la Plata –Montevideo y Buenos Aires.

Sin embargo, la creación literaria propiamente dicha atraviesa un fuerte *impasse* tras las guerras de independencia; el sistema genérico heredado –con fuerte presencia de las ideas iluministas y de los moldes clásicos así como de un pronunciado didactismo, remozado por la prosa política y la poesía patriótica– no había dado lugar, en un corto plazo, a una renovación tan radical como lo exigían los nuevos tiempos y la incipiente formación de la nacionalidad argentina. La joven generación postindependentista no había encontrado todavía un ideario capaz de integrarla en un programa común que permitiera además la ruptura con la vieja generación unitaria, que aspiraba básicamente a reconstruir la socie-

[6] Para el concepto de "comunidad imaginada" véase BENEDICT ANDERSON, *Comunidades imaginadas; reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. E. L. Suárez, F.C.E., México, 1993 [1a. ed. inglesa, 1983].

[7] Ilustrativa es a este respecto la trayectoria de Pedro de Angelis, recientemente presentada en el exhaustivo estudio de JOSEFA EMILIA SABOR, *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina; ensayo bio-bibliográfico*, Solar, Buenos Aires, 1995.

dad idealizada del pasado, y el sector federal en el poder, que tenía en mente, de manera más tajante aún, la restauración del viejo orden.

El programa de los jóvenes románticos se habrá de apoyar en una idea central, tan ambiciosa y radical como es la de aspirar a la creación de una literatura renovada y de un multiplicado sector de lectores así como a lograr la regeneración de las fuerzas sociales y políticas con la confianza en el sentido de tradición y apertura al futuro que caracteriza a la idea de la historia del romanticismo. Y el gran motor de los cambios será —otra idea claramente romántica— la energía creadora y propositiva del genio.

La conciencia de estar llamado a cumplir una misión singular y de pertenecer a una nueva generación, revolucionaria en política y en estética, aparece una y otra vez en la obra de Echeverría[8]. Preocupado como pocos por la necesidad de rescatar el tiempo y el espacio específicos de la naciente formación nacional para sus reflexiones, Echeverría se muestra también claramente atento a la representatividad simbólica estética y política de su quehacer. De manera recíproca, sus pares y amigos reconocen en él al más indicado para llevar a cabo esta misión[9]. Por otra parte, muchos son los testimonios epistolares y periodísticos de época que muestran la explícita preocupación de sus contemporáneos por el papel que tocará cumplir a los miembros de la generación romántica en el adelanto del país. No me refiero sólo a las críticas de un Pedro de Angelis, quien con tanta crudeza los acusó de "extranjerizantes" y "traidores a la patria"[10], sino a los propios amigos que a pocos días de reunido el Salón Literario, y a pesar de reconocer la necesidad

[8] Para este tema, así como para el concepto de "generación" y de "juventud" en el romanticismo rioplatense, véase el inteligente estudio que Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano hicieron a su edición de las *Obras escogidas* de Esteban Echeverría, Ayacucho, Caracas, 1991.

[9] En carta de Marcos Sastre a Echeverría, en la cual se habla de los propósitos del Salón Literario, se lee: "Yo pienso, señor Echeverría, y me atrevo a asegurar, que Usted está llamado a presidir y dirigir el desarrollo de la inteligencia de este país..." (*apud* ERNESTO MORALES, *Esteban Echeverría*, Claridad, Buenos Aires, 1950). Por su parte, otro miembro de la misma generación, Juan María Gutiérrez, quien tuvo a su cargo la edición de "Primera lectura", la acompaña de una advertencia, uno de cuyos pasajes dice: "Es, pues, el señor Echeverría, el vínculo natural que liga las generaciones que hoy entran a la vida ciudadana, con las que inmediatamente las precedieron" (ESTEBAN ECHEVERRÍA, "Discurso de introducción...", p. 310).

[10] Véase JORGE MYERS, *Orden y virtud; el discurso republicano en el régimen rosista*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1995, esp. pp. 165-208.

de una sociedad de su tipo para fomentar "los progresos de la inteligencia" en el país, se preguntan por su carácter minoritario, por el heterogéneo perfil de sus integrantes y la variedad de intereses que los unen; se preguntan también por la definición y los alcances políticos de una sociedad literaria y la relación entre poesía y sociedad[11].

Entre los muchos testimonios que dan cuenta del modo en que la personalidad de Echeverría permitió dar un perfil y concentrar a toda una generación en literatura, ideas filosóficas y políticas, cabe citar de manera extensa la noticia que con motivo de la muerte de Echeverría dejó Juan Bautista Alberdi:

> Todas las novedades inteligentes ocurridas en el Plata, y en más de un país vecino, desde 1830, tienen por principal agente y motor a Echeverría. Él cambió allí la poesía, que hasta entonces había marchado bajo el yugo del sistema denominado vulgarmente *clásico*; introdujo en ese arte las reformas que este siglo había traído en Europa. Gutiérrez, Mármol, y cuantos jóvenes se han distinguido en el Plata como poetas, son discípulos más o menos fieles de su escuela.
>
> En otro orden más serio, en el camino de las ideas políticas y filosóficas no fue menos eficaz su influjo. Él hizo conocer en Buenos Aires la *Revista Enciclopédica*, publicada por Carnot y Leroux, es decir, el espíritu social de la revolución de julio. En sus manos conocimos, primero que en otras, los libros y las ideas liberales de Lerminier, filósofo a la moda en Francia, en esa época, y los filósofos y publicistas doctrinarios de la Restauración.
>
> Él promovió la asociación de la juventud más ilustrada en Buenos Aires; difundió en ella la nueva doctrina, la exaltó y la dispuso a la propaganda sistemada, que más tarde trajo o impulsó enérgicamente la agitación política que ha ocupado por diez años la vida de la República Argentina[12].

Testimonios como el arriba citado permiten reconstruir el "campo intelectual" rioplatense de principios del XIX, así como una

[11] Véase, por ejemplo, la carta que Florencio Varela escribe a Juan María Gutiérrez desde Montevideo, 1 de agosto de 1837 y la que desde París, el 29 de octubre de 1837, Florencio Balcarce dirige a Félix Frías, en FÉLIX WEINBERG, *El Salón Literario de 1837; con escritos de M. Sastre, J. B. Alberdi, J. M. Gutiérrez, E. Echeverría*, Hachette, Buenos Aires, 1977, pp. 187-193 y 194-203.

[12] "Don Esteban Echeverría. Noticia de este poeta americano, muerto recientemente en Montevideo, por el Doctor Don Juan Bautista Alberdi", Valparaíso, mayo de 1851, en ESTEBAN ECHEVERRÍA, *Obras completas*, t. 5, pp. lxxxix-lc.

verdadera "familia de cultura" surgida en torno de nuestro autor[13].

La obra poética temprana de Echeverría y sus meditaciones estéticas son clave para la redefinición del campo literario en el Plata, que deberá situarse a partir de la oposición entre clasicisimo y romanticismo, imitación y creación, preceptiva académica y arte de raíz popular.

El sistema literario de la época comienza a reorganizarse con la noción de poesía "verdadera", esto es, poesía que abreva en la verdad y la naturaleza, que se aleja de la imitación y los cánones clásicos y prefiere la indagación de las notas peculiares de la literatura tradicional.

Si en su prólogo al *Cromwell*, de 1827, Hugo propone de manera programática seguir en su inspiración el modelo de la naturaleza y la guía de la verdad, para reflejar en su obra la personalidad nacional —"El poeta no debe tener más que un modelo: la naturaleza, y nada más que una guía: la verdad"[14]—, Echeverría por su parte anotará casi fielmente en *Fondo y forma en las obras de imaginación*: "Abrevarse en la viva e inagotable fuente de toda poesía —la verdad y la naturaleza"[15], y pronto se hará consciente de la necesidad de que se genere un público lector que comprenda las nuevas necesidades expresivas.

En ese mismo texto, Echeverría reflexiona también sobre la pugna entre arte clásico y arte romántico, imitación y expresión, y ve implícitamente en ellos un modo de representar las luchas simbólicas por el poder cultural:

> La cuestión del Romanticismo no [es la de] los pedantes que se han arrogado el título de legisladores del Parnaso fundándose en la autoridad infalible del Estagirita y Horacio, y el arte moderno... Los Griegos han alcanzado la suprema perfección y son los modelos que es preciso imitar, so pena de no escribir nada bueno, ¿pero el reflejo reemplazará la luz? El satélite que gira sin cesar en la misma esfera ¿podrá compararse al astro central y generador? Virgilio con toda su poesía no es más que la Luna de Homero (pp. 102-103).

[13] Para una primera caracterización del "campo intelectual" y de una "familia de cultura" véase PIERRE BOURDIEU, "Campo intelectual y proyecto creador", *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, 1967, pp. 135-182.

[14] VICTOR HUGO, *Manifiesto romántico*, trad. J. Melendres, Península, Barcelona, 1971, p. 31.

[15] ESTEBAN ECHEVERRÍA, *Fondo y forma en las obras de imaginación*, en *Obras completas*, t. 5, p. 103.

Las reflexiones de Echeverría llegan por fin a suelo americano:

> El espíritu del siglo lleva hoy a todas las naciones a emanciparse, a gozar la Independencia, no sólo política sino filosófica y literaria; a vincular su gloria no sólo en libertad, en riqueza y en poder, sino en el libre y espontáneo ejercicio de sus facultades morales y de consiguiente en la originalidad de sus artistas.
>
> Nosotros tenemos derecho para ambicionar lo mismo y nos hallamos en la mejor condición para hacerlo. Nuestra cultura empieza: hemos sentido sólo de rechazo el influjo del clasicismo; quizá algunos lo profesan, pero sin séquito, porque no puede existir opinión pública racional sobre materia de gusto en donde la literatura está en embrión y no es ella una potencia social. Sin embargo debemos antes de poner mano a la obra, saber a qué atenernos en materia de doctrinas literarias y profesar aquellas que sean más conformes a nuestra condición y estén a la altura de la ilustración del siglo y nos trillen el camino de una literatura fecunda y original, pues, en suma, como dice Hugo, el Romanticismo no es más que el Liberalismo en literatura... (p. 100).

Sólo a la luz de este programa de renovación, que es a la vez estético, filosófico y político, se comprende la fuerza del ideario de Esteban Echeverría y la fuerza con que logró vincular a una generación. Pero, a su vez, para entender el programa y la estética de Echeverría y del romanticismo del Plata, en general, es necesario atender a factores que rebasan los aspectos literarios propiamente dichos y pensar en la génesis de la idea de nacionalidad así como en la construcción simbólica de aquellas que con tanto acierto ha denominado Benedict Anderson "comunidades imaginadas". Esto nos conduce al meollo mismo de las ideas de Echeverría, y a su énfasis en que es por el arte y las diversas formas simbólicas, además del idioma, como ha de alcanzarse la anhelada independencia intelectual que habrá de completar la obra de independencia política.

De allí el enorme vínculo entre reflexión política y reflexión estética en Echeverría, cuya filiación con el romanticismo europeo adquirió muy pronto matices de originalidad. En una nota a *Los consuelos* (1834), obra que muchos consideran manifiesto inaugural del romanticismo en el Plata, y una de sus más tempranas muestras en América, plantea Echeverría el problema del carácter propio y original que debe tener la poesía "nacional",

> que reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la expresión más ele-

vada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual[16].

Para llevar a cabo este programa se apoya Echeverría en los grandes ejes de la revolución romántica. "¿Pero el reflejo reemplazará la luz?", se pregunta[17]. Y en *Fondo y forma* escribe: "El romanticismo, pues, es la poesía moderna que fiel a las leyes esenciales del arte no imita, ni copia, sino que busca sus tipos y colores, sus pensamientos y formas en sí mismo, en su religión, en el mundo que lo rodea y produce con ellos obras bellas, originales"[18].

Este desplazamiento de la noción del artista-copista por la del artista-creador y la preocupación por la representatividad de los temas escogidos se vinculará a su vez con otras ideas revolucionarias: la noción de genio, de subjetividad creadora, de apertura activa del hombre de letras hacia la historia y el sentido, a partir de una nueva concepción de la palabra como acto creador.

De allí que otra de las claves de la estética romántica, la representación simbólica, se convierta en piedra de toque para toda operación sintética que relacione diversos planos de la realidad y, a partir del carácter motivado, indirecto, transitivo e intransitivo y polisémico del símbolo, permita una intuición de la plenitud del sentido[19]. Una vez más, Echeverría hará de la interpretación simbólica una tarea intelectual que le permitirá trasladarse del ámbito estético al político[20].

[16] ESTEBAN ECHEVERRÍA, Nota a "Los consuelos", *Obras completas*, t. 3, p. 12.

[17] El desplazamiento radical de la metáfora del espejo por la de la lámpara, el abandono del ideal de imitación por el ideal de expresión y creación ha sido admirablemente estudiado por MEYER ABRAMS, *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición*, Barcelona, Barral, 1975, pp. 111 *ss.*

[18] *Obras completas*, t. 5, p. 97.

[19] Para la reinterpretación del símbolo a partir del romanticismo véase TZVETAN TODOROV, *Teorías del símbolo*, Monte Ávila, Caracas, 1977, pp. 213 *ss.* [1a. ed. francesa, 1977].

[20] Cabe recordar aquí la composición más temprana de ECHEVERRÍA recogida en volumen, "El pensamiento", de 1832, donde se hace ya mención explícita del símbolo: "Símbolo del pensamiento, / Del amor y el sentimiento, / Mi destino / Es deleitar al que adora, / Y consolar al que llora / Peregrino..." (*Obras completas*, t. 3, pp. 14-15). También reflexiona sobre el símbolo en *Fondo y forma*: "La civilización antigua y la moderna, o el genio clásico y el romántico, dividiéronse pues el mundo de la literatura y del arte... El uno ostenta aún las formas regulares y armónicas de su sencilla y uniforme civilización; la otra los símbolos confusos, terribles, enigmáticos de su civilización compleja y turbulenta" (*Obras completas*, t. 5,

En suma: las reflexiones de Echeverría en torno de la creación se corresponden con el programa que explícitamente llevará a cabo con su obra ensayística y sus textos políticos, y que es programa de su generación toda: "consumar la emancipación intelectual como corolario lógico de la independencia política"[21], para así encontrar un espacio de discusión y de intervención activa en los grandes problemas nacionales para los que estaban tempranamente maduros estos jóvenes intelectuales.

En cuanto a su posición en la vida política, una y otra vez insistirá Echeverría –de manera análoga a otros miembros del grupo como Gutiérrez y Alberdi– en que su generación se preocupa por una renovación que es a la vez estética, filosófica y social, y que su programa, radicalmente innovador, se distingue tanto del propuesto por la vieja generación unitaria, como por el rosismo restaurador, y, a través de un profundo sentido de la historicidad, encuentra sus antecesores ideológicos en los revolucionarios de Mayo.

La lectura de un pasaje de la *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*, permite comprobar que Echeverría tenía clara conciencia del nuevo sitio que su generación habría de ocupar en el cuerpo social

> A fines de Mayo del año 1837 se propuso el que suscribe promover el establecimiento de una *Asociación de jóvenes*, que quisieran consagrarse a trabajar por la Patria.
>
> La sociedad argentina entonces estaba dividida en dos facciones irreconciliables por sus odios, como por sus tendencias, que se habían largo tiempo despedazado en los campos de batalla: la facción federal vencedora, que se apoyaba en las masas populares y era la expresión genuina de sus instintos semibárbaros, y la facción unitaria, minoría vencida, con buenas tendencias, pero sin bases locales de *criterio* socialista y algo antipática por sus arranques soberbios de exclusivismo y supremacía.
>
> Había, entretanto, crecido, sin mezclarse en esas guerras fratrici-

p. 95). Indudable es ya la relación que logra establecer entre simbolismo y nacionalidad en las *Palabras simbólicas* que redacta para la fundación de la Asociación de la Joven Argentina, en 1838 (*Obras completas*, t. 4, pp. 119-204).

[21] FÉLIX WEINBERG, *op. cit.*, p. 30. Allí mismo cita Weinberg las palabras de Alberdi: "Gobernémonos, pensemos, escribamos y procedamos en todo, no a imitación de pueblo ninguno de la tierra, sea cual fuere su rango, sino exclusivamente como lo exige la combinación de las leyes generales del espíritu humano, con las individuales de nuestra condición nacional."

> das, ni participar de esos odios, en el seno de esa sociedad una *generación nueva*, que por su edad, su educación, su posición, debía aspirar y aspiraba a ocuparse de la cosa pública...
>
> Esa generación nueva, empero, que unitarizaban los federales, y federalizaban los unitarios, y era rechazada a un tiempo del gremio de ambas facciones, no podía pertenecerles. *Heredera legítima de la religión de la Patria, buscaba en vano en esas banderas enemigas el símbolo elocuente de esa religión.* Su corazón virginal tuvo desde la cuna presentimientos y vagas revelaciones de ella. Su inteligencia joven, ávida de saber, ansiaba ver realizadas esas revelaciones para creer en la Patria y en su grandioso porvenir[22].

El fuerte profetismo de que da cuenta el escritor, dotado como en ninguna otra época de una fuerte sensibilidad hacia lo nacional, asociado a su vez con un sentido de responsabilidad hacia el quehacer literario y hacia la sociedad toda y que lo hace sentirse "magistrado supremo del pensamiento público"[23], aparece ya en una de sus creaciones más tempranas, sobre la que volveremos más adelante, "Profecía del Plata", de 1831.

La tarea que espera a la nueva generación adquiere así una hondura nunca antes vista. Se trata, por una parte, de repensar la relación del hombre de ideas con su comunidad y con la historia, a través del reconocimiento –netamente romántico– de componentes no menos legítimos de la nacionalidad: aquellas "fuerzas oscuras" por mucho tiempo omitidas en la caracterización de la realidad del país, de cuya existencia no podía dar cuenta el racionalismo estrecho ni el naciente populismo rosista: "Los principios son estériles –escribe Echeverría– si no se plantan en el terreno de la realidad, si no se arraigan en ella, si no se infunden, por decirlo así, en las venas del cuerpo social"[24]. Se trata nada menos que de fundar una nueva forma de hacer arte y política: bajar a las profundidades mismas de lo nacional para repensar el problema de la representatividad del quehacer intelectual y llegar así al origen mismo de toda acción política, en un ejercicio radical[25].

[22] ESTEBAN ECHEVERRÍA, *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*, en *Obras completas*, t. 5, pp. 5-6. Las cursivas son mías.

[23] Véase PAUL BÉNICHOU, *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, trad. A. Garzón del Camino, F.C.E., México, 1984 [1a. ed. francesa, 1977].

[24] *Ojeada retrospectiva*, p. 12.

[25] "Pero, entonces, la tarea primera, también en el campo político, será establecer cuál es ese rumbo, y así como la nueva generación se plantea problemática-

La "Primera lectura"

Tal es el clima espiritual en el que se funda, en 1837, el Salón Literario, para una de cuyas reuniones prepara Echeverría la "Primera lectura." En ella presenta el autor la situación política e intelectual de su patria hacia 1837, rememora la etapa revolucionaria en la cual se logró la independencia política de España, y propone como misión de la nueva generación trabajar por la independencia intelectual del país, a partir de un profundo conocimiento de la vida nacional, con el objeto de que las nuevas ideas alcancen a todo el cuerpo social y contribuyan a la consolidación de las leyes, el gobierno y la opinión pública. Echeverría afirma el sentido abierto y progresivo de la historia y aspira a que la naciente comunidad argentina logre insertarse en la marcha general de la civilización.

Este texto es notable como forma de transición entre la oratoria y el ensayismo, entre el "aquí, ahora, yo" originarios[26] de una alocución que se dirige a un pequeño grupo de pares y el campo simbólico por el cual se representará una comunidad en un tiempo ensanchado hacia la memoria y la imaginación.

De allí que la "Primera lectura", a la vez que presenta marcas textuales y recursos retóricos que la acercan a un "discurso" o "alocución" característicos de la prosa del XIX —concebida, como bien observa Cándido, tanto para ser oída como para ser leída— y tiene en principio como destinatario un auditorio de pares, se conforma a la vez como netamente ensayística en cuanto se ofrece en ella una interpretación de los grandes temas nacionales, acuciantes para una nueva generación estética y política. De allí que "Mayo" y "nosotros" —términos que en primera instancia permiten a Echeverría proporcionar una orientación en el tiempo y el espacio para él y su

mente su existencia toda, desde su poetizar hasta su vestir, se planteará también problemáticamente su política... No se trataba de la mera formulación de algo que ya regía antes de ser expresado; era preciso formular los artículos de la fe y a la vez crear la fe... era el intento de confeccionar deliberadamente aquello que sólo se concebía como fruto de un crecimiento espontáneo y oscuramente seguro de su propio camino. Era la tarea de la nueva generación, pero era, además, la tarea, la «misión» de Echeverría" (TULIO HALPERIN DONGHI, *El pensamiento de Echeverría*, Sudamericana, Buenos Aires, 1951, pp. 24-26).

[26] Tomo estos conceptos del ya clásico texto de KARL BÜHLER sobre "El origen del campo mostrativo y su señalamiento", *Teoría del lenguaje*, trad. J. Marías, 3a. ed., Revista de Occidente, Madrid, 1967, pp. 169 *ss.* [1a. ed. alemana, 1934].

generación— se sometan, a través del texto, a un proceso de reinterpretación y simbolización.

Debe comprenderse también el espacio ideológico que ocupa el "Salón Literario" en "Primera lectura", su posición intermedia entre "el desierto" y "el poder", entre las clases populares y la cultura letrada y entre las diversas facciones que pugnan por el gobierno. En un momento histórico en el cual los proyectos de consolidación nacional necesitaban de un sector dirigente dinámico y abierto a los nuevos tiempos, la minoría romántica se encuentra ante el desafío de establecer un nuevo "contrato social" para su quehacer y así, una vez más, encontrar nuevos fundamentos para la relación entre representación y representatividad.

Echeverría se preocupa por la existencia de una tradición de pensamiento desarticulada respecto de la "vida social" y poco conocedora de las "costumbres" del país. Su interés por renovar el plano del discurso, a partir de la inclusión de nuevos contenidos, traduce simbólicamente la energía con que la nueva generación romántica aspira a integrarse a la vida política y cultural, y así reformarla desde sus raíces.

La disertación de Echeverría tendrá, como sus modelos retóricos, la intención de exponer públicamente una opinión razonada y convencer en su interpretación a un auditorio determinado; pero, al mismo tiempo, romperá con los moldes de la oratoria tradicional mediante la irrupción de una nueva visión de la historia, del hombre y los valores: "tal vez otros esperan de mi labio palabras elocuentes, pero ¿sobre qué rodarían ellas? ¿Cuál sería el asunto digno de vuestra expectación?" (pp. 309-310). La forma del discurso habrá de atenerse al contenido, ya que sólo un asunto digno de expectación merece un tratamiento concienzudo. El discurso debe además seguir el orden que le dicten las reflexiones e investigaciones; este orden no es previo a la indagación, sino, en todo caso, su compañero de ruta: "¿A qué objeto deberán encaminarse nuestras investigaciones? ¿En qué límites circunscribirse? En una palabra, ¿qué cuestiones deben ventilarse en este lugar...?, ¿a dónde vamos?" (p. 310). Lejos de ceñirse a un desarrollo vacío de consecuencias, el texto de Echeverría se plantea desde el comienzo como interpretación, y traduce simbólicamente la posición que el autor, sus compañeros y su programa ocupan en un campo cultural dado: el discurso se convierte en ensayo.

Caminar

"¿A dónde vamos?, ¿por qué camino y con qué mira?" (p. 309). Con estas preguntas se abre la primera clave significativa del texto: el movimiento. He aquí uno de los motivos más abundantes en la literatura romántica, compañero a su vez de la gran intuición de la época: la historicidad y el carácter procesal de la experiencia humana. A través de la imaginación constructiva logra el autor representar el ensanchamiento y ahondamiento del campo demostrativo (el "aquí-ahora-yo"), del señalar y nombrar previos a todo movimiento[27]. Llevar una dirección es desplegar un movimiento en tiempo y espacio; es ensanchar un gesto individual hasta hacerlo colectivo y es, además, dar un sentido. El discurso se desenvuelve entonces como una marcha simbólica, que traduce a su vez el movimiento de la historia, el tránsito del tiempo y el despliegue de sentido. En este caminar confluyen figurativamente los pasos del propio autor, de su generación y de la historia argentina toda, contemplada como libertad y como progreso.

El motivo de la marcha, acorde con el fuerte sentido de historicidad que caracteriza al romanticismo, se aplica en este caso a la indagación de lo nacional. Como ha escrito José Luis Romero, el romanticismo hispanoamericano concibe las historias nacionales como "historias de la libertad". Este sentido de apertura se aplica también al desarrollo del discurso en prosa, considerado heterotélico: el caminar es un salirse fuera de sí mismo[28].

La marcha colectiva necesitará de la determinación simbólica de un punto de arranque a la vez temporal y espacial (que son, como veremos, "Mayo" y la "Patria"), así como de la elección del camino más propicio (el conocimiento leal del carácter y necesidades del pueblo y de la historia patria). Pero necesitará además, para evitar el extravío, de un guía que encamine la marcha y le dé "dirección hábil, dirección sistematizada, dirección elemental" (p. 317), ya que los malos legisladores del pasado y del presente no han hecho sino

[27] Véase K. Bühler, *op. cit.*

[28] "Se trata aquí del discurso casi como del *caminar* —escribe Moritz hacia 1785—. El caminar habitual tiene su propósito *fuera de sí mismo*, es un puro *medio* para llegar a un fin y tiende incesantemente hacia ese fin..." (*apud* Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 227). Escribe también Moritz: "El movimiento progresivo de los pensamientos en sentido mutuo o la transformación progresiva de la finalidad externa en finalidad interna, o con más brevedad el *cumplimiento en sí*, parece ser el fin propiamente *conductor* del artista en su obra de arte" (*loc. cit.*).

llevar al extravío: la falta de conducción arrastra necesariamente al "abismo"[29].

La comunidad se nutre de un pasado compartido y de un sentido de continuidad histórica que permiten organizar, y a la vez se ven organizadas por, una marcha concertada hacia el futuro, que coincide además con la marcha de toda la humanidad hacia la civilización y el progreso. La afirmación del movimiento, el progreso, la apertura al futuro y la historicidad de la experiencia contrastan dramáticamente con la retórica del orden y la restauración de las leyes tan bien estudiada por Jorge Myers como una de las constantes del discurso rosista[30].

El romanticismo evidencia un fuerte movimiento de ruptura —que se da tanto en el plano social y político como en el simbólico— con el pasado y los modelos heredados, a partir de la afirmación de un sentido abierto de la historia y de la necesidad de comprender las acciones y obras humanas dentro de un espacio y un tiempo concretos. En contraste con las normas que prescriben la imitación de modelos abstractos y de pretensión universal, los románticos atenderán a la particularidad histórica y a la recuperación de las tradiciones nacionales: la literatura se concibe como expresión de la vida social. De allí su vinculación ideológica con una concepción abierta de la historia, y su afinidad con lo nuevo y los ideales liberales y libertarios.

La simbolización de la historia a través de la marcha permite a Echeverría dar una visión sinestésica del progreso individual, colectivo, patriótico, y asimilar la marcha histórica peculiar de una nación a la general de toda la civilización. Las imágenes dominantes de movimiento reúnen y condensan todos estos sentidos, y se oponen a su vez a las de retroceso hacia el pasado o a las del girar en falso del presente restaurador, dos modos diversos de negar el carácter progresivo de la historia y la apertura del presente hacia el futuro.

[29] La imagen de la historia como marcha aparece con frecuencia en los textos de Echeverría. Así sintetiza la historia humana: "En vez de encontrar la verdad, [el hombre] vagó sin tino por las tortuosas sendas del error. Así marchó el hombre por el camino de la vida... La ciencia pretendió encaminarlo, pero su antorcha fue a menudo falaz... Hemos llegado al punto de arranque de la civilización moderna..." (ESTEBAN ECHEVERRÍA, *Esencia de la poesía*, *Obras completas*, t. 5, pp. 86-87).

[30] Este discurso se apoya en la idea de restauración de un estado anterior de cosas y una legalidad que son expresión "de un orden moral trascendente". Véase JORGE MYERS, *Orden y virtud; el discurso republicano en el régimen rosista*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1995, pp. 74 *ss.*

Echeverría interpreta la historia de su patria a través de un proceso de simbolización por el cual una cosa concreta y particular queda puesta en lugar de una abstracta y generalizada: en este caso marcha y movimiento remiten a la apertura histórica: "Nos movía el entusiasmo, nos convocaba la Patria, el genio bienhechor nos convocaba" (p. 311).

Presenciamos pues un esfuerzo de simbolización a partir de la dominante de la marcha y de los elementos relacionados con movimiento, misión, camino, guía. Nos encontramos así ante la simbolización de una sociedad y de su historia, de un espacio público y del papel que en él toca cumplir al intelectual.

Este esfuerzo de simbolización logra conciliar literatura e historia, pues a través de un símbolo literario se traduce un movimiento histórico; la marcha es la unidad de sentido mínima y última, que permite condensar significados.

Mayo y la Patria

"Cuatro hombres, en Mayo, haciendo brotar de la nada una nación" (p. 332). El surgimiento del símbolo de "Mayo" en el pensamiento echeverriano es muy temprano y se reitera significativamente a lo largo de su obra[31]. No sólo evoca un momento histórico decisivo para la declaración de libertad (25 de mayo de 1810), sino además el germen de una nueva idea de "Patria" entendida como entidad nacional y comunitaria con un sentido histórico[32]. "Mayo" y "Patria", términos que en primera instancia nos remiten a un tiempo y un lugar específicos que ensanchan el aquí y ahora de "Primera lectura", dan lugar a su vez a un nuevo proceso de simbolización.

[31] En "Profecía del Plata", escrita en 1831 para conmemorar la Revolución de 1810, se evoca "la lumbre fulgente de Mayo" y "el Sol brillante de Mayo". Véase ESTEBAN ECHEVERRÍA, "Profecía del Plata", *Obras completas*, t. 3, pp. 32-35. El exilio reviste al símbolo de Mayo de un creciente significado político: ya en el Uruguay, Echeverría compone dos poesías "El 25 de Mayo" (Colonia, Uruguay, 1841) y "El 25 de Mayo de 1844 en Montevideo", para las fiestas mayas que en ese año celebraron los hombres del destierro (*Obras completas*, t. 3, pp. 365-391).

[32] "En Mayo el pueblo argentino empezó a existir como pueblo. Su condición de ser experimentó entonces una transformación repentina. Como esclavo, estaba fuera de la ley del progreso, como libre entró rehabilitado en ella" (ESTEBAN ECHEVERRÍA, *Dogma socialista*, *Obras completas*, t. 5, p. 23).

"Mayo" es, en primer lugar, símbolo de fin y principio, hito histórico, parteaguas de la vida argentina, en cuanto nos remite al momento histórico y de sentido por el cual se quiebra la relación colonial y una unidad administrativa del sistema virreinal da lugar a una nueva entidad que los románticos piensan ya implícitamente como nación y simbolizan como "Patria" ("tenemos patria y queremos servirla, si no con la espada, al menos con la inteligencia", p. 313).

"Mayo" es además símbolo de ese gesto originario, fundacional, "la grande revolución de Mayo" (p. 319), por el cual los patriotas hicieron "brotar de la nada una nación" (p. 332). "Mayo" y "Patria" son también puntos de referencia para la generación romántica, que ve en el momento de la independencia política su único antecedente histórico y de sentido. "Mayo" y "Patria" son, conforme al primitivo significado de símbolo, palabra de pase en la cual podrá reconocerse toda una comunidad. "Mayo" es referente, es memoria y reactualización de un momento radical de definición de una nueva entidad histórica, espacial y comunitaria: "Patria."

"Mayo" y "Patria" son también raíz, origen, basamento, de toda periodización de la vida argentina, como la que intenta el propio Echeverría: ellos simbolizan el momento originario que corresponde a "la emancipación política del dominio de España", a la vez que el comienzo fundacional de la "sociedad emancipada sobre un principio distinto del regulador colonial"[33].

"Mayo" y "Patria" cumplen así los caracteres del símbolo: designan de manera indirecta, a través de un nombre que remite a la historia de hechos y batallas, a un momento de sentido. Más aún, conforme a la más temprana caracterización de símbolo, "Mayo" y "Patria" corresponden a las palabras de pase o clave por la cuales han de reconocerse los miembros de una determinada sociedad en el momento de constituir una "asociación". Símbolos históricamente motivados, sólo podrán ser interpretados a través de refe rentes históricos específicos. "Mayo" y "Patria" guardan, como todo símbolo, memoria, y como tales dan a su vez lugar a la posibilidad de su continua actualización y reinterpretación. Si la poesía patriótica

[33] "Esa revolución gloriosa, señores, tuvo en vista indudablemente dos fines: 1o. la emancipación política del dominio de España, triunfo que logró completo en la guerra de la independencia; 2o. fundar la sociedad emancipada sobre un principio distinto del regulador colonial" ("Mayo y la enseñanza popular en el Plata", *Obras completas*, t. 4, p. 413).

había ya consolidado una cierta "lectura épica" de éstas y otras palabras simbólicas ligadas a la idea de emancipación política, Echeverría las reinterpreta y reactualiza como punto de referencia de la independencia intelectual, programa estratégico de la nueva generación. Echeverría lleva a cabo una lectura "a lo político" del símbolo, dado que hace uso de todo su potencial como modo de expresión indirecta de aquellos rasgos históricos y de sentido que permiten vincular a una comunidad y otorgarle los medios de interpretarse a sí misma.

"Luz" y "genio"

"Yo no dudo... que nuestro país cuenta con talentos distinguidos, con muchos hombres de luces; pero señores, esa tan decantada sabiduría, ¿por qué no sale a luz...? ¿De qué nos sirve a nosotros, que andamos en tinieblas y descaminados por falta de luz...?" (p. 329). Si los términos "luz" e "ilustración" formaban parte de campos léxicos comunes a la etapa prerrevolucionaria y revolucionaria propiamente dicha en el español rioplatense[34], con el romanticismo el término "luz" adquirirá renovada interpretación. Luz, generación, genio, energía, guía, impulso creador forman ahora una nueva "familia" de sentido: "Y así permanecerán en lucha hasta que resuene el *fiat* omnipotente y generador, hasta que aparezca el *genio* destinado por la Providencia a enfrenarlos y a infundirles vida nacional y americana..." (p. 331).

Una vez más, en el caso de Echeverría se trata de la construcción de un símbolo que debe resolverse en clave política y filosófica a la vez que estética. La "luz" del genio o gran hombre que lleve a cabo la renovación y la construcción de la patria heredera de Mayo estará fuertemente ligada a ésta. "Luz" es también "antorcha", y como tal participa del sol de Mayo y del fuego de la independencia al mismo tiempo que atesora los atributos de dirección e inteligencia, de los que participa al genio conductor. La "luz" de la razón se opone así a la oscuridad de la mediocridad de los imitadores y de las bajas pasiones políticas. La "luz de su propia reflexión" (p. 325) ha de animar a los próceres que intenten dar independencia intelectual a un país que cuenta con el legado heroico de la indepen-

[34] Véase PATRICIA VALLEJOS DE LLOBET, *El léxico intelectual en el español bonaerense de principios del siglo xix*, Universidad Nacional de Sur, Bahía Blanca, 1990, p. 96.

dencia política. La joven nación comparte ya las "luces" de la civilización europea, pero deberá también encontrar fórmulas, intuiciones, síntesis nuevas y propias a partir del conocimiento profundo de lo nacional. La "luz" se acerca también a una operación de captación de la realidad diversa del mero estudio o de la aplicación de la observación razonada: ligada al *fiat*, a la creación, es más aún que la intuición: es intuición engendradora, energía creativa y es a la vez síntesis de conocimiento y acción. Esto permite a la vez fundamentar el papel activo que cabe cumplir a la "nueva generación" en la regeneración de la patria. Intuición y creación ofrecen un acercamiento penetrante a la realidad diverso del especulativo, aunque no reñido con el estudio razonado.

A través del símbolo de la "luz" logra Echeverría fundir su propia individualidad en un programa colectivo y vincular participativamente su quehacer con el de un grupo, una generación, un cuerpo social. Como ha escrito Roger Picard, "el yo romántico no es en absoluto egotista, sino que es ante todo social"[35]. El "yo", que a partir del romanticismo se concibe como principio originario de actividad, de esfuerzo y energía capaces de oponerse a aquello que se les resista y transformarlo, conduce a una identificación del propio autor con su generación. De este modo, "luz" y "genio" permiten a Echeverría sintetizar la idea de una profunda y completa correspondencia entre el artista, la poesía y la comunidad, asociados por la común descendencia simbólica de Mayo, por sus antepasados y tradiciones, y sobre todo por su participación en una unidad de visión, de pasión, de genio: un programa que es, al mismo tiempo, intuición de la realidad y revelación de un camino.

"Nosotros"

"Hemos entrado en nosotros mismos con el fin de conocernos" (p. 314). He aquí, en mi opinión, la "idea generatriz" de todo el texto, y sin duda una de las ideas centrales del pensamiento de Echeverría. Si en el primer pasaje de su discurso el orador hace uso del deíctico "yo", pronto la primera persona del singular dará paso al "nosotros", al que se otorgará múltiples y ricos sentidos a través de diversas estrategias de contextualización, convertido ya en un "no-

[35] ROGER PICARD, *El romanticismo social*, trad. B. Chacel, F.C.E., México, 1986, p. 38 [1a. ed., 1944].

sotros" inclusivo, ya en un "nosotros" exclusivo[36]. En el primer caso, Echeverría se refiere de manera comprehensiva a todos los componentes de la sociedad argentina que comparten una historia y un destino:

> Nosotros fuimos parte integrante de la sociedad española y dado que los pueblos pasan por las edades del hombre, debimos contar cuando estalló la revolución los siglos de existencia que aquélla tenía. Verdad es que España entonces era la más atrasada de las naciones europeas y que nosotros, en punto de luces, nos hallábamos, gracias a su paternal gobierno, en peor estado; pero también es cierto que la revolución, rompiendo el vasallaje y derribando las murallas que nos separaban de la Europa civilizada, nos abrió la senda del progreso y puso a nuestra disposición todas las teorías intelectuales, patrimonio de las generaciones, que habían, sucesivamente, acaudalado los siglos. Dejó de ser para nosotros vedado el árbol de la ciencia, y siendo de hecho emancipados debimos creernos adultos y dar de pie... (p. 318).

"Nosotros" es el término que permitirá enlazar la experiencia del artista-pensador con la de toda su comunidad y recuperar el sentido de unidad perdida y restaurada cara al romanticismo. "Nosotros" es también el vínculo entre el autor, sus pares y su programa, convertido, al enlazarse a su vez con su comunidad, en proyecto colectivo. El "nosotros" de Echeverría se transforma ideológicamente para designar, ya a una generación, ya a toda la nación, separada de España pero asociada a partir de Mayo en un destino común. Es llamativo además que el "nosotros" designe a los "ciudadanos", como individuos opuestos a las "masas" y poseedores de una "opinión moral y compacta, un espíritu público" capaz de dar vida y dirección "a la máquina social" (p. 316)[37].

[36] Tomo estos términos de KARL BÜHLER, quien en su *Teoría del lenguaje* estudia con detalle "El «nosotros» inclusivo y exclusivo" y al respecto comenta "cómo hasta los demostrativos pueden ser influidos también por las circunstancias sociales" (*op. cit.*, pp. 221 *ss.*).

[37] A este respecto cabe reproducir un pasaje del *Dogma socialista*: "y por pueblo entendemos... socialmente hablando la universalidad de los habitantes del país; políticamente hablando, la universalidad de los ciudadanos, porque no todo habitante es ciudadano, y la ciudadanía proviene de la institución democrática" (*Obras completas*, t. 4, p. 22). Estas reflexiones llevan de algún modo implícito el problema de los receptores posibles de este proyecto intelectual: ¿en qué punto se encuentran ese sector cosmopolita e ilustrado que formó el Salón Literario y lue-

En el segundo caso, el "nosotros" exclusivo designa a los herederos de Mayo y hacedores de la nueva patria, cuyo programa se opone al de otros sectores políticos del pasado y del presente igualmente retrógrados:

> Si los gobiernos nada han creado estable y adecuado en materia de instituciones orgánicas, si nada han hecho por la educación política del pueblo y han burlado las esperanzas de la revolución, busquemos también en otra parte el origen de la poca influencia de las ideas que, como he dicho antes, sobreabundan en nuestra sociedad... (p. 323).

Pero Echeverría llevará a cabo además una operación de inflexión aún más profunda: el "nosotros" vuelto sobre el "nosotros", en un movimiento por el cual un nosotros-sujeto se sumerge en sí mismo para convertirse en objeto de su indagación, en un desdoblamiento que hace posible la búsqueda de la historia a la vez que del sentido. Se plantea de este modo, con inusual valentía intelectual, el problema de la representatividad del "nosotros", en un movimiento por el cual sujeto, tiempo y espacio se confrontan con la historia y el sentido; dicho de otro modo, nos encontramos ante el despliegue del sentido a partir de la historicidad y ante el esfuerzo por dar nuevo fundamento a toda representación de lo social.

El símbolo romántico se plantea como aprehensión de lo general a través de lo particular, pero de una particularidad que queda siempre presente, en su opacidad, y no puede nunca ser omitida: sólo a partir de la aprehensión de lo particular será dado lo general.[38] Tal es el caso de la reinterpretación "política" a que somete Echeverría los diversos rasgos de la peculiaridad nacional, fundante de toda marcha general hacia la libertad y el progreso: una peculiaridad que no podrá ser nunca omitida.

go la Asociación de Mayo y ese sector multiforme y anónimo que Echeverría llama "pueblo"? Una vez más, ¿cómo subsanar el problema de "una literatura sin lectores"?

[38] Escribe Goethe en 1822: "Existe una gran diferencia entre el poeta que busca lo particular a través de lo general y el poeta que ve lo general en lo particular. De la primera manera nace la alegoría, en la cual lo particular vale sólo como ejemplo de lo general; la segunda es la propia de la naturaleza de la poesía: dice un particular, sin pensar a partir de lo general y sin indicarlo. Pero el que aprehende vivamente ese particular recibe al mismo tiempo lo general..." (*apud* T. TODOROV, *op. cit.*, p. 286).

La pregunta de Echeverría tiene toda la hondura trágica de la preocupación romántica: atiende al problema del "cumplimiento de la individualidad en la colectividad"[39] y a su resolución en el plano simbólico de los problemas de representatividad y legitimidad. En el caso de nuestro autor, esta pregunta se vincula a su vez con otras: cómo una comunidad histórica permitirá consolidar una unidad política llamada nación, y qué lugar habrá de ocupar el pensador romántico en ella.

Mientras el sector conservador defendía la idea de una representación natural del pueblo por parte del gobierno, y se arrogaba literal y figurativamente esta representatividad para defender al pueblo sin el pueblo, Echeverría se preguntará implícitamente por la legitimidad de esa forma de representatividad: era necesario volver a la pregunta por el "nosotros", que es nada menos que la búsqueda de una fundamentación nueva de la actividad política, en pos de una renovación y no de una mera restauración. Una pregunta de enorme hondura política, como también lo es el ejercicio de la imaginación política –tampoco tolerado por el régimen rosista–: "sacar una nación de la nada"[40].

Representación y representatividad

Para que se diera la "Primera lectura", con su visión abierta y progresiva de la historia, con su búsqueda de un sentido vinculante de lo particular y lo universal, con la posibilidad de establecer poética y sintéticamente una relación entre lo particular y lo general, y para ofrecer nuevas vías de representar lo nacional, se hizo necesaria la revolución romántica y la apertura de una nueva forma de entender la historia.

[39] Tomás Segovia, *Poética y profética*, El Colegio de México-F.C.E., México, 1985, p. 363. Particularmente sugerentes han sido para mí las reflexiones que sobre éste y otros temas hizo el propio Segovia a lo largo del curso "Tiempo, metáfora y poder" dictado por él en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en septiembre de 1996.

[40] Escribe Segovia: "tenía que ser precisamente una mentalidad orientada con exclusividad hacia la razón y la historia, vuelta de espaldas al mito y al destino, la que buscara como solución al conflicto de la legitimidad y la ley, transformado en el conflicto de la libertad y el Poder, la enajenación de esa libertad en ese Poder y de esa legitimidad en esa ley" (*op. cit.*, pp. 366 *ss.*).

El simbolismo empleado por Echeverría se debe interpretar tanto en clave estética como filosófica y política. Más aún, esa triple clave, en toda su complejidad, *es* la clave del romanticismo social en el Plata, preocupado por la varia articulación del quehacer del artista y pensador, con los cánones estéticos y filosóficos de la época, así como con su campo intelectual y el cuerpo social. El tema del poeta-profeta preocupa ampliamente a la generación.

El estudio de la relación entre formas discursivas y proyectos nacionales en el siglo XIX, que cuenta ya con valiosas contribuciones en el campo hispanoamericano[41], ha sido reabierto recientemente por nuevos enfoques sobre la génesis de la idea de nación, como es el caso de la obra de Benedict Anderson ya citada, o de uno de los más recientes trabajos de Eric Hobsbawm[42], que se dedican al estudio de la construcción imaginaria del concepto de 'nación', así como de las revisiones del tema desde la perspectiva anticolonialista, como es el caso de Homi Bhabha[43]. Estos nuevos acercamientos al tema de la nacionalidad abren a su vez la posibilidad de nuevos temas de interés, como los que se refieren a la relación entre la idea de nación con la producción discursiva y los procesos sociales de simbolización.

Reexaminar desde esta nueva perspectiva la "Primera lectura" nos depara no sólo la sorpresa de la enorme productividad de dicho texto para un estudio como el que aquí se propone, sino además el descubrimiento del modo en que el propio romanticismo hispanoamericano —en este caso particularmente el argentino— ex-

[41] A este respecto, además de los estudios pioneros en el campo de la historia de las ideas de Leopoldo Zea, José Luis Romero, Gregorio y Félix Weinberg, Tulio Halperin Donghi, o de Ángel Rama y Antonio Cándido para el campo de los estudios literarios, menciono como particularmente importante para el tema que nos ocupa la excelente contribución de ARTURO ANDRÉS ROIG, "El siglo XIX latinoamericano y las nuevas formas discursivas", en *El pensamiento latinoamericano en el siglo xix*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1986, pp. 127-140. En cuanto a la fuerte preocupación político-social como característica del romanticismo argentino, y particularmente de la obra de Echeverría, véase ALFREDO ROGGIANO, "Proposiciones para una revisión del romanticismo argentino", *Revista Iberoamericana*, 90 (1975), pp. 69-77 y "Esteban Echeverría y el romanticismo europeo", en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Toronto, Toronto, 1980, pp. 629-631.

[42] *Naciones y nacionalismo desde 1780*, trad. J. Beltrán, Crítica, Barcelona, 1995 [1a. ed. inglesa, 1991].

[43] *Nation and narration*, Rotledge and Kegan Paul, New York, 1990.

ploró esta zona intermedia entre el lenguaje, la socialidad y las ideas: la zona misma donde en nuestro XIX se gestaban e interpretaban, a la par de nuevos símbolos y conceptos, las nacionalidades, mientras se llevaba a cabo un no menos radical esfuerzo por revisar los antiguos modelos de representación y representatividad.

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA: EL CRONISTA, EL VIAJERO Y EL PERIODISTA

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ
Academia Mexicana de la Lengua

DOS ANTECEDENTES: SIERRA Y ALTAMIRANO

Las crónicas literarias que escribe Gutiérrez Nájera a partir de los ochenta tienen dos antecedentes importantes: las *Conversaciones del domingo* (1868), de Justo Sierra, y las "Crónicas de la semana" (1869), que publica Ignacio Manuel Altamirano en su revista *El Renacimiento*.

Sierra, recién llegado a la literatura, a los veinte años, se da a conocer con las *Conversaciones del domingo* que aparecen humildemente como folletín en *El Monitor Republicano*. Mezcla en ellas temas artísticos, acontecimientos de la vida social, recuerdos de su tierra natal, y entre noticias y divagaciones, algunas narraciones, que luego desarrollará en sus *Cuentos románticos*. Estas fantasías tenían la novedad de revelar un mundo en que flotan mujeres etéreas y misteriosas, en esas playas donde "florecen las leyendas como las rosas y los jazmines". "Hay que recordar —observa Antonio Castro Leal— que esas frases musicales y sugerentes, ese estilo nervioso y flexible, ese tono insinuante y lírico aparecen en la literatura mexicana cuando Manuel Gutiérrez Nájera —que realiza en definitiva la modernización de nuestra prosa— no había salido todavía de la escuela"[1].

Las "Crónicas de la semana" de Altamirano cumplen rigurosamente su título. Allí se recoge la vida de la ciudad, el pulso de las estaciones, las festividades religiosas y cívicas; se reseñan los espec-

[1] "Prólogo" a JUSTO SIERRA, *Cuentos románticos*, Porrúa, México, 1946, p. x.

táculos, los libros nuevos, las reuniones de las sociedades culturales, y se exponen temas de interés general como la educación, la miseria de algunos barrios, la muerte de personalidades, las diversiones públicas, las nuevas líneas del ferrocarril, la defensa de los monumentos arquitectónicos amenazados por el vandalismo del gusto neoclásico y la incuria que la Reforma no supo evitar. Su tono era el de un moralista o mejor el de un civilizador, y su estilo, preciso y directo, se preocupaba por su mensaje más que por el brillo de las palabras. "No son ya los artículos tradicionales, que sólo informan o comentan —dice Francisco Monterde—, sino algo más ligero y grato: es la crónica, en su amanecer. Con ella, el maestro prepara el advenimiento de Gutiérrez Nájera, que sabrá ser más ágil y exquisito"[2]. Y el mismo crítico señala que se debe también a Altamirano la atención al teatro, que seguirá Gutiérrez Nájera con tanto empeño, pues fue él, Altamirano, quien "eleva en México la crítica dramática, a la altura en que merecía hallarse" (*loc. cit.*).

Varios temas y estilos

A lo largo de su carrera literaria, El Duque Job fue configurando varios temas y estilos de sus crónicas, a las que destinaba un seudónimo específico: estampas costumbristas, divagación sentimental y fantástica, acontecimientos sociales y mundanos, necrologías, sucesos recientes, temas generales, evocaciones históricas, viajes por algunas ciudades del país, crítica de asuntos del día, cuestiones políticas y meditaciones morales y religiosas. Quedan aparte sus artículos sobre temas e ideas literarias y sus crónicas de teatro y de otros espectáculos. Siguiendo el ejemplo de Justo Sierra en sus *Conversaciones del domingo,* Gutiérrez Nájera intercalará a menudo cuentos y narraciones en sus crónicas. Una de las peculiaridades de su estilo es su capacidad para tratar estos temas diversos con un estilo adecuado a la índole de cada uno. Si escribe sobre "La Constitución de 1857" lo hará con un tono serio y en un estilo sobrio; si expone el genio de Shakespeare o alguna de sus tragedias, lo hará con un estilo exaltado que logra comunicarnos, con técnica impresionista, el esplendor de aquellas creaciones y nos contagia el gusto por la belleza de aquel arte; o si intercala un cuento sentimental,

[2] "El maestro Altamirano, polígrafo", *Cultura mexicana. Aspectos literarios,* Ed. Intercontinental, México, 1946, p. 221.

como en "Un día de carreras" o en "Beatriz o Manan", en que inventa los sueños de una muchacha rica y de otra pobre, soltará su lirismo con esas divagaciones sentimentales en las que con tanta delicadeza nos revelaba las almas femeninas. Y, además de lo grave, lo literario o lo nimio, todavía habría que añadir el tono ligero y burlesco cuando se trataba de comentar los tópicos del día. Múltiples estilos y tonos con una entrega cabal a cada asunto.

Funcionamiento de la crónica

Luis G. Urbina –quien, junto con Amado Nervo, sería uno de los continuadores de la crónica modernista iniciada por Gutiérrez Nájera– describía con cierta exageración el funcionamiento mental de este género, ahora desaparecido: "una literatura de pompa de jabón... sólo un pretexto para batir cualquier acontecimiento insignificante y hacer un poco de espuma retórica sahumada por algunos granitos de gracia y elegancia"[3].

Sólo, pues, aire para formar esos globitos iridiscentes que duran unos segundos y encantan con su vista; sólo, pues, "un poco de espuma retórica" pero sin que parezca palabrería gratuita, sino como un enriquecimiento de la percepción de un hecho, y con "granitos de gracia y elegancia".

Veamos, en la práctica, cómo funciona una crónica de El Duque Job. Escojo los "Viajes extraordinarios", que refieren un viaje a Veracruz y se encuentra en el tomo 1 de las *Obras en prosa* (1898). La narración se inicia precisando el tiempo. En el sumario que precede a la crónica se apunta: "Ya amanece"; pero en el relato, en lugar de decir "Iniciamos el viaje al amanecer", o de simplemente apuntar que la mañana era clara y fresca, dedicará unas 250 palabras para contárnoslo y fascinarnos con su despliegue imaginativo:

> La mañana es tan blanca, rubia y delicada como un bebé inglés de buena casa. Está primero dormidita en su colchón azul, con estrellas de plata; luego entorna los párpados, se mueve, deja ver sus pupilas de "no me olvides", alza el brazo y abre muy poco a poco las cortinas de su cuna, hechas con ese encaje de Bruselas al que llama neblina Mariano Bárcena, y con el que hacen mantillas las modistas del cielo, cuando las vírgenes quieren vestirse de andaluzas.

[3] "Prólogo" a *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, Ed. Eusebio Gómez de la Puente, México, 1915.

Así se inicia el relato. A continuación, el cronista nos describe los cambios del cielo: "Las estrellas, que en las solemnes horas de la noche tienen la claridad del oro pulido, en la madrugada parecen diamantes engastados en arillos de plata, como las alhajas de nuestros abuelos." Y el silencio comienza a poblarse de sonidos:

> Gradualmente, la quietud nocturna se va rompiendo aquí y allá para abrir paso a los sonidos, a manera de un río negro a cuya superficie van saliendo muchos peces. Por allá rompe la atmósfera, como un dardo puntiagudo, el quiquiriquí de los gallos: acullá gorjean los pájaros, pidiendo desayuno.

El despertar de la naturaleza es solemne:

> Durante las horas graves de la noche, hasta los árboles están dormidos. Es preciso que sople un viento fuerte para que agiten sus brazos y lancen voces y quejidos: entonces tienen pesadilla. Mas, si ninguna ráfaga tempestuosa les sacude, duermen de pie y sólo se escucha la amplia respiración de sus pulmones. Es necesario que comience a clarear, para que recobren sus apariencias de vida. Entonces baja de la montaña un aire fresco: es el paje que viene a despertarles, llega cantando, cosquillea las ramas y al punto se estremecen los árboles, aspiran el rocío de la mañana, y dejan que los pájaros se escapen de su fronda, como una turba de sueños huyendo despavorida del cerebro.

Las notas de viaje

Pero no siempre es imaginación poética la que llena las páginas de Gutiérrez Nájera. También existe la observación de la realidad, de las cosas y de los hombres, y descripciones de las ciudades que visitó. Él, que tanto pensaba en países lejanos, apenas salió de su ciudad natal, la capital, para conocer algunas poblaciones del interior de la república: Jalapa, Veracruz, Puebla, Cuernavaca, Morelia, Pátzcuaro, Guadalajara, Toluca, y para dejarnos apuntes de muy fino observador acerca del carácter de los lugares y de sus habitantes.

A veces se ahogaba en los elogios vacíos —a la manera de los que solía prodigar Zorrilla—, pero casi nunca faltan en sus notas de viaje breves y agudos registros de color o de sonido que acusan su temperamento plástico, y observaciones llenas de agudeza y sensualidad a propósito de las mujeres de provincia, como cuando

dice que la piel de las veracruzanas "está tejida de relámpagos"[4], o cuando advierte que en Guadalajara las mujeres "aparecen con el crepúsculo, como las luciérnagas y las estrellas"[5]. A esta misma ciudad, que tanto le agradó, se refiere una anécdota y una frase galana. Cuenta José López Portillo y Rojas que, cuando Gutiérrez Nájera visitó Guadalajara, con motivo de la inauguración del Ferrocarril Central, en 1888, los escritores tapatíos lo llevaron a conocer el Hospicio Cabañas, cuya espléndida construcción y cuya organización admiró mucho, tanto que exclamó finalmente: "¡Qué ricos son los pobres de Guadalajara!", frase que según el autor de *La parcela*, "merecía ser grabada con letras de oro en el pórtico de nuestro Hospicio"[6].

Pero aun cuando acertara en algunas observaciones objetivas, los mayores logros de sus notas de viaje seguirán siendo, lo mismo que en sus demás crónicas y en sus cuentos, las divagaciones sentimentales. En el vaporcito en que –en unión de Cecilia, pues se encontraba en su viaje de bodas– hace la travesía del lago de Pátzcuaro ve a la mujer del capitán canadiense, "sentada en el tanco de palo, pálida, con los ojos bajos, cosiendo maquinalmente y como perdida la imaginación en remotas tierras", y ya está volando su propia imaginación para inventar cordialmente aquella melancólica vida, y para dejarnos uno de sus pasajes de prosa que prefiero, por su lento y profundo ritmo, por su morosa y azoriniana capacidad de observación para lo pequeño y lo humilde:

> Pasará los días en Ibarra esa mujer –pensaba yo– contemplando desde la ventana el lago, el cerro de Iguatzio que divide el lago, y las chalupas que lo surcan como huecas flechas de madera, sin oír más que el cacareo de los gallos en el corral o el gruñido de los cerdos; no hablará con ninguno porque no conoce nuestro idioma; comerá sola en la desierta y desmantelada fonda, cerca del arriero que allí almuerza; y cuando caiga la tarde, cuando se enciendan las estrellas en el cielo, y escasas luminarias en las próximas islitas, irá a aguardar a su marido para cenar y dormir, hasta que los cascabeles de las mulas que llevan

[4] "Viaje alrededor de las veracruzanas", *Prosa*, Oficina Impresora de Estampillas, México, 1898, t. 1, p. 291.

[5] "Guadalajara", *Cuentos crónicas y ensayos*, UNAM, México, 1940, p. 152.

[6] LÓPEZ PORTILLO, "Discurso", *Piezas literarias* leídas en la velada fúnebre en honor de Manuel Gutiérrez Nájera, verificada en el Teatro Principal de Guadalajara la noche del 23 de febrero de 1895, edición de *El Heraldo*, Guadalajara, Establecimientos Tipográficos de la República Literaria, 1895, p. 32.

el guayín de Ibarra al paradero de los trenes, la despierten y le indiquen que es hora ya de levantarse. En la cena, por la noche, en los patios y corredores del hotel, verá pasajeros ufanos y felices; novios que hacen su viaje de bodas, y para ella no hay más que soledad, reclusión, silencio y pobreza, o la monotonía de navegar continuamente en aquel barco sucio y tiznado de hollín, que siempre se detiene en los mismos puntos para recoger balsas cargadas de madera y remolcarlas. Bajo aquel cielo gris, la mujer del capitán me parecía una palidez y un frío más[7].

Las "Cuaresmas del duque Job"

Además de los temas mundanos y frívolos, de las notas de viaje y de los comentarios a temas del día, se han rescatado, en el tomo I de *Obras en prosa*, dos series de crónicas de temas morales, que Gutiérrez Nájera llamó "Cuaresmas del Duque Job". No se consignan sus fechas de redacción, pero parecen de sus últimos años. Están dirigidas a las mujeres, y como si su autor fuera una especie de confesor laico y bondadoso. Para la "Primera Cuaresma" elige temas bíblicos y relacionados con los hechos de la Semana Mayor. Y después de exponer estos temas, deriva a comentar cuestiones humanas más o menos relacionadas con aquellos. Las exposiciones son graves y bien enteradas de cuestiones religiosas y morales. En la "Segunda Cuaresma" prescinde de los motivos teológicos y se ocupa exclusivamente de problemas morales, como la vejez, las parálisis morales, y las mudeces espirituales, la tolerancia, el abuso de las absoluciones, las vanidades y la aceptación de lo transitorio. El "sermón" de esta última, es una hermosa meditación acerca de la aceptación de la muerte y de la condición mudable de la vida.

Y a propósito de temas fúnebres, es preciso destacar una crónica admirable, "Ver morir", escrita y pensada con notable limpieza. Censura la costumbre que existía de permitir que el público asistiera a los fusilamientos de reos, en los llanos de San Lázaro.

El mundo de las crónicas de Puck

Debemos a los beneméritos profesores estadunidenses que se han ocupado de investigar la obra de Manuel Gutiérrez Nájera, la publi-

[7] "Mañanas de abril y mayo", *Prosa*, ed. cit., t. 1, pp. 363-364.

cación de dos de las series de crónicas escritas en los últimos años de vida de nuestro escritor. E. K. Mapes publicó en 1939, las *Obras inéditas de Gutiérrez Nájera. Crónicas de "Puck"*[8]. Reúne en este volumen 56 "Crónicas dominicales" publicadas en *El Universal*, del 3 de diciembre de 1893 al 6 de enero de 1895, es decir, uno de sus últimos escritos, antes de su muerte, el 3 de febrero siguiente.

En la primera entrega, al hacer su presentación Gutiérrez Nájera reconoce que, en aquellos años, la crónica es ya un anacronismo, pues:

> La crónica —venerable Nao de China— ha muerto a manos del *repórter*. ¿Quién nos trajo a este caballero andante o andariego que en algunos periódicos, de allende y aquende el mar, suele ser un caballero de industria? Yo le vi por primera vez en la *Guerra Santa*, allá cuando Moreno era empresario y Romualda Moriones muy hermosa. A poco, tuve ocasión de tratar íntimamente al primer *repórter* castizo y auténtico que tuvimos: a Manuel Caballero. Y luego, se poblaron los diarios de *reporters*: inteligentísimos algunos, útiles muchos, avispados todos y pocos —¡el clima y hasta el *repórter* son en México buenos!— pocos timadores ni maestros en la esgrima del sable.

Pero, a pesar de que percibe la mudanza de los tiempos, y reconociendo que "la pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con esos trenes-relámpagos" del nuevo periodismo, cree que la hora es propicia para ofrecer a sus lectores, y sobre todo a sus lectoras, "las pláticas amenas, intencionadas y... de porvenir".

Mas, en tanto que las noticias de los *reporters* "llegan en veinticuatro horas a la decrepitud", los apuntes del cronista siguen animados de vida un siglo más tarde, tienen porvenir, gracias a la magia del estilo.

He aquí un breve inventario de algunos de los temas que contienen estas "Crónicas dominicales" de Puck: Justo Sierra, orador; ¿Por qué no es santo Juan Diego?; La Sexta sinfonía de Beethoven por primera vez en México; Un cuento de Navidad de Julio Verne; El payaso Bell; El año viejo; Los prólogos de Alejandro Dumas, hijo; El Circo Orrín; Los japoneses de Pierre Loti; El genio de Coquelin; El circo y los toros; Estela de Napoleón; Recuerdos de Adelina Patti; Su voz en fonógrafo; Las ciudades marchan hacia el occidente; Las fiestas populares; Los coches en México; "El beato

[8] Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1939.

Calazans" de Justo Sierra, El baile del ministro inglés; Las interpretaciones de Coquelin de Molière y de los modernos, El genio de Jane Hading, Shakespeare y Molière, Una comedia de Pérez Galdós, Un espectáculo magnético, El retorno de Ricardo Bell, Un matrimonio de gran mundo, Desfile de los rurales, *La última campaña* de Federico Gamboa, El mundo de los toros, Recuerdos de Saleri, En memoria de Luis G. Ortiz, Vendrá una compañía de ópera bufa parisiense, El ingenio de Mesonero Romanos, Los costumbristas de hoy: Ángel de Campo, Micrós; El asesinato del presidente Sadi Carnot, de Francia; ¿Un padre tiene derecho a desheredar a sus hijas porque sus maridos no le son simpáticos?, Viajar por el Oriente, Juárez, imagen viva de la patria; José Martí, caballero de la libertad; Muerte y evocación de Juventino Rosas, *Los hugonotes* de Meyerbeer, Temas japoneses y chinos, El *Fausto* de Gounod, El papa autoriza a los sacerdotes a usar bicicletas, Las mujeres y la bicicleta, "Los mexicanos tienen el entusiasmo un poco triste", La guerra chino-japonesa, "El indio es un soñador que no sueña en nada", "El flirt es el té del amor", Nuestros "vencedores mártires", El robusto tenor Signorini, La medrosa señorita D'Arneyro, El baile de la Junta Patriótica, El *Otelo* de Verdi es el verdadero drama musical, Celebraciones en las casas de Jesús Valenzuela y de Justo Sierra, La *Manon Lescaut* de Prévost, "libro de horas del amor", El *Otelo*, una figura enorme; "Si yo fuera rey... ¡quisiera ser un gran tenor!", El terremoto (del 3 de noviembre de 1894), Las patinadoras, Carreras de caballos del Jockey Club, Carreras y toros, El derrumbe del Teatro Principal, Elena Padilla, "admirable pianista"; La literatura de Noche Buena, Juana Hading ingresa en la Comedia Francesa, Zarzuelas y verbenas, Muerte de Lesseps, Las Posadas, Ya no hay pastorelas, Dos amigos cubanos, Una fiesta de coches en el rancho de Anzures, Los Reyes Magos, Despedida de Pepe López Portillo, El rey de esta semana: Justo Sierra.

Estos tres últimos fueron los temas de la última crónica que Puck escribió para *El Universal*, el 6 de enero de 1895. Su amigo y colega, Carlos Díaz Dufoo, que firmaba Monaguillo, lo sustituyó por enfermedad e informó del proceso de su dolencia, y a principios de febrero, lloró la muerte de su amigo.

He copiado esta larga lista selectiva con el propósito de mostrar la abundancia de los tópicos —en sólo uno de sus muchos artículos semanales sobre los que discurría Gutiérrez Nájera en estas crónicas dominicales. Lo admirable es la vivacidad y la concentración con que están tratados cada uno de los temas. Por ejemplo,

en la crónica del 27 de mayo de 1894, en que se ocupa de toros y hace recuerdos del torero Saleri, que pereció en Puebla "en las astas del bicho", escribe jugando con asociaciones pintorescas a base de los nombres y apodos de los toreros:

> A mí me simpatiza por el nombre. ¡Saleri!... ¡Tiene salero esa palabra!... Parece que al oírla vemos como en rápido pase de muleta la *capa* que brinca y que lentejuelea. Suena a *quiebro*. No así, por ejemplo, la palabra *Lagartijo*. Ésta se tuerce y retuerce como estoque al dar en hueso. *Cúchares* es vocablo saltarín, esdrújulo, garboso, apodo ágil. Pinta al diestro que clava las frufrulentas *banderillas* y sonríe. *Frascuelo*... ¡Ah, ese nombre de Frascuelo suena a carcajada de andaluza guapa, a risa mocetona que se moja en caña de manzanilla. Involuntariamente recordamos, en oyéndolo, a la Maja frescachona envuelta en el mantón de Manila, cuyos flecos llevan prendidos mil amantes; en el mantón de Manila, *chinos*, diluvio de flores, palio de *juergas* andaluzas.

Y más adelante, llena de sugerencias un hecho evidente:

> No me gustan los toros, pero siento que a ellos va, sin poderlo vencer, toda una raza; allí palpita; allí se abre y esponja el alma de ella, como roja dalia; allí es libre, allí ríe, allí grita, allí manda, allí se venga. Y dígase lo que se diga, el espectáculo es por excelencia pintoresco. ¿Quién preside?... ¿Un alcalde?... ¿El rey?... No; ese fantasma que entra altivo al palco, es la sombra de la entumida autoridad, tomando, tomando sol; es el *hechizado*, el enclenque, el cacoquimio; es el monarca que torea el valido. Preside el pueblo.

Benito Juárez

Ahora, en otro registro, leamos lo que escribe de Benito Juárez —en la crónica del 22 de julio de 1894—, para ponderar su austeridad y su firmeza:

> El prestigio de Juárez es de índole diversa [al de los conquistadores]. Aquel gran luchador de frac, aquel gran capitán que nunca empuñó la espada, aquel reformador no frenético ni sanguinario como Calvino, ni iracundo como Lutero, sino tranquilo como los varones de Plutarco, aparece en su augusta impasibilidad, como la imagen viva de la patria. No es el mar con su hervor de espumas, con su tumulto de olas; es la roca en que se estrella el mar...
>
> Tres naciones poderosas se coligaban para aniquilar nuestra au-

tonomía. Los buenos patriotas no se preparaban a luchar, sino a morir. Estábamos solos, traicionados, vendidos. ¿Cómo habríamos de triunfar?... Pero, observad a Juárez: no se altera, no tiembla, no vacila... sonríe. El templo se desploma, y él —ingente columna— queda en pie. En medio del desastre y del terror general continúa sereno, como quien conoce los designios de la fatalidad. No huye: se retira tranquilamente, como vino...

Lleva el arca santa de la ley de templo en templo, y no apela a guardianes extraños que lo cuiden, porque está convencido de que con él basta. Es altivo y desdeñoso como la fuerza. Pero ¿cuál es su fuerza? Va con él, invisible, esperando la hora de revelarse: es el Derecho.

Evocación de Manon Lescaut

Sigamos con las "Crónicas dominicales" de Puck, para registrar, en fin, un apunte de sus lecturas francesas, en la crónica del 14 de octubre de 1894, en el que Manon Lescaut vuelve a ser una muchacha ávida y juguetona:

De Ninon decían que los años sólo habían dejado en ella sus primaveras; pero Ninon murió vencida al peso de esas flores. La *Manon* continúa viviendo hermosa y joven, tiene la frescura de las mañanas que encuentran todavía mojada la tierra por el chubasco de la víspera. Ni la *Virginia* de Saint-Pierre es tan joven como esa encantadora *Manon*; porque a *Virginia* le falta el gracioso lunar de la juventud, el pecado... aun cuando sea venial. Por eso no sorprende que jamás envejezca esa criatura hecha de luz: los ángeles no llegan jamás a la vejez y *Virginia*, si no es de esos alados seres, será la prometida del ángel custodio o algo así...

La *Manon Lescaut* sí es de todas las edades. Primero nos deslumbra como una revolución. Oye la confesión de nuestras primeras y ruborosas voluptuosidades. Algo más tarde llegamos al corazón del libro... algunos lo vivimos. Y por último, al releerlo —porque éste es de los libros que se releen con mucho agrado— nos deja un vago sentimiento de tristeza, nacido acaso de que a *Manon* la vemos siempre joven y nosotros hemos perdido ya la juventud...

Manon es risueña, canta, danza, trenza guirnaldas de rosas, traviesa y al cabo prefiere el amor de un pobre a los brillantes de un viejo rico y crapuloso. ¡Corre, *Manon*! Trepa al árbol, descuelga un nido, mientras, tendido sobre el musgo, lleno de frutas tu canasto. ¡Ven, *Manon*! El *pétit bleu*, ya servido en el vaso único, tiene sed de tus labios. La mesa es de madera blanca, rústica, áspera; pero ¡tus codos,

> oh *Manon*, la de transparente manga corta, son muy blancos! Llueve; pero los dos nos cubriremos con la falda de tu vestido color de rosa. ¡Oh *Manon*!... ¡Oh *Manon*!... ¡Oh mis quince años!...
>
> De *Nana* nos alejamos con repugnancia y asco. Nada le perdonamos. Esa frescura, esa bondad que hasta en el mal ponía el arte voluptuoso del siglo diez y ocho, no se encuentran en las terribles criaturas de Zola o de Tolstoi. Pasarán muchos años y todavía los que abran las hojas de *Manon Lescaut* sentirán la fragancia de las rosas. Ese libro de horas del amor, ese breviario de abate galante, ha ido pasando de manos blancas a manos blancas, de manos enguantadas a manos enguantadas, sin perder el lustre ni el perfume.

La cita ha sido larga pero espero que placentera y que sirva para trasmitir a los lectores ese cálido entusiasmo que sentía Puck por la heroína de *Manon Lescaut*. Como ocurre con los comentarios de Gutiérrez Nájera sobre el teatro de Shakespeare, sin que esos comentarios nos enseñen nada nuevo acerca de una obra, sí han logrado comunicarnos afectivamente el encanto de esas creaciones y han logrado atraernos a su conocimiento y admiración.

Los "Platos del día" de Recamier

En el mismo periódico *El Universal*, en que publicaba las "Crónicas dominicales" firmadas por Puck, entre semana Gutiérrez Nájera daba los "Platos del día", firmados por Recamier. Carlos Recamier se llamaba un famoso restaurantero francés de la ciudad, propietario de *La Maison Dorée*, cuyas excelencias culinarias ponderaba el cronista. Este nuevo seudónimo de Gutiérrez Nájera estaba destinado exclusivamente a esta sección, llamada "Plato del día", que se inició el 8 de abril de 1893 y se publicó hasta el 10 de enero de 1895, suspendida entonces por la enfermedad y la muerte de su autor. Los conocemos gracias a la edición que hicieron Boyd G. Carter y Mary Eileen Carter, de Manuel Gutiérrez Nájera, *Escritos inéditos de sabor satírico "Plato del día"*[9]. Reúnen en este volumen 264 "Platos" que se ocupan de los sucesos diarios de la ciudad. Los editores resumen como sigue su contenido:

> Asombra la diversidad temática de estos artículos: el duelo, la salubridad pública, derechos de autor, el juego, malas traducciones, esta-

[9] University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 1972.

> tuas, el crimen, la Exposición de Chicago, charlatanes, el periodismo y los periódicos, escribanos y notarios, la baja de la plata, la cremación, impuestos, el comercio, la estadística, legaciones en el extranjero, prestatarios, estudiantes militantes, propietarios e inquilinos, burócratas, médicos, el teatro, actores y actrices, literatura patriótica, límites con Guatemala, la libre portación de armas, pulquerías, la sífilis, letrinas, pronunciamientos, bomberos, fuegos artificiales, políticos, los científicos, bancos, elecciones, el orden público, la Iglesia, el positivismo, la prostitución, suicidios, "pintar venado", la locura, cantinas, la justicia, lenguas extranjeras, etcétera, etcétera ("Estudios preliminares", p. x.).

En este mismo estudio se hace notar que, en su repertorio temático, Recamier tiene varias "cabezas de turco": el ingeniero de saneamiento, el actor español Leopoldo Buron, el escritor y diputado Juan A. Mateos y sus prolongados discursos, el arqueólogo del porfirismo, Leopoldo Batres, los periodistas Anábasis de *El Tiempo*, católico, y los Alvas o Albas del liberal *El Monitor*, y los empresarios de pompas fúnebres, Gayosso (desde entonces).

El Ayuntamiento y sus regidores son blanco predilecto de sus críticas. Se burla de la "Comisión de Flores y Versos", que debía alentar la poesía patriótica, y sugiere que se la reemplace por una segunda comisión de limpia. En varios "Platos" se ocupa de las costosas tribunas que hizo construir el Ayuntamiento a lo largo de la Alameda, para el desfile del 16 de septiembre. Y señala que el provecho de dichas tribunas fue para "los muy estimables hermanos Gayosso" (núm. 91).

Estos artículos ligeros, humorísticos, no tienen valor literario. Sus opiniones públicas son cuidadosas. El autor no se mete con el Presidente Díaz y defiende discretamente la actuación de Limantour, el ministro de Hacienda que había sido su padrino de bautismo. En el "Plato del día" número 93 nos precisa su credo: "Soy liberal convicto y confeso; pero leo el calendario, tengo reloj y voy caminando." En "El Plato" número 8 se refiere a los acontecimientos de Tomóchic. En varios articulos se ocupa de la libertad de imprenta y defiende a los periodistas presos.

El estilo de estos "Platos del día" es confuso en sus alegatos y se siente apresurado. Los artículos son glosas de temas inmediatos en los que su autor pone escaso interés. Sólo excepcionalmente logra páginas con cierto brillo y gracia. Puede destacarse, por ejemplo, "El Plato" número 15, del 1 de junio de 1893, a propósito de "El viaje de la estatua de Carlos IV." Aquí afirma, coincidiendo con las

opiniones que se han manifestado recientemente, que "En la calzada de la Reforma sólo deben alzarse monumentos a los grandes patriotas", celebra que allí esté Cuauhtémoc, "tributo pagado a un sublime ejemplo de heroísmo humano". Y deben "erigirse en esta calzada, monumentos a Hidalgo y Morelos" —recordemos que Gutiérrez Nájera escribe en 1893, cuando aún no se levantaba la columna de la Independencia, que es de 1910—. Y "después de la Independencia, la Reforma. Allí Juárez el impasible y el estoico, significando el triunfo del Derecho soberano."

Los toros

Ya se ha escrito que Gutiérrez Nájera sentía aversión por las corridas de toros y los toreros. Sin embargo, varias veces asistió a las corridas y nos dejó sus impresiones sobre el colorido de la fiesta. Entre las varias crónicas en que escribió sobre toros, sobresale "Una corrida de Ponciano Díaz", que firmó como M. Can-Can, apareció en *El Cronista de México*, el 3 de septiembre de 1882, y se ha reproducido en el volumen Manuel Gutiérrez Nájera, *Espectáculos*, UNAM, México, 1985.

La descripción de la fiesta es notable porque, a pesar de su repugnancia por el espectáculo sangriento, muestra que llegó a saber de toros, lo esencial al menos.

> Perteneciendo a una sociedad protectora de los animales —escribe—, he visto tropezar a los caballos con sus propias entrañas, salpicando de sangre a los jinetes. Confieso mi delito: he ido a los toros.
>
> Lo primero que se experimenta al encaramarse trabajosamente por las tendidas gradas de la plaza es un secreto movimiento de terror. Aquella muchedumbre que vocifera, gesticula, patea, aúlla, formando una especie de gran concierto americano, impone hondísimo respeto. Parece que el tendido va a desquebrajarse y que la apiñada masa humana va a caer entre gritos y lamentos. Los hombres beben cerveza y las señoras mueven sus abanicos precipitadamente. Nadie se está quedo: algunos montan en la valla y retozan haciendo gala de su fuerza. Los más se ponen de pie para ayudar con sus consejos al torero. Todos toman parte activa en la diversión. Todos son entendidos en la tauromaquia, saben cuándo se debe retirar la pica y cuál es el momento oportuno para poner las banderillas...
>
> La tragedia del toreo, esa tragedia de capa y espada, tiene tres actos invariablemente: la pica, las banderillas y la muerte: la exposición,

la trama y el desenlace. La música preludia la marcha de los toreros en Carmen, y aparece la cuadrilla. Picadores, chulos, banderilleros, espadas, se dispersan y colocan en sus respectivos sitios. Los picadores, firmes en los estribos, se acercan a la puerta del toril, embrazando su pica fuertemente. Los capeadores y banderilleros mariposean por todas partes, agitando sus capas verdes, azules o color de rosa. El primer espada se mantiene distante del redondel, dirigiendo esa lucha que termina con un horrible duelo. El sol dora las lentejuelas de los trajes, vibrantes y vivos como las luciérnagas. Deslumbran los vestidos, acariciados por la luz, como el vientre lustroso de los peces. Entre un hormigueo confuso de oro y plata, el ojo deslumbrado percibe vagamente cuerpos varoniles y rostros cuyo cutis tiene el color oscuro del cuero cordobés. Estos actores no usan pinturas ni cosméticos. Su *cold cream* es la sangre...

El gran capitán de este pequeño ejército es el primer espada. En la plaza del Huizachal [estaba ubicada en la antigua Hacienda de Los Morales] se llama Ponciano Díaz. Es un hombre alto y nervudo, de piernas ágiles y puño vigoroso. Su rostro no se demuda cuando la fiera lo acomete y, sin espanto ni congoja, tiende la estocada. Como Pedro Romero, a quien Goya pintó en su tauromaquia, podría matar al toro sentado, con grilletes en los pies y sin otra muleta que el sombrero. Clava las banderillas a caballo y salta por encima del toro, cuando le arremete. Parece que una compañía de seguros le ha garantizado la vida por el período de cien años y que en esa confianza puede lanzarse a las más peligrosas aventuras. Cada vez que Ponciano emprende alguna hazaña, los espectadores le animan con sus gritos entusiastas y las señoras se cubren la cara con el abanico.

El final de la crónica pondera la amplitud de la plaza, en la que caben cinco mil personas, y describe la salida de esta muchedumbre: en carretones, carruajes elegantes, jinetes, ómnibus, coches antiguos entre el polvo del camino y el calor de la tarde muriente.

Los niños toreros

Hay otra crónica de Gutiérrez Nájera, sobre toros, interesante por el hecho grave que denuncia: los niños toreros. Fue una de las "Humoradas dominicales", apareció en *El Partido Liberal*, el 22 de mayo de 1887, firmada por El Duque Job; y se reproduce en *Espectáculos*, citado arriba. "Acaba de verificarse en México –escribe– un espectáculo repugnante contra el que debe levantar la prensa una protesta enérgica. Me refiero a la corrida de toros infantil."

Las corridas de toros estuvieron prohibidas en México durante el gobierno del presidente Juárez. El 17 de diciembre de 1886 el Congreso de la Unión abrogó la prohibición; en consecuencia, y en vista del aumento de la afición, se construyeron varias plazas en la ciudad de México: la plaza Bernardo Gavina en el barrio de Jamaica, la de San Rafael, en la colonia del mismo nombre, las de Colón y del Paseo, frente a la alberca Pane, y la del Huizachal en la Hacienda de los Morales.

Tanta afición por la fiesta brava determinó esta invención atroz, la de las corridas infantiles en las que los diestros iban de los ocho a los doce años. El Duque Job se opone a esta barbarie, pues el niño "no puede gustar de las lides de los toros, en que el hombre se manifiesta en su aspecto más brutal, en el de verdugo".

LA CALANDRIA: DE SENTIMIENTOS Y TRADICIONES LITERARIAS

A José Emilio Pacheco

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

Con frecuencia, la historia de la cultura[1] nos enfrenta a un enigma irresoluble: dilucidar la gloria parcial que ha correspondido a escritores que, pese a sus grandes atributos literarios, reconocidos unánimente, no han alcanzado la fama que merecerían. En su reflexión sobre uno de sus primeros y persistentes maestros, Borges arriesga la siguiente hipótesis para explicar la gloria parcial de Quevedo, modelo innegable de su primera época literaria: "Virtualmente, Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente"[2]. El concepto de símbolo que Borges maneja es tan vasto como para encarnar casi cualquier posibilidad literaria: desde los avatares de los protagonistas de una aventura, como don Quijote y Sancho, hasta las alegorías del mundo de Dante.

A partir de la anterior tesis borgeana, podemos deducir una instancia en la que, en cierta medida, culmina el proceso de fijación de símbolos; me refiero al momento en que la obra literaria, en cuanto representación emblemática, desplaza al creador mismo, quien es despojado de su individualidad y autonomía para sólo acreditarse en relación con su literatura. Tal parece ser el caso

[1] Agradezco a mis compañeros del no oficial Seminario de Cultura Mexicana del Siglo XIX (E. Contreras, C. Monsiváis, J. Ortiz Monasterio, R. Pérez Gay, S. Quintanilla, J. A. Robles, A. Saborit y Á. Uribe) sus valiosos comentarios a una versión previa de este trabajo; espero haber captado el espíritu de sus consejos.

[2] JORGE LUIS BORGES, "Quevedo", *Otras inquisiciones*, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 660.

de Rafael Delgado (1853-1914), pues cuatro días después de su muerte, un número especial de la entonces difundida e influyente *Revista de Revistas* notició el deceso bajo este lacónico encabezado: "Murió el autor de *La Calandria*"[3]. Está claro que el anónimo redactor de la nota pensaba que su nombre resultaría menos evocativo que la referencia a la ficción e imagen femenina que lo había hecho famoso.

En efecto, *La Calandria*, que apareció originalmente de enero a septiembre de 1890 en nueve entregas de la *Revista Nacional de Letras y Ciencias*, recibió de inmediato numerosas y casi irrestrictas adhesiones. La primera de ellas se produjo durante el proceso mismo de su publicación, lo cual no resultaba entonces muy habitual[4]; la segunda correspondió a Ángel de Campo (Micrós), quien apenas concluida la serie, juzgó que era "el último acontecimiento literario digno de mención... que [pronto] atrajo la atención de los críticos, pues venía a llenar uno de los vacíos de la literatura nacional"[5]. Micrós tuvo la delicadeza de no mencionar aquí *La Rumba*, también de ese año, como uno de los acontecimientos literarios que, hablando con justicia y sin modestia, debían destacarse.

Comentarios tan encomiosos como el anterior abonaron el terreno para la recepción de *La Calandria* en forma de libro a fines de 1891 (Ed. Pablo Franch, Orizaba), con ditirámbico prefacio de Francisco Sosa, quien en más de una ocasión fue el prologuista de lujo de Delgado. Como volumen unitario, la serie estuvo al alcance de un público más amplio y diversificado. Así llegó, obsequiada por su autor, a manos de Ignacio Manuel Altamirano, a la sazón en París, quien en marzo de 1892 (¡apenas tres meses después de editado el texto!), le dirigió una carta en la que confesaba haber "devorado el libro de un tirón". A partir de esta autorizada sanción,

[3] *Revista de Revistas*, núm. extra, 24 de mayo de 1914, p. 2.

[4] En su acostumbrada columna periodística, un anónimo reseñista de actualidades culturales decía: "Absolutamente extraño nos ha parecido el silencio que se ha guardado, tratándose de la novela que, con el título indicado, se publica en la *Revista Nacional de Letras y Ciencias*. Y decimos que nos parece extraño este silencio, atendiendo al mérito de la obra, que en su género tal vez sea lo mejor que se haya escrito de algunos años a la fecha" ("Crónica general. *La Calandria* de Rafael Delgado", *El Partido Liberal*, 17 de mayo de 1890, p. 2). Un estudio completo sobre las lecturas de la novela se encuentra en: ADRIANA SANDOVAL, "La recepción de *La Calandria* de Rafael Delgado" [tesis doctoral inédita], UNAM, México, 1996.

[5] ÁNGEL DE CAMPO, "*La Calandria*", *El Partido Liberal*, 4 de octubre de 1890, recogido en *La crítica de la literatura mexicana en el siglo xix (1836-1894)*, ed. F. Tola de Habich, UNAM-Universidad de Colima, México, 1987, p. 129.

las opiniones críticas, si bien discontinuas, siguen una tendencia ascendente hasta llegar, cincuenta años después, a la exaltación de Mariano Azuela: "Delgado es el primer escritor mexicano que arremete con el género novelístico, no sólo con dotes naturales de buen narrador y excelente descriptivista, sino con preparación literaria y conocimientos, seguro de la técnica de ese oficio"[6].

Al margen de la recepción del texto entre el círculo de intelectuales, él había alcanzado algo que quizá ni siquiera soñó al empezar a escribir su primera novela: la creación de un símbolo que hiriera el imaginario colectivo y que pudiera captar el recuerdo de los lectores más allá de su materialidad verbal. Pues desde un principio, por encima de las peripecias de la anécdota, se grabó en la memoria de los receptores la imagen de ese ser desvalido y desdichado que es Carmen, cuyo apodo cantarino, "La Calandria", proporciona el título de la obra. El argumento puede parecer hoy, en parte debido a su recurrencia en las telenovelas, excesivamente trillado y sentimental: se trata de la típica historia de una mujer joven y bella, huérfana de madre y no reconocida por su padre, cuya precaria posición social la hace víctima propicia de la seducción de un hombre rico. Pero en última instancia, como sabemos por diversas historias literarias nacionales, este "sentimentalismo" también puede contribuir a que un autor se convierta en clásico.

Sin embargo, este elemento emotivo se inserta en un conflicto esencialmente social y moral. De este modo, el dilema amoroso de Carmen, su relación con los dos jóvenes que la pretenden (Gabriel, pobre y honrado, y Alberto, rico y calavera), depende de su nivel en la sociedad. Por ello Alberto Rosas, el típico "pollo" descrito antes por José T. de Cuéllar, reacciona con cinismo cuando uno de sus amigos juzga que "no es decente" su deseo de seducir a esa joven inerme: "Déjate de tonterías. Carlos... Si fuera hija legítima... entonces... ¡Eso sería otra cosa!"[7]; de acuerdo con esta premisa, la seducción tiene que consumarse antes de que Eduardo Ortiz, su padre, la reconozca como hija legítima y la lleve a vivir al lado de su privilegiada media hermana, de quien ella no se diferencia físicamente. Esto último es importante: entre Lola y Carmen no hay disparidades visibles (incluso la segunda es más atractiva); es decir,

[6] MARIANO AZUELA, *Cien años de novela mexicana*, Botas, México, 1947, p. 132.

[7] R. DELGADO, *La Calandria*, ed., introd. y notas M. Sol, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1995, p. 319. Todas las citas de la novela, cuya página exacta se identificará entre paréntesis, se harán con base en esta edición.

a Delgado no le interesaba plantear el conflicto en exacerbados términos biológicos que lo inclinarían al naturalismo, como sí hizo por el mismo período en Argentina Eugenio Cambaceres, cuya novela *En la sangre* (1887), como el título indica, centraba su racista relato en los negativos orígenes de su protagonista, minado para efectuar actos nobles y desinteresados.

Según los términos en que se plantea *La Calandria*, Carmen, cuya marginación genérica la fuerza a definir su *status* mediante un matrimonio provechoso, se basa en parámetros de prestigio social y económico para decidir entre sus dos pretendientes, a los cuales compara así: "Entre Gabriel y Rosas...¡qué diferencia! El uno bello, sano, fuerte, pero inferior en clase, y pobre; el otro, con la gentileza enervada de las clases cultas, estragado, débil, acaso enfermizo; pero distinguido, elegante, superior, rico. Carmen vacilaba. Al fin se decidió por Alberto" (p. 295). La actitud dubitativa de la protagonista (que persiste más allá de este fragmento) se manifiesta incluso en el hecho de identificar a Gabriel sólo por su nombre de pila, al igual que hace el narrador con la mayoría de los personajes de ese estrato social; en cambio, Alberto Rosas sí tiene apellido, a semejanza de todos sus amigos. Por eso Carmen dejará de ser vulnerable cuando adquiera el apellido de su progenitor, con lo que abandonará el mundo de los "honrados" para ingresar al de los "decentes" (es decir, los personajes se ubican en la dicotomía *los que viven por sus manos e los ricos*, como diría Jorge Manrique). Cabe señalar que el contraste entre los dos pretendientes de Carmen atenúa el elaborado por Altamirano en 1869 en *Clemencia*, donde con una codificación romántica y *huguiana*, construyó una antítesis irresoluble, una falta de correspondencia, entre belleza exterior y virtudes espirituales: a mayor belleza física, un alma más depravada, y viceversa. Pero es sólo una atenuación, ya que sus personajes "buenos" actúan dentro del mismo código romántico: así, la bondad innata de Gabriel, quien ama a Carmen con sus mejores y honestas intenciones, lo fuerza a no aceptar que la joven se entregue a él (previsiblemente, Gabriel "justifica" su reacción con el argumento de que rechaza ese sacrificio porque la ama demasiado).

En síntesis, puede decirse que en *La Calandria* el conflicto individual y amoroso se presenta en términos sociales y colectivos, lo cual no dejó de producir cierta desazón entre sus receptores; el mismo Ángel de Campo, gran admirador de Delgado, expresaba su desconcierto:

> Como se ve, hay dos pensamientos que pueden ponerse a discusión. ¿Es el fin de la novela censurar la conducta de un padre que abandona a una hija, pintando las consecuencias? ¿Es solamente bosquejar un amor entre dos personas de distinta cuna? No se aclara, porque el autor se ocupa más de las peripecias de los interesantes amores, que de desarrollar un pensamiento por mil razones trascendentales[8].

Esta incapacidad de sus contemporáneos para comprender los objetivos del autor puede verse hoy, desde una ventajosa perspectiva temporal, como efecto de un rasgo básico de la novelística hispanoamericana de fines del siglo XIX: la conjunción de dos códigos literarios contiguos, el romanticismo y el realismo, que en Europa más bien suelen presentarse en sucesión cronológica (aunque debe decirse que la mezcla también está en uno de los subgéneros realistas: la novela histórica)[9]. El propio Delgado era consciente de la hibridez de su literatura, pues en *Los parientes ricos* (1902), puso en voz de uno de sus personajes la idea de que romanticismo y realismo no son términos antitéticos.

En fin, este carácter híbrido motiva que sus primeros críticos aludan a una u otra corriente. Ángel de Campo, por ejemplo, destaca su adscripción al realismo: "Sigue todas las reglas del arte experimental moderno; es, al menos en la forma, un adepto del realismo, sin que demos a esta frase la errónea significación que se le atribuye haciéndola seudónimo de pornografía. Delgado es realista, sí; pero un realista decente"[10]. El tono moralizante y las prevenciones de Micrós, distintivos de su época, se deben a que ya en ese año, sobre todo por influencia de Zola, se aplicaba el término de realismo a lo que en nuestros días más bien denominamos naturalismo.

En parte, el éxito del realismo ejercido por el autor se funda en el cumplimiento de un precepto neoclásico vigente en la cultura

[8] A. DE CAMPO, art. cit., p. 132.

[9] Está fuera de los alcances de mi ensayo detenerme a discutir todas las profundas implicaciones de estos dos términos: realismo y romanticismo; por comodidad metodológica, los utilizo como dos hechos diferenciados, aunque sé muy bien que ya ha sido propuesta la simbiosis de "realismo romántico". Para una discusión de estos dos conceptos dentro de la literatura española, véanse los trabajos incluidos por Iris M. Zavala en *Historia y crítica de la literatura española*, t. 5.: *Romanticismo y realismo*, Crítica, Barcelona, 1982, así como el libro colectivo *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo xix*, ed. Y. Lissorgues, Anthropos, Barcelona, 1988.

[10] A. DE CAMPO, art. cit., p. 130.

mexicana decimonónica: fundir lo estético con lo didáctico. Así lo juzgó desde el principio Francisco Sosa, para quien las novelas de R. Delgado son "sanas y deleitosas por cuanto –como alguien ya lo ha hecho notar– siempre hay en ellas un sentimiento elevado y moralizador, que deja en nuestra alma un recuerdo apacible y grato, y esto sin pretensiones de analista"[11]. Si bien no hay que disminuir un ápice este mérito, lo cierto es que al cumplir con el lema de "deleitar enseñando", él se alineaba a las concepciones de su tiempo.

Más importante fue otro rasgo: el éxito de su exacerbado propósito nacionalista, como apreciaron de inmediato tanto De Campo y Altamirano como Salado Álvarez. Para el primero y el último, Delgado había triunfado en lo que otros intentaron en vano: escribir una "novela netamente nacional"[12]. Por su parte, con habilidad extrema Altamirano consolidó su concepto de literatura nacional, cuyo prototipo veía en *La Calandria*:

> Esta impresión mía no vale nada: pero ella indicará a usted que ha conseguido un efecto de arte: conmover, y conmover con la verdad, tomada de la vida humilde, en un pueblo nuestro, pero novelada con talento y revestida con la magia de un estilo original, esencialmente mexicano y elegante sin pretensión ni rebuscamiento.
>
> Y ¿hay todavía quien diga que no puede fundarse una literatura nacional? Allí está la novela de usted como una nueva prueba de lo contrario. Descripciones locales, tipos nuestros, el diálogo popular, las costumbres propias, el asunto buscado en la vida común, sin nada de convencional, ni de imitación[13].

Para aquilatar en sus exactas dimensiones esta cita, es necesario analizar, aunque sea brevemente, la concepción de la novela

[11] Prólogo a R. DELGADO, *Cuentos y notas* (1902), Porrúa, México, 1953, p. xxiii.

[12] "Cuando vimos aparecer *La Calandria*... todos nos preguntamos quién era el advenedizo que sin antecedentes ni consecuentes pretendía lo que tantos otros no habían logrado hasta entonces: hacer una novela netamente nacional, en que la intriga fuera perfecta, en que los tipos no resultaran caricaturescos, ni desmayados, ni flojos, ni faltos de verdad; en que el cuerpo y el alma, la forma y el fondo, estuvieran compenetrados de manera de constituir el todo armónico que el artista desea siempre para su obra" (VICTORIANO SALADO ÁLVAREZ, *De mi cosecha* [1899], UNED, Guadalajara, 1991, pp. 59-62).

[13] I. M. ALTAMIRANO, "Carta a Rafael Delgado" [París, 8 de marzo de 1892], *Obras completas*, t. 22: *Epistolario (1889-1893)*, ed. G. Sánchez Azcona, C.N.C.A., México, 1993, p. 272.

que tenía Altamirano, así como su propio ejercicio del género. Ya en 1870, al revisar el vasto material narrativo posterior a 1868, él lamentaba que en México no se hubieran cultivado algunos subgéneros europeos, en particular la novela epistolar o la de sentimiento. Por ello concluía con un juicio sumario sobre todo el pasado del género en nuestro país:

> Esto quiere decir, y ciertamente es la razón de por qué tales formas han sido desdeñadas o no imitadas en México, que aquí no se ha cultivado sino la novela histórica, y muy poco la de sentimiento, la verdadera novela. Para la instrucción popular, es evidentemente más útil la primera, para la belleza literaria se presta más la segunda[14].

Clemencia, donde Altamirano hiló un tema amoroso en el contexto de algunas peripecias de la lucha liberal contra la invasión francesa, había sido su intento por conjugar estas dos formas: la histórica y la de sentimiento, como él las llama. Por desgracia, el primer nivel no se integra de manera plena a su asunto esencialmente amoroso. En primer lugar, en varios pasajes y hasta capítulos completos, se emprende, dentro del código realista, la tarea de describir la ciudad de Guadalajara antes de la llegada de los franceses; consciente de que se trata de una digresión, el narrador, que simula contar un relato oral, se disculpa con sus siempre pasivos oyentes: "Perdonen ustedes mi afición a describir, y no la juzguen tan censurable mientras que ella sirva para dar a conocer las bellezas de la patria, tan ignoradas todavía"[15]. Además de que aquí se aducen razones no literarias, ajenas a la coherencia interna que debe buscar cualquier texto, este afán nacionalista entra de inmediato en flagrante contradicción con partes donde el modelo romántico europeo se impone de manera rotunda; así, al retratar la Navidad en Guadalajara, el narrador, quien quería forjar un ambiente romántico, crea un escenario en donde, pese al supuesto nacionalismo de sus personajes (liberales, por supuesto), predominan las costumbres europeas más recientes y exóticas: una festividad llena de heno y escarcha, con regalos colocados en el árbol de Navidad; sin embargo, la magnitud de esta divergencia lo obliga a introducir una frase parentética que desmiente su propio discurso: "El invier-

[14] I. M. ALTAMIRANO, "La literatura en 1870", *Obras completas*, t. 12: *Escritos de literatura y arte, 1*, sel. y notas J. L. Martínez, SEP, México, 1988, p. 235.

[15] I. M. ALTAMIRANO, *Clemencia*, pról. A. Cortés, Promexa, México, 1979, p. 16.

no con sus galas de nieve, con sus pinos y sus musgos (lo cual es una exageración en Guadalajara, donde casi no hay invierno)"[16]. En conclusión, es obvio que él no logró conciliar los dos modelos narrativos que intentó seguir.

De hecho, en el juicio transcrito más arriba, Altamirano remitía a todos los ejes estructurales de *La Calandria*, aunque hay que disentir de su ingenua afirmación de que el asunto no tenía nada de convencional ni de imitación, pues de convenciones e imitaciones ha estado siempre llena la literatura (acaso su afirmación se debe a que Delgado partió de la noticia real de un suicidio para resolver su anécdota con una situación semejante). En fin, ahora habría que preguntarse en qué medida pudo el autor conjuntar, en un todo armónico y con un sentido unitario, los elementos enlistados, pues la empresa que se propuso no es sencilla.

En lo que respecta a la integración general de lo que ahora designamos como historia y discurso, Amado Nervo recuerda que el mismo escritor, quien a la sazón era académico de la lengua, reconocía uno de sus excesos con las siguientes palabras: "—Creo que en la obra hay un pecadillo: la abundancia de descripciones". Aunque después de citarlo, Nervo lo justificaba así:

> Ese pecadillo es el que comete a cada paso el pintor que deja correr el pincel por el lienzo cuando se halla enfrente de escenas soberbias, el que comete el poeta que suelta la rienda a su fantasía privilegiada; el que comete el músico que desata harmonías y las desgrana como la primavera desgrana flores. Es el pecadillo del genio, el pecadillo de la inspiración[17].

En la misma línea, con esa prosa almibarada a la que era tan afecto, Sosa explicaba el apego del autor a describir la naturaleza como una herencia de sus primeras incursiones poéticas: "[Delgado] rindió culto a la poesía antes que a la novela, y por eso existe en sus novelas algo así como el perfume de sus florestas y como el encanto de las aves que las pueblan"[18]. El problema es que hablar de los orígenes de un fenómeno no es explicar su eficacia literaria, pues lo cierto es que no sólo se abusa de las descripciones, sino que a veces media una gran distancia entre éstas y la trama (falla

[16] *Ibid.*, p. 68.
[17] A. NERVO, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1962, t. 2, p. 17.
[18] F. SOSA, *op. cit.*, p. XXV.

común en gran parte de la narrativa de la época, que solía interrumpir el argumento para proporcionar un ambiente físico que podía semejar un entorno decorativo). Por ello puede afirmarse que casi capítulos completos constituyen cuadros de costumbres donde la descripción estática se solaza en los objetos sin que avance la intriga.

Una prueba incontestable de este carácter fue la aparición de un trozo de *La Calandria* como texto autónomo en la *Revista Azul* (1894, núm. 21, pp. 325-326), bajo el título referencial de "El jardín de Orizaba", el cual remitía con precisión a su contenido. El fragmento pudo desgajarse con facilidad porque se trata de un cuadro descriptivo sin estrecha relación con el resto. Entre los géneros literarios, la "novela", lo sabemos muy bien, es el que tiene una forma menos definida, por lo que su irregular cadencia propicia estos desvíos.

Aun si aceptamos el probable valor de las descripciones *per se*, y por más que el ritmo de una novela pueda ascender o descender en cualquier momento, no puede negarse que el capítulo 7 de *La Calandria*, cuyos nexos con la anécdota general son más que endebles, constituye una molesta digresión, pues con el pretexto de hablar del muy secundario personaje llamado Angelito, monaguillo de trece años con la débil función narrativa de mensajero, el apartado completo se centra en la reseña detallada de diversas festividades religiosas, punto muy distante del eje narrativo. Para felicidad del lector, estos ejemplos no menudean.

De igual manera, el afán regionalista del autor lo induce a detenerse morosamente en el retrato minucioso de la flora cercana a Orizaba, la Pluviosilla de su ficción, mediante prolijas imágenes en las que, con base en un arranque de amor al terruño, que no puede contener, acude incluso a los nombres científicos de las flores. Sin embargo, como es frecuente en el arte, aquí tampoco caben los juicios sumarios, ya que quizá este rasgo atrajo a los lectores de esa región, quienes gozarían de ver dibujado su entorno inmediato.

Sea cual sea la perspectiva que se asuma, en este punto debo disentir de los ánimos exaltados de Azuela, pues él sólo encuentra cualidades en las descripciones de Delgado, de quien dice que: "con sentido de autocrítica, con gran sobriedad, da sólo lo que es necesario para el andamiaje escénico, donde libremente pueden actuar sus criaturas". Lo sorprendente es que un poco después de este comentario, enlista excesos que minarían la eficacia de esa técnica descriptiva: "Largas enumeraciones, superabundancia de calificativos, explicaciones prolijas, suelen empañar el bellísimo cua-

dro de *La Calandria*. Cuatro páginas dedica a describir la tragedia del guajolote en vísperas de una boda"[19].

Pero cuando Delgado domina la técnica y exhibe mayor pericia al integrar historia y discurso, ejerce un costumbrismo con un logrado sesgo nacionalista que, como adelanté, fue muy atractivo para sus primeros lectores. Una muestra de ello es la dinámica disputa entre dos grupos opositores caracterizados por sus atuendos y a la vez por sus acciones:

> Con este motivo se formaron dos bandos. En uno, el de los disgustados y corridos, estaban los que vestían chaqueta y gastaban sombrero *jarano*; en el otro los que endosaban *jaquette* y americana, los artesanos riquillos, los de oficio más noble, y con ellos casi todos los guapos chicos del ferrocarril (p. 296).

Para acentuar su finalidad, el narrador desarrolla la imagen de Gabriel, quien es el representante máximo de un concepto de "mexicanidad" (la palabra es mía) basado en usos y costumbres que contrastan con lo que se considera ajeno; así, el joven viste de charro al asistir a una fiesta (lo cual es criticado por Magdalena, quien prefiere la vestimenta "fina" de Rosas) y porta con distinción prendas propias del país: "El sombrero mexicano, el rico sombrero nacional, escollo de pintores y dibujantes, irrisorio en cabeza extranjera, no aparecía en la de Gabriel, duro, inmóvil, muerto; comunicábale al mozo flexibilidad, vida, carácter, expresión" (p. 386).

Citados fuera de su contexto, quizá estos ejemplos no proporcionen una idea nítida de cómo se fusionan las descripciones nacionalistas con el desarrollo general de la trama. A riesgo de caer en la redundancia, transcribo un último trozo en el que se aprecia mejor esto, pues aquí las acciones de los personajes se relacionan de manera muy directa con el afán descriptivista:

> Carmen vino en ayuda de Magdalena para hacer el dulce predilecto de Jurado: la *cocada* insuperable, suave, dorada... ¡Qué faena tan larga! A las diez de la noche no concluían aún. El mole estaba ya a medio condimentar, y en la roja salsa nadaban los restos del mísero guajolote (p. 212).

[19] M. AZUELA, *op. cit.*, pp. 136 y 137. Por cierto, resulta obvio que su lectura no es muy fresca, pues en el capítulo al que se refiere no hay ninguna boda sino una simple comida (pero, ya se sabe, *quandoque bonus dormitat Homerus*).

En cuanto al lenguaje literario, en primer lugar destaca negativamente el gusto por introducir, al inicio de varios capítulos, un tono lírico que en verdad no alcanza matices poéticos; a mi parecer, este estilo —el cual por lo menos puede calificarse como excesivo, evidencia una ingenua concepción del arte verbal—, según la cual la buena literatura está formada por "bellas palabras" (aunque por fortuna no se insiste mucho en ello):

> A las primeras inciertas claridades sucedieron rosados fulgores que se desvanecían en violadas ondas; el rosa se tornó en púrpura, y poco a poco se hizo más vivo, más intenso, hasta tomar el color del fuego y convertirse en un amarillo deslumbrador.
>
> Huyeron las sombras que dormitaban en las vertientes y en los mil repliegues de la cordillera; huyeron, desgarrando sus capuces en los picachos. El volcán parecía envuelto en una gasa de oro. La luz inundó el valle, y haciendo despejar las vidrieras de los edificios lejanos y los azulejos de las cúpulas, centellando con reflejos de plata en los faroles de las calles, suntuoso y magnífico como un soberano persa, el sol apareció en el horizonte, entre dos montañas (p. 303).

Más virtuoso se muestra el narrador cuando esas expresiones son sencillas y directas, pues entonces se presentan, mediante un estilo indirecto, como emitidas por los personajes, quienes manifiestan las sensaciones que les produce la percepción de la naturaleza; un ejemplo de ello es cuando se relaciona el estado de ánimo de Carmen con su conocimiento de los agradables alrededores de Xochiapan, pueblo a donde su padre la ha mandado para que, bajo la desinteresada protección del sacerdote González, se refugie contra los embates seductores de Alberto Rosas.

Hay que alabar, además, el dinamismo de los diálogos, donde la intervención del narrador se reduce a su mínimo indispensable, por lo que los personajes se reconocen por sus particulares inflexiones verbales. De hecho, hay capítulos completos construidos a base de diálogos, como el 14, que inicia con una conversación entre dos viejas de vecindad que cuentan los pormenores de la comida en que Rosas ha empezado a enamorar a Carmen, y continúa con la agria discusión entre ésta y la madre de Gabriel, quien la reconviene por su equivocado comportamiento (no sólo se deja cortejar, sino que incluso se embriaga). En este tipo de recursos, Delgado destaca como fiel continuador de la habilidad mostrada por Cuéllar, y anticipa la cima a la que llevará Rulfo es-

ta técnica[20]. No obstante, también habría que apuntar, en detrimento de la obra, el abuso de un recurso retórico cuya efectividad disminuye por su reiteración: la borradura, es decir, los puntos suspensivos que simulan la discontinuidad de los diálogos reales; creo que para ser plenamente funcional, el artificio debe evitar el abismo al que lo orilla el autor, quien al transcribir el habla de un personaje, suele interrumpir con puntos suspensivos el turno de éste varias veces.

Otra característica verbal, también en consonancia con un afán realista, es su adopción de una muy buena cantidad de voces regionales y nacionales que nunca estuvieron en el *Diccionario de la Real Academia Española* (lo que prueba que, al igual que varios de sus coetáneos, Delgado aceptó su ingreso como miembro correspondiente de esa institución más como un reconocimiento a sus méritos que por su deseo normativo de fijar y pulir la lengua). En su genuino interés por transmitir las peculiaridades lingüísticas de México y de su región, él se centra en el nivel léxico ("ahoy", "quedré", "achicopales", etc.) más que en el fonético; a excepción del final del capítulo 29, donde al caracterizar a un indio que desempeña funciones de mensajero, recurre al fácil artificio (por desgracia después tan socorrido en la narrativa indigenista, que sólo atribuye peculiaridades verbales a los indígenas) de marcar su habla con inflexiones estereotipadas como: "Siñora, siñora... El siñor me lo dio un papelito para ti... Mañana lo viene por el respuesta", en las que a los rasgos de pronunciación se suman elementos sintácticos. En cuanto a los regionalismos y mexicanismos que adopta, la mayoría de éstos se escriben con cursivas, como era costumbre entonces; todavía habrían de pasar algunas décadas para que se abandonaran esas marcas tipográficas (así como para que en las representaciones teatrales se dejara de usar el habla peninsular).

Por último, vale la pena mencionar la inclusión de la voz anónima del pueblo, siempre dispuesta a juzgar al prójimo sin el menor asomo de caridad; esta voz, que se presenta de manera directa,

[20] Ya RUBÉN M. CAMPOS había advertido la capacidad del autor para construir diálogos: "Hay en la novela unidad de acción; ningún personaje desentona, cada uno habla su lenguaje corriente, los diálogos son inimitables, especialmente los del pueblo bajo, el palique de las lavanderas, sabrosísimo y ameno. Rafael Delgado es un maestro en dialogar, el más difícil precepto de la novela realista, y hace gala en su primera obra de poner el nudo del drama pasional en bocas ignorantes y murmuradoras" ("La literatura realista mexicana. IX. *La Calandria. Angelina* de Rafael Delgado", *El Nacional*, 6 de junio de 1897, p. 2).

sólo precedida por una breve introducción del narrador, funciona como una especie de coro anunciador de presagios. Copio una muestra de esta técnica, el pasaje en que Carmen, que desde hace meses vive con su amante Alberto Rosas, está sufriendo ya el desengaño que implica su situación:

> —¿Quién es?
> —¡La *Calandria*! La que ahora tiene don Alberto Rosas... ¡Vaya! ¿No la conoce usted?
> —¡Muchacha más tonta!
> —¡Tan bien que estaba en la casa del padre González!
> —¿En qué vendrá a parar? El día menos pensado la deja ese señor y...
> —Parará en lo que todas... ¡ya sabe usted! (p. 520).

Pero el augurio de la murmuradora no se hace realidad, pues pese a ser pretendida por varios amigos de Rosas, ella prefiere morir antes que aceptar sucesivos amantes de quienes dependería su sustento. En cuanto a la manera en que se estructura este desenlace, arriesgo la hipótesis de que la forma de publicación del texto influyó sustancialmente en su final. Expongo mi tesis.

Como dije antes, en principio *La Calandria* se difundió por entregas. De hecho, la *Revista Nacional de Letras y Ciencias*, de Sierra, Sosa, Gutiérrez Nájera y Valenzuela, concluye con la última página de la novela, a la cual, en su despedida, los directores de la revista auguran un futuro promisorio, al mismo tiempo que comparan a su autor con Guillermo Prieto:

> y si nos atreviésemos a hacer entre ellos [los colaboradores de la revista] una distinción; no por la calidad del trabajo, que tanto no osaríamos, sino por el empeño en ayudarnos, ¿cómo no hacer mención especial de los encantadores fragmentos de las *Memorias* de nuestro Fidel, con que abrimos la *Revista*, y de la exquisita novela con que hoy se cierra y que pronto hará popular entre los amantes de las letras patrias el nombre de *La Calandria*?[21].

Con vaguedad extrema, he aludido antes al concepto "novela por entregas"; conviene ahora precisar el sentido en que utilizo este término, ya que, en sentido estricto, nuestra obra no sigue los parámetros de escritura y de difusión de esa típica manifestación popular. Ese producto de la llamada "subliteratura" se caracteriza

[21] *Revista Nacional de Letras y Ciencias*, 3 (1890), p. 612.

por el predominio del editor, quien desempeña una función central, ya que incluso puede imponer al escritor el tema, amén de sujetarlo, mediante un contrato laboral, a entregar su escrito a un determinado ritmo, de acuerdo con las necesidades y plazos de la publicación; es decir, el proceso de creación se guía más por el ritmo de producción de la imprenta que por las exigencias intrínsecas propias de la búsqueda de coherencia artística[22]. Como unidad, Jean-Froinçois Botrel describe así el "subgénero":

> Las publicaciones por entregas son las que no llegan al lector o consumidor en una obra completa, sino por cuadernos o pliegos, a los que suelen acompañar ilustraciones fuera del texto o incluidas en él.
>
> Bibliológicamente, la entrega es la unidad-base, de uno o varios pliegos, de un libro por hacer.
>
> La publicación por entregas supone, pues, la distribución por fragmentos o unidades de extensión variable de una obra acabada o en vías de creación, con arreglo a una periodicidad mensual, bimensual o semanal[23].

Botrel alude a la época en que esta forma ha triunfado y ha adquirido autonomía. En sus orígenes, hacia las primeras décadas del siglo XIX, en Francia e Inglaterra surge la "novela por entregas" como un anexo de los periódicos, con la finalidad mercantilista de mantener la atención de los lectores y garantizar la renovación de suscripciones[24]. Esta forma subsidiaria del periodismo evolucionó con rapidez y se expandió por Europa hasta convertirse en una

[22] La general pobreza de bibliografía sobre la cultura mexicana decimonónica se manifiesta también en la carencia de estudios relacionados con este subgénero marginal. Por el contrario, la crítica sobre literatura española del siglo XIX, en cuyo ámbito la novela por entregas parece haber tenido una importancia sociológica y cultural mucho mayor, sí le ha prestado atención; para una descripción de las características generales de esta forma novelística, que no desdeñaron escritores como Galdós o Blasco Ibáñez, véase: JUAN IGNACIO FERRERAS, *La novela por entregas, 1840-1900*, Taurus, Madrid, 1972.

[23] Jean-François Botrel, "La novela por entregas: unidad de creación y consumo", en *Creación y público en la literatura española*, eds. J. F. Botrel y Serge Salaün, Castalia, Madrid, 1974, p. 111.

[24] Así lo ilustra el testimonio de PONSON DU TERRAIL, quien al recordar la génesis del ciclo novelístico de Rocambole, afirmaba que, al acercarse la época de renovación de suscripciones, el editor del periódico *La Patrie* le pidió que escribiera algo para atraer al público, pues en ese momento no había ningún acontecimiento político o sensacionalista de relieve (véase PONSON DU TERRAIL, *La última palabra de Rocambole*, Sopena, Barcelona, s. a.).

empresa independiente dedicada a imprimir y vender como una unidad autónoma, en un cuadernillo o pliego, cada parte de una novela; así, al no estar inserta en ninguna otra publicación, el futuro lector la compraba sólo por el atractivo que por sí misma ella pudiera ejercer.

En el caso de México, el nulo desarrollo industrial impidió la formación de un sector de clases medias alfabetizadas cuyo ingreso reciente a la cultura escrita las hubiera hecho consumidoras naturales de este tipo de literatura[25]. Al no existir un mercado para la venta de la entrega como entidad autónoma, la práctica más común aquí fue su dependencia de una publicación más grande: diario o revista. Por supuesto que este hecho no invalida (sólo disminuye) la importancia de los intereses comerciales, que suelen imponerse a los requirimientos literarios, lo que propicia la deficiente calidad artística de esas obras. El propio Altamirano, buen conocedor de la literatura europea de entonces, se quejaba de la nefasta influencia de esta modalidad en ambos lados del Atlántico:

> Ya el escritor alemán Gervinus, en su magnífica *Historia del siglo xix*, hace notar que muchas novelas del célebre Walter Scott no están a la altura de sus primeras creaciones, en razón de que las escribía precipitadamente y obligado por el contrato con sus editores, que muchas veces le adelantaban su precio... En efecto, ¡cuán pocos de estos centenares de libros merecen salvarse del olvido! Los autores no han buscado en la mayor parte de ellos la gloria literaria, sino la ganancia... Pero una vez metido el demonio del interés, en la literatura, era preciso seguirlo en su carrera vertiginosa, y tratar las obras del pensamiento, como se tratan los asuntos de comercio, calculando el tiempo, las utilidades y la oportunidad[26].

Dentro de este panorama general se ubica *La Calandria*, cuya génesis se debe a la iniciativa de uno de los directores de la revista: F. Sosa, quien recuerda que basado en su conocimiento directo de la persona y de los escritos del "joven literato de Orizaba", lo impulsó a concretar un antiguo proyecto:

[25] Aun si confiamos en los cálculos más optimistas, basados en las siempre inexactas estadísticas, el número potencial de lectores era muy exiguo: "Cuando en 1895 se llevó a cabo el primer censo de la República, sólo el 14% de la población sabía leer y escribir" (MÍLADA BAZANT, "Capacitación del adulto al servicio de la paz y del progreso, 1876-1910", en *Historia de la alfabetización y de la educación de adultos en México*, SEP-El Colegio de México, México, 1994, t. 2, p. 243).

[26] I. M. ALTAMIRANO, "La literatura en 1870", ed. cit., p. 233.

> Por eso, al fundar en 1889 la *Revista Nacional de Letras y Ciencias*, en unión de Justo Sierra, Manuel Gutiérrez Nájera y otros cultivadores de las letras, puse el mayor empeño en contar a Rafael Delgado en el número de nuestros compañeros, y por eso le pedí, con verdadera tenacidad, que poniendo en orden sus apuntes diese forma a *La Calandria*, novela tan sólo proyectada a la sazón[27].

De acuerdo con su testimonio, aquí la función del "editor", si bien sustancial, no llega a ser tan determinante como para imponer un tema y un ritmo previo de escritura. Por otra parte, aunque quizá existía una especie de borrador de *La Calandria*, es obvio que no estaba concluida, por lo que sería absurdo deducir que la publicación por entregas fue tan sólo el medio de divulgarla (como sí sucedió con otros libros en cuya confección no influyó el ámbito editorial, pues estaban escritos antes de su difusión por partes). En suma, el texto se ubica en un terreno ambiguo entre ambas variantes: la novela popular por entregas y la "artística", como suelen decir algunos críticos que intentan una diferenciación siempre difícil e imprecisa, pues aunque escasos, también hay textos por entregas que son "artísticos".

Además del libro que nos ocupa, la *Revista Nacional* publicó el inicio de *La mancha de lady Macbeth*, de Gutiérrez Nájera, que sólo alcanzó tres entregas con un total de veintitrés páginas, lo cual demuestra que los procesos de escritura y de impresión eran paralelos. Por lo visto, esta práctica era frecuentísima entonces; así, sobre su inconclusa narración titulada *El ángel del porvenir* (1869), maquinada para "inflar" el número de suscriptores de *El Renacimiento*, Justo Sierra confiesa: "mi novela se componía de puros episodios, no tenía argumento... quizá si hubiera durado algo más *El Renacimiento*, habría dado con el argumento. ¿Quién sabe?"[28]. Por fortuna, la casualidad vino en auxilio del inerme lector, porque la enjundia de Sierra presagiaba y cumplía ya algo insufrible: "El tema era éste: la mujer mexicana será el ángel del porvenir, ella nos salvará socialmente, pero se regenerará por el sentimiento religioso, substituyente de la devoción y la superstición; el amor de la patria será parte integrante de esta religión, como en los Estados Unidos"[29].

[27] "Prólogo a la novela *La Calandria*", en *Memorias de la Academia Mexicana* (1895), ed. facs., Academia Mexicana de la Lengua, México, 1975, p. 339.

[28] JUSTO SIERRA, "En la Europa Latina", *Obras completas*, t. 6: *Viajes*, ed. J. L. Martínez, UNAM, México, 1948, p. 202.

[29] *Loc. cit.* Los pliegos de este texto no se encuadernaron junto con *El Renaci-*

En fin, aquí interesa destacar cómo el procedimiento de escritura de esa variedad literaria se semeja a veces a la composición de algunas piezas musicales: el arranque es una improvisación que constituye un movimiento de búsqueda de la materia y el tono apropiados. Desde esta perspectiva hay que aquilatar la exultación de algunos de los contemporáneos del autor, quienes veían con regocijo que *La Calandria* tenía un plan preconcebido, en contraste con novelas anteriores cuyos autores se habían lanzado a la aventura sin preparación alguna[30]. Aclaro que no es mi intención postular una "teoría progresista" de la literatura en México, pues el arte es por esencia discontinuo; sólo afirmo que, en lo que respecta a este género, la adopción y manejo de la forma pasa por diversas instancias antes de afianzarse, es decir, antes de constituirse en una tradición literaria propia.

En la aún lamentablemente escasa bibliografía sobre literatura mexicana decimonónica, no hay ensayos que examinen la relación entre un género literario y el medio por el que se difunde. Así, el hecho de que una obra haya formado parte de una publicación periódica se cita, si acaso, como un simple detalle incidental. Mediante una revisión cuidadosa de *La Calandria* y de las circunstancias en que se escribió, intentaré mostrar cómo hacia el final se modificó su ritmo de composición (y por tanto su forma).

Para empezar a validar mi propuesta, resulta apropiado recordar las prácticas editoriales, siempre sujetas a las necesidades pecuniarias y tipográficas. La *Revista Nacional de Letras y Ciencias* tenía un formato en octavo, o sea, dieciséis páginas por cada pliego de papel, por lo que se imprimía con base en múltiplos (o submúl-

miento, es decir, el propósito era que los folletines sucesivos formaran un volumen independiente, con su propia foliación. Aun si aceptamos que la labor de Sierra fue más impuesta que voluntaria (como él afirma), resulta inconcebible la falta de definición de su obra considerando la extensión de lo que alcanzó a publicarse: 88 páginas en un formato en cuarto que al ser reproducidas dentro de un libro actual alcanzan la nada menuda cantidad de 176 páginas (*Obras completas*, t. 2: *El ángel del porvenir*, en *Prosa literaria*, ed. F. Monterde, UNAM, México, 1948, pp. 197-372).

[30] Hace ya casi cincuenta años, Azuela había previsto los peligros de analizar una obra fuera del contexto general que resulte pertinente para su lectura: "La nueva generación no podrá estimar la obra de Delgado, sin haber leído antes algo de la novela mexicana anterior y posterior a él. No podrá justificar los elogios calurosos que la crítica le ha consagrado, así como no se pueden justificar los rendidos al *Periquillo*, a *Astucia*, a *Los bandidos de Río Frío*, sin tener una idea exacta del estado de la cultura en la Colonia en sus postrimerías y de México independiente en sus primeros años" (*op. cit.*, p. 133).

tiplos) de esa cifra para evitar cualquier desperdicio. En general, la mayoría de los números de la *Revista* tiene 48 páginas (tres pliegos de papel), aunque de manera excepcional llega a 64 o incluso 80 páginas (el antepenúltimo y el penúltimo). En este medio se inserta *La Calandria*, cuyas siete primeras entregas constan casi todas, a excepción de una, de tres capítulos, con un total de entre 16 y 22 páginas[31]; en cambio, la octava y la novena abarcan, respectivamente, del capítulo 21 al 30 y del 31 al 47, con 52 y 55 páginas, cifras excesivas para la extensión total de 80 y 72 páginas que tienen los números en que aparecieron (es decir, *La Calandria* alcanzó entre 65 y 76% del material publicado). Si a esto añadimos que en el último número, luego de agradecer el apoyo económico de su mecenas (el Secretario de Fomento Industrial, Carlos Pacheco), los directores de la revista aluden a problemas financieros como la razón fundamental para suspender su labor, podemos inferir que la *Revista Nacional* sobrevivió con el fin de que la novela pudiera finalizar.

Lo anterior no es un mero dato anecdótico y superfluo, pues un análisis estilístico demuestra que hay un fuerte cambio de ritmo en la conclusión, cuyos capítulos, más breves, están escritos con menos descripciones, mediante párrafos más cortos y con oraciones directas enlazadas con verbos de movimiento. Sin duda, todos estos elementos propician una narración con mayor dinamismo en la que los incidentes se suceden con rapidez.

Estoy convencido de que Delgado, quien necesitaba publicar la última entrega antes de la segura cancelación de la revista, se vio forzado a efectuar dos operaciones complementarias: primero, escribir a un ritmo de producción más rápido, y, segundo, encontrar la fórmula que le permitiera acelerar el desenlace de la novela sin afectar la correcta composición de ésta. En cuanto al último punto, su solución consistió en adelantar la temporalidad para que cada

[31] En su útil *Índice de la Revista Nacional de Letras y Ciencias (1889-1890)* (UNAM, México, 1980), CELIA MIRANDA CÁRABES, al deducir la cronología de la revista (ya que los ejemplares que se conservan no indican la fecha), dice que el número dos del tercer tomo abarca de la página 49 a la 144. Esto resulta imposible: en primer lugar, porque implicaría la muy inusual práctica de incluir dos entregas de una novela en un mismo número, pues las dos primeras partes de *La Calandria* corresponden a las pp. 58-74 y 112-128 de ese tomo; en segundo lugar, porque significaría que hubo un número especial de 96 páginas, es decir, con un gasto de seis pliegos de papel, lo cual sería absurdo para una publicación que afronta serios problemas económicos que la llevarán ese mismo año al cierre.

capítulo cubriera más sucesos de la trama y en no demorarse en las peripecias de la vida de Carmen una vez que ésta vive con Rosas. El cambio más sustancial se opera del capítulo 44 al 45; el primero de ellos había concluido cuando Eduardo Ortiz y el sacerdote que lo ha convencido de reconocer a su hija, se enteran de la noticia de la huida de Carmen con Rosas exactamente cuando se disponen a viajar a Xochiapan para recogerla y consumar el acto de legitimación que la salvaría.

Después de esta culminante escena, hay una discontinuidad, un adelanto temporal, pues el siguiente capítulo brinca varios meses, cuando ella está sufriendo ya el desapego de su seductor: "Hacía cuatro meses que no le veía" (p. 519), comienza este apartado. Debido al abandono de Rosas y al asedio de los amigos de éste, que también desean su cuerpo, Carmen, inspirada en la lectura de una noticia periodística que relataba una muerte similar, opta por el suicidio en lugar de caer en una prostitución disfrazada o abierta (todavía habrán de pasar varios años y muchas ideas antes de que Federico Gamboa se atreva a continuar el relato en el instante en que nuestro autor lo dejó). En diversos pasajes del texto hay fuertes indicios de que este desenlace no fue forzado sino que estaba previsto en el plan general: así, en el capítulo 16, al ver a su amigo Gabriel triste y frustrado luego de la intromisión amorosa de Rosas, Tacho le dice: "El día menos pensado te envenenas con fósforos. Yo por eso no leo nada" (p. 261); ese tipo de suicidio elige Carmen, como se deduce de las circunstancias en que la encuentran muerta: "En la mesa había una taza con café y una botella de aguardiente, y en el suelo, y en un plato, fósforos, muchos fósforos" (p. 526). Esta previsión de la trama, acorde con un proceso de búsqueda de coherencia interna, permite diferenciar *La Calandria* de los usos propios de la novela popular por entregas, la cual depende mucho de los vaivenes de su dudoso auge comercial, de tal modo que son comunes los repentinos cambios de rumbo en el argumento, no obstante que la narración se haya estado dirigiendo hacia otros derroteros (se trata, claro está, de una práctica decimonónica adoptada con entusiasmo por los productores de telenovelas para alargarlas hasta el infinito si la teleaudiencia es numerosa y garantiza jugosas ganancias).

En lo que respecta a la coherencia interna, las numerosas variantes introducidas en la edición de 1891 no alteraron de manera sustancial la lección de la revista, ya que se conservó el modelo general de la obra. En última instancia, el autor corrigió incongruen-

cias propias de una escritura que no se sometió a una revisión cuidadosa. La más flagrante de ellas se había producido al enlazar los capítulos 16 y 17, pues el primero concluía con el anuncio de Solís: "El domingo que viene hago el baile", mientras que en el segundo se leía: "Dos meses después, domingo por la noche, daba Pancho Solís un baile tan concurrido..."; en su versión como libro, el enlace temporal se sustituyó por un simple y lógico *Cinco días después*.

En fin, aunque impelido por las circunstancias, Delgado supo encontrar un final muy efectivo, pues al no demorarse en los sufrimientos emotivos y pecuniarios de su protagonista, tan pronto como se consuma la caída, acentuó su propuesta central. Una somera comparación entre *La Calandria* y otra obra paralela, *María Luisa* (1907), de Mariano Azuela, puede ilustrar mi afirmación, ya que mientras éste abunda en lo previsible, es decir, la desgracia en la que se hunde una mujer seducida, aquél se dirige sin dilación a su desenlace trágico. Por ello no se solaza en el sentido didáctico de su argumento: Carmen, la "Calandria", es víctima de las circunstancias y sería incoherente regodearse en un castigo con ecos bíblicos, pues su "culpa" está bastante atenuada por su desventajosa situación social primigenia.

Antes del final acelerado, hay un aspecto literario que merece destacarse: la actitud moralizante del narrador, quien evita a toda costa describir a Carmen, la mujer seducida pero también un tanto culpable, en los instantes de gozo efectivo apenas consumada su fuga. Como señalé, de la huida el relato pasa sin dilación al abandono y aislamiento de Carmen (Rosas, quien ha cumplido ya su función narrativa, no es más un personaje activo sino sólo referido); pero en el lapso que no se cuenta, cabe suponer que ella pudo haber disfrutado de días de ilusión y placer plenos. Nada de esto interesa al autor, ya que según la moral que propugna hubiera sido incongruente plantear la ambigua imagen de una mujer culpable (por atenuada que sea la culpa) pero gozosa. En la literatura mexicana del siglo XIX, esta posibilidad es prerrogativa de personajes que pertenecen al sexo masculino.

Aunque también hay que decir que esta actitud "moralizadora", por reprobable que pueda parecer hoy, contrasta positivamente con la práctica novelística previa; por ejemplo, mientras el afán didáctico de Delgado se centra en la selección del material narrativo, o sea, más en aquello que se "cuenta" que en lo que se "dice", un escritor tan dotado como José Tomás de Cuéllar opta por un narrador "verboso" y "sermoneador" que interrumpe la trama pa-

ra efectuar juicios de moral y costumbres sobre los personajes o las situaciones, lo cual constituye un pesado lastre para el lector actual (y creo que para el de entonces, aunque este elemento haya desempeñado una función didáctica que se pensaba consustancial de la literatura).

Para concluir este ensayo, reflexionaré sobre la relación de *La Calandria* con la historia de México. En primer lugar, a diferencia de la referencialidad directa de gran parte de la narrativa anterior, el autor prefirió escribir sobre un mundo provinciano en donde los graves problemas nacionales sólo fueran un trasfondo. Por ello, por ejemplo, la vieja pugna entre liberales y conservadores, resuelta ya en el imaginario colectivo y en el discurso oficial en favor de los primeros, sólo tiene aquí un eco desvaído: el padre de Carmen, el "capitalista" Eduardo Ortiz, está marcado por sus antecedentes, pues afiliado a los conservadores peleó bajo las órdenes de Miramón durante la invasión francesa; aunque este dato no tiene una funcionalidad narrativa (como sí sucede con elementos paralelos en *Clemencia*) sirve, en cambio, para caracterizar desde el segundo capítulo a un personaje cuya conducta negativa se refleja en todos los niveles de su vida.

En cuanto a la situación sociopolítica del país, el texto proporciona una visión global de estabilidad y de paz social muy en consonancia con la imagen de tranquilidad que el régimen de Porfirio Díaz solía pregonar. Sólo hay un momento en que esta apariencia se rompe: cuando se presentan las triquiñuelas de los periodistas deshonestos, quienes en una coyuntura de lucha política siempre están dispuestos a vender su pluma al mejor postor. En el pasaje a que me refiero, Alberto Rosas, quien busca un pretexto para entablar relaciones con Jurado (en cuya casa vive Carmen en calidad de amiga de Magdalena), tienta la ambición de ese típico tinterillo y periodista, descrito ya por Emilio Rabasa en *Cuarto poder* (1888), ofreciéndole subvencionar su periódico si en sus planas se apoya la reelección del caudillo; con un tono irónico derivado de la condición moral de los participantes, la hipócrita respuesta de Jurado se plantea en los mismos términos en que desde la oficialidad se apoyó la permanente reelección de Díaz, pues Rosas dice que Jurado le contestó que:

> *El Radical*, valiente y heroico defensor de las instituciones y fiel amigo del bien público, estaba dispuesto, de antemano, a sostener la candidatura de que tratábamos; no por medro, que sus ilustrados com-

> pañeros, lo mismo que él, no se vendían, y todos eran dignos, independientes y buenos ciudadanos a carta cabal, y antes romperían la pluma y abandonarían el *estadio* periodístico, que combatir por quien no mereciera el sillón presidencial, *sino porque todos creían, sinceramente, que la reelección era tan oportuna como necesaria, y una garantía de paz y de prosperidad para el país* (pp. 316-317; las cursivas son mías).

Curiosamente, esta inequívoca referencia política no suscitó ninguna respuesta represiva, puesto que por lo menos podría considerarse como un atrevimiento incluirla en una revista que recibía subsidio de la Secretaría de Fomento Industrial; pero quizá en este punto sucedió lo consabido en las relaciones entre la intelectualidad y la élite en las esferas del poder: las alusiones políticas literarias, aunque cuestionen con vigor la legitimidad de las instituciones públicas, no provocan la intervención policíaca de un régimen autoritario, pues debido al exiguo número de lectores, salvo en muy excepcionales ocasiones constituyen un peligro real o potencial para la seguridad del Estado.

Fuera de este aislado acontecimiento, la novela presenta un México finisecular en donde los conflictos individuales, por agudos que sean, pueden y deben dirimirse de manera personal, por lo que su gravedad de ningún modo mina el retrato de una sociedad apacible; por ello se ha criticado con acritud esta faceta conformista:

> Las novelas de Delgado son fundamentalmente burguesas, escritas para la burguesía por un burgués satisfecho y contento de la clase a que pertenece... Delgado escribió para los literatos y la clase media más ilustrada; su obra, por tanto, nunca llegó ni ha llegado al corazón del pueblo, así hayan sido elegidos de su propio gremio los tipos de *La Calandria*[32].

Creo que en esta cita se aplica un rasero muy riguroso, pues por desgracia el gran arte llega muy de vez en cuando al "corazón del pueblo". En cuanto al grupo de lectores, Azuela particulariza lo que más bien era general: en el México decimonónico (e incluso en el actual) no había más receptores probables de la "cultura letrada" que aquellos que formaban lo que él llama "clase media más ilustrada"; en este sentido, cabe mencionar que incluso la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* y otras semejantes se dirigen expresa-

[32] M. AZUELA, *op. cit.*, pp. 141 y 142.

mente a ese sector, al que denominan el "público ilustrado", pues es el único que podía interesarse por esas publicaciones.

Por su parte, al comparar *La Calandria* con *La Rumba*, Brushwood, quien es un buen conocedor de la narrativa mexicana del siglo XIX, juzga poco convincente la primera: "El efecto de su novela es muy diferente del que obtiene De Campo, pues creó una atmósfera de satisfacción sosa comparada con la explosividad potencial del mundo de De Campo"[33]. Y aunque luego reconoce que, en principio, esto podría deberse a las diferencias entre los modelos seguidos por cada escritor: la vida en una ciudad provinciana (Orizaba) y un barrio pobre de una gran urbe (México), dictamina que también es producto de la actitud complaciente del autor.

A mi entender, él también exige demasiado a la obra, pues al enlazarla a un sistema de coordenadas que no es el suyo, le pide que desarrolle con mayor fuerza un conflicto específico, cuando su eje se encuentra en otros parámetros. Sí, en *La Calandria* falta explosividad, pues de acuerdo con su estructura narrativa ese elemento no es posible, pues la protagonista no es la heroína moderna que lucha contra un entorno hostil hasta vencer o morir, acción con la que prueba toda la "injusticia" circundante. Por ello, pongamos por caso, para nuestra novela sería incongruente un final como el de *La Rumba*, donde Remedios, aunque sea de manera involuntaria, asesina a su seductor; Carmen es una joven bella y soñadora que no posee la fuerza para oponerse a una realidad opresora motivada por su negativa posición social, de la cual es culpable, en última instancia, la sociedad misma, cuya hipócrita moral aprueba conductas tan nefastas como la de Eduardo Ortiz, "capitalista" de prestigio que procrea fuera del matrimonio legal.

Si fuera permisible recurrir a un anacronismo, se podría decir que De Campo, con toda su indignación social a cuestas, es un "revolucionario", mientras que Delgado es tan sólo un "reformista" que, para transformar a la viciada sociedad, cree en la eficacia de la educación y en el humilde llamado a practicar los buenos sentimientos cristianos (como hace el sacerdote González, noble párroco de pueblo que mediante amables argumentos y sin coerciones de ninguna especie, convence a Ortiz para que reconozca a su hija). Pero más allá de las categorías clasificatorias, lo cierto es que

[33] JOHN S. BRUSHWOOD, *México en su novela; una nación en busca de su identidad*, F.C.E., México, 1973, p. 249.

pedirle a *La Calandria* una estructura narrativa diferente sería tanto como pensar que un escritor está obligado siempre a tratar los problemas políticos y sociales más apremiantes de su época, en este caso los del México finisecular. Pues aunque la crítica de Delgado a ese mundo no fue lo suficientemente radical que hoy desearíamos, logró construir un mundo imaginario sin el cual no podríamos recuperar aspectos fundamentales y menos visibles del México decimonónico.

EL BOVARISMO EN *LA CALANDRIA* DE RAFAEL DELGADO

MANUEL SOL
Universidad Veracruzana

En una conferencia, titulada "El amor a los libros", pronunciada en 1886 en el Colegio Preparatorio de Orizaba, Rafael Delgado[1], después de referirse a los orígenes y a la historia del libro, a los clásicos de Roma y de España y a escritores como Chateaubriand, Byron, Goethe, Victor Hugo, Manzoni, Jorge Isaacs, etc., recomendaba el *Quijote*, entre los libros de "regocijo y grato esparcimiento", como obra imprescindible en cualquier biblioteca, por pequeña que fuera[2].

Manifestó su predilección por el *Quijote* en diversas ocasiones. En *La Calandria* nos traza la figura de Angelito, el monaguillo de Santa Marta, un niño de trece años –a quien le dedica casi todo el capítulo 7–, inteligente, servicial, gran recolector de insectos, émulo de los toreros en las dehesas de Pluviosilla e insuperable imitador de los oradores sagrados que visitaban la ciudad. Angelito un día descubre, en la casa del cura, una edición ilustrada del *Quijote* que lo entusiasma de tal manera que dice el narrador que no hubo poder en el mundo que lo hiciera continuar su trabajo hasta que no vio el último grabado del libro, aquel en el que Don Quijote yace en el lecho de muerte rodeado del médico, Sancho y la so-

[1] El presente ensayo, así como "El romanticismo como hipotexto del realismo en *La Calandria* de Rafael Delgado", próximo a publicarse en el homenaje póstumo al profesor José Amezcua Gómez (Universidad Autónoma Metropolitana), son resultado de la edición crítica de esta novela que preparé para la Universidad Veracruzana y que apareció en 1995. Remito, al lector interesado, a estos trabajos y solicito su comprensión por las inevitables repeticiones.

[2] RAFAEL DELGADO, "El amor a los libros", en *Obras completas*, t. 3: *Conversaciones literarias*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1953, p. 17.

brina[3]. Angelina, el personaje que da nombre a su segunda novela —también asidua lectora como casi todos los protagonistas de Delgado—, nos confiesa que el *Quijote* le parece un libro extraño e inclasificable: "No acierto a explicarme —dice—. Sí, es una novela; pero algo hay en ese libro que le pone por encima de todas las novelas"[4]. El juicio de Angelina es general y ambiguo, y un profesor pedante diría, subjetivo e impresionista. Pero sin duda está a la altura de aquel lector del que nos habla Alfonso Reyes, sencillo, ingenuo, que decía: estoy leyendo un libro extraordinario. No sé lo que es. Se llama la *Ilíada*; pero desde entonces veo a los hombres con estatura de gigantes[5].

En sus *Lecciones de literatura*, publicadas en 1904 por el Gobierno del Estado, partiendo de la afirmación de que lo más importante en la obra del novelista es "la creación de almas, de seres humanos con carácter propio"[6], afirma Rafael Delgado que Cervantes en el *Quijote* "supo crear tipos y caracteres humanos, que viven y perduran en la memoria de los hombres, con vida positiva semejante y a veces superior a las figuras resucitadas por la Historia"[7]. El 8 de julio de 1905, al celebrarse el tercer centenario de la publicación del *Quijote*, Delgado pronunció en el teatro "Llave" de Orizaba, un discurso conmemorativo en el que haciendo gala de sus conocimientos de la poesía de los Siglos de Oro y de la novela europea del siglo XIX, reitera y ahonda en sus ideas sobre el *Quijote* y nos confiesa que fue el libro de sus "aficiones juveniles", su "ocupación favorita durante más de siete lustros" y que actualmente todavía "divierte [sus] ocios" y "melifica [sus] tristezas"[8].

En este mismo discurso alude a la *Celestina*, a la novela picaresca y a la novela española del siglo XIX (Galdós, Valera, Pereda) y exalta su "realismo", no su naturalismo porque éste —siguiendo a Silvestre Moreno Cora, su maestro—, será para él "la demagogia del realismo"[9]. Al referirse, en particular a la novela francesa cita,

[3] Cf. RAFAEL DELGADO, *La Calandria*, ed., introd. y notas M. Sol, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1995, p. 364. Todas las citas remiten a esta edición.

[4] RAFAEL DELGADO, *Obras*, t. 1: *Angelina*, José M. Cajica, Puebla, 1956, p. 625.

[5] ALFONSO REYES, *Obras completas*, t. 14: *La experiencia literaria*, F.C.E., México, 1962, p. 112.

[6] *Obras completas*, t. 11: *Lecciones de literatura*, pp. 269-270.

[7] *Ibid.*, pp. 272-273.

[8] RAFAEL DELGADO, *Obras completas*, t. 4: *Discursos*, p. 51.

[9] "El Naturalismo, tal como lo formula en pintura la llamada escuela *impresionista* y tal como lo mantiene en la novela la escuela de que Zola se reputa jefe, no

entre otras, *Nana*, *La Fille Élisa*, *Madame La Boule*, que junto con *Sonata de Kreutzer*, considera libros "prodigiosos por la exquisitez y la elegancia de su estilo", pero "corrompidos", "malsanos", "jactanciosos de su pretendida piedad social", cuando no "penosos, epilépticos, atormentadores, lúgubres y tenebrosos como una cripta donde yacieran sepultados [*sic*] para siempre, toda alegría y toda felicidad placentera y dulce"[10]. No alude en este discurso a *Madame Bovary*, probablemente porque ésta ocupaba un lugar especial dentro de sus predilecciones y, por lo tanto, no se atrevía a juzgarla con el mismo parámetro que a las novelas de Zola, los Goncourt o Tolstoi. Que Rafael Delgado gustaba de *Madame Bovary* nos lo demuestra el testimonio de uno de sus discípulos, Miguel Marín Hirschmann, quien nos dice que Delgado solía recomendar su lectura y que la consideraba como la novela "mejor escrita" del siglo XIX[11].

Ahora bien, si el *Quijote* y *Madame Bovary* eran dos de sus libros preferidos, cabría preguntarse si uno u otro, o ambos a la vez, influyeron en su quehacer de novelista. A reserva de que futuras lecturas permitan descubrir la presencia cervantina o flaubertiana en la narrativa de Delgado (así como la de su admirado Pereda, de la que tampoco se ha ocupado ningún crítico), ahora sólo quiero apuntar en la "creación de sus personajes" –la piedra de toque de todo novelista–, un aspecto, todavía no estudiado, que podría llamarse *bovarismo*. No empleo la palabra *quijotismo*, porque ésta –como es sabido– tiene una acepción distinta y bien determinada, y en todo caso sólo coinciden en ser el resultado de un distancimiento de la realidad o bien en que ambos tienen su origen en los sueños, pero con la diferencia –como lo ha precisado Harri Levin– de que los sueños de Don Quijote son altruistas y los de Emma Bovary, egoístas[12].

Entiendo por bovarismo, no "simplemente soñar con los ojos abiertos" y "refugiarse en la fantasía", porque como ya han precisado quienes se han ocupado del tema, se trata de cualidades tan generales que resultan irrelevantes. Leopoldo Alas, Clarín, el otro gran novelista del siglo XIX, en cuya *Regenta* es quizá todavía más

es otra cosa sino la demagogia del realismo" (SILVESTRE MORENO CORA, "La literatura realista", en *Obras*, Victoriano Agüeros, México, 1902, t. 1, p. 151).

[10] RAFAEL DELGADO, *Discursos*, p. 51.

[11] Cf. MIGUEL MARÍN H., "Pluviosilla, Villaverde y don Rafael Delgado", *La Calandria* (Orizaba), 1950, núm. 418, pp. 9-10

[12] Cf. HARRI LEVIN, *El realismo francés*, Laia, Barcelona, 1974, p. 309.

evidente el bovarismo que en *Madame Bovary*, decía: "Poetizar la vida con elementos puramente interiores, propios, éste es el único consuelo para las miserias del mundo; no es gran consuelo, pero es el único"[13]. Lo realmente característico del bovarismo —como lo ha dicho su creador Jules Gaultier— es "pouvoir qu'a l'homme de se concevoir autre qu'il n'est", y, de manera particular, enfrentar una realidad muy distinta a la imaginada por él[14]. Ahora bien, si las obras primarias y por excelencia del bovarismo son el *Quijote* y *Madame Bovary*, inútil resulta decir que en este proceso desempeña un papel primordial la lectura, o si se quiere, la "letra escrita", para emplear la feliz expresión de Américo Castro en uno de sus mejores ensayos sobre Cervantes:

> Se ha hablado mucho de la fuentes literarias del *Quijote*, y muy poco de la presencia y función de los libros dentro del proceso creador de la obra. Leer o haber leído, escribir o estar escribiendo son tareas de muchos de los personajes que pueblan las páginas del *Quijote*, tareas sin las cuales no existirían algunos de ellos. La palabra escrita sugiere y sostiene el proceso de la vida, o sirve de expresión a la vida; no desempeña misión decorativa o ilustradora, sino que parece articulada con el existir mismo de las personas[15].

Planteado en estos términos el problema, parece evidente que *La Calandria* de Rafael Delgado, novela publicada por entregas en la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* en 1890 y como libro en 1891 (Pablo Franch, Orizaba), nos ofrece algunos ejemplos de personajes en los que, en mayor o menor grado, el índice de bovarismo explica su personalidad.

La acción de *La Calandria* se localiza en Pluviosilla —nombre con el que oculta la ciudad de Orizaba— y se inicia cuando Guadalupe, una humilde lavandera, madre de Carmen —llamada la "Calandria" en el "patio" de San Cristóbal, a causa de su hermosa voz—

[13] LEOPOLDO ALAS, Clarín, "La mosca sabia", en *Solos*, Alianza, Madrid, 1971, p. 148.

[14] Cf. HARRY LEVIN, *op. cit.*, pp. 308-309; CARLOS CLAVERÍA, "Flaubert y *La Regenta*", *Cinco estudios de literatura española*, C.S.I.C., Madrid, 1945, pp. 11-28; SANTIAGO MELÓN RUIZ DE GORDEJUELA, "«Clarín» y el bovarysmo", *Archivum*, 2 (1952), 69-87; JULES GAULTIER, *Le Bovarysme*, 1902, p. 13; HELMUT HATZFELD, "Don Quijote y Madame Bovary", en *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, C.S.I.C., Madrid, 1972, pp. 346-362.

[15] AMÉRICO CASTRO, "La palabra escrita y el *Quijote*", en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967, pp. 359-408.

se encuentra moribunda. Guadalupe muere y Carmen es recogida por una vecina, doña Pancha, madre de Gabriel, un joven carpintero, trabajador, honrado, franco, quien se enamora de ella. Carmen y Gabriel parecen estar hechos uno para el otro. Pero Carmen aspira a una vida de lujo y comodidades, semejante a la de su medio-hermana Lola (ambas hijas de don Eduardo Ortiz, un hombre acaudalado que se había enriquecido durante los años del Imperio de Maximiliano), es decir, a una vida "decente", que ella cree merecer, por lo que se deja cortejar por Alberto Rosas, un tenorio rico, emparentado con la aristocracia de la ciudad, pero vicioso, hueco, perezoso, sin escrúpulos, incapaz de amar a nadie y que sólo piensa en ella como una conquista más en su vida donjuanesca. Es evidente que si decide corresponderle a Alberto, se debe, como la misma Carmen lo confiesa en un monólogo, a que en él ve la única posibilidad de realizar sus sueños:

> "Esto es lo más natural" —piensa cuando asiste a un baile en el que se habían dado cita la flor y nata de la juventud obreril de Pluviosilla—; no hay desigualdad entre nosotros; soy tan decente como él. ¡Cuántas veces no habrá bailado con mi hermana Lola en las tertulias ruidosas del *Círculo Mercantil*! ¿Qué tengo yo de menos? ¡La ropa! ¡La ropa nada más! ¡No es justicia que sólo por eso, es decir por el dinero, ella aparezca superior a mí! Y entre Alberto y Gabriel ¡qué diferencia! ¡Quién piensa en Gabriel! Si yo ando viva, como dice Malenita, Alberto se casará conmigo. Bien mirado, esto no es cosa difícil. Otras, ni siquiera pensarlo; yo sí. Lola es bonita, muy bonita, todos lo dicen, y con razón. También de mí dicen que no soy fea. Si yo viviera con mi padre, si vistiera yo como mi hermana, ¿quién de estos artesanitos pobretones se atrevería a mirarme? (pp. 279-280)

Ahora bien, la influencia que ejerce "la letra escrita" en la Calandria, ya se trate de la novela o de la poesía, es muy significativa. En el capítulo 26, la Calandria se muere de hastío, en el curato del pueblo de San Andrés Xochiapan, a donde la ha enviado su padre para alejarla de Alberto, y, entonces, "para matar el tiempo y ahuyentar el fastidio", penetra en la biblioteca del padre González y encuentra, junto a innumerables tratados de apologética y espiritismo, el *San Francisco de Asís* de la Pardo Bazán, las *Poesías* de José Joaquín Pesado y las de Manuel Carpio; al fin da con un libro elegantemente encuadernado, que por los datos proporcionados no puede ser más que los *Ocios poéticos*, de Ignacio Montes de Oca y Obregón, publicado por primera vez por Ignacio Escalante, en

1878, y que gozaba de gran popularidad entre los círculos conservadores y los amigos que frecuentaba Rafael Delgado:

> ¡Y qué cosas tan bonitas decía el poeta de los arroyuelos y de las flores, de los rebaños y de las colinas, de los zagales y de las arboledas!
>
> Regocijada con el hallazgo corrió la joven a tomar asiento en el sofá. No leía, devoraba las brillantes y pintorescas estrofas...
>
> Varios días pasó leyendo las bucólicas. No alcanzaba a entender muchas cosas de aquellas poesías, en las cuales solía encontrar palabras desconocidas, expresiones raras; mas para evitar demoras, ella les daba oportuno y apropiado sentido.
>
> Acabó el libro, volvió a leerle y le repasó muchas veces. La grata lectura no sirvió más que para agravar el estado de su ánimo.
>
> Las bellezas descritas, digamos maravillosamente pintadas, en aquellos versos —y la pobre huérfana no las penetraba todas—; el sentimiento de la naturaleza expresado en ellos con arte insuperable; la ingenuidad campesina, inspiradora de aquellos sonetos; la pasión que a través del velo idílico sonreía y cantaba; el plácido contentamiento de la vida que informaba tan dulces y brillantes poesías, avivaron en el alma de la entristecida doncella la aspiración a lo bello, aumentaron la melancolía que le hacía pensar en dichas y venturanzas amorosas, y dieron alas a su imaginación ardiente, alas incansables para volar por los espacios del ensueño (pp. 380-381).

Adriana Sandoval, en su tesis doctoral titulada "La recepción de la *La Calandria* de Rafael Delgado", al comentar el estudio preliminar de mi edición de esta novela dice que concuerda en lo que respecta al bovarismo[16] de *La Calandria* "sólo de manera muy general", ya que entre la *Calandria* y Emma Bovary "son más las diferencias que las semejanzas" y porque la supuesta influencia de la literatura sobre Carmen se da hasta el capítulo 26, cuando "la trama va muy muy avanzada"[17].

En cuanto a las diferencias que separan *La Calandria* de *Madame Bovary* no voy a detenerme porque en efecto las hay, todo ello como resultado de las diferencias de época en que vivieron sus autores, de su formación, de su personalidad y de su temperamento; y porque de hecho son grandes e insalvables como incluso existen, *mutatis mutandis*, entre *La Regenta* y *Madame Bovary*, que los lectores entusiastas de Clarín —contemporáneos suyos y de nuestros

[16] Analizo este bovarismo en las pp. 45 *ss.* de mi edición.

[17] Cf. ADRIANA SANDOVAL, "La recepción de *La Calandria* de Rafael Delgado" [tesis doctoral inédita], UNAM, México, 1996, pp. 505-508.

tiempos– se apresuraron a señalar para defenderla de la acusación de plagio que un crítico ocioso y deseoso de notoriedad como Luis Bonafoux se atrevió a lanzar contra la obra de Leopoldo Alas.

Respecto a la segunda observación, si recordamos que los 22 capítulos de la Primera parte y los 22 de la Segunda transcurren en un año, y los tres últimos, que desempeñan la función de Epílogo[18], un año después, qué debemos entender cuando se dice que la afición a la lectura de Carmen no pudo haber ejercido ninguna influencia sobre su conducta, porque la escena del escrutinio en la biblioteca del padre González, San Andrés Xochiapan, se da cuando "la trama va muy avanzada".

Las causas de la influencia de la letra escrita sobre el ánimo y la personalidad de Carmen no se encuentran ciertamente a partir de su estancia en San Andrés Xochiapan, sino que hay que buscarlas también muchos años atrás, en aquellos momentos de su infancia y adolescencia que el novelista escamotea en parte, pero que ahí están latentes y presentes en algunas retrospecciones, que juntas vienen a formar lo que podría llamarse la prehistoria del personaje. Me refiero a las alusiones del narrador sobre su gusto por la música, esto es, su estudio de la guitarra, que le permite más tarde tocar y cantar "Las golondrinas" de Bécquer, algunos aires de zarzuela y algunas canciones de su tiempo. Recordemos algunos de estos pasajes.

Cuando años atrás, Delgado trabajó con las señoras Arteaga, es decir, con las hermanas del padre Francisco Arteaga –sobre el que precisamente pensaba escribir un novela que quizá dejó inconclusa por lo escabroso del tema, y que pensaba titular *La apostasía del Padre Arteaga*–, recuerda cómo se entusiasmaba doña Coletita con los versos de un poema de Manuel Carpio titulado "El Turco":

> ¡Y al ver que el mar no cuida de su pena,
> vase a lo largo de la triste playa,
> arrastrando el alfanje por la arena!

La influencia que ejerció esta poesía pudo haber sido superficial, pero el caso es que inmediatamente, refiriéndose de nuevo a las *Poesías* de Manuel Carpio, el narrador nos dice: "¡De memoria se sabía ella este libro!" (pp. 378-379).

[18] Sobre la estructura de *La Calandria*, véase mi "Estudio preliminar" a la edición citada, pp. 25 *ss*.

El periódico que leían el Padre González y su madre, muy probablemente *La voz de México*, a Carmen le parecía cansado, aburrido y soporífero; en vano buscaba en él "cuentos entretenidos, novelitas cortas, poesías amatorias". "¿La poliantea semanal? ¡Cosa más insulsa!" En cambio, nos da a entender que conocía y admiraba las revistas de la escritora y soprano irlandesa Fanny Natali de Testa, colaboradora entre otros periódicos, del *Diario del Hogar* y *El Nacional*, y amiga de la bohemia que presidía Ignacio Manuel Altamirano hacia la década de los ochenta, porque suspira por ellas: "¡Quién tuviera a la mano —exclama— las incomparables revistas de Titania!" (p. 375)[19].

En el patio de vecindad donde vive, ya pasados los días de luto por la muerte de su madre, canta la rima LIII de Bécquer:

> De *Las golondrinas* pasó Carmen a otros cantares. A petición de Malenita: cosas de *Marina* y las coplas de *Boccaccio*; para contentar a las del 15: la jota de los *ratas*, la mazurka de los *marineritos* y el vals del *Caballero de Gracia*, el hermoso vals del *Caballero de Gracia* (p. 144).

Y todo ello con el acompañamiento de la guitarra, el "plañidero intrumento" que en manos de Carmen, diestra tañedora, prorrumpía en vivísimo *allegro* o "discreto y tímido murmuraba amorosas frases y lloraba y gemía" (p. 142).

Carmen era una asidua lectora, gustaba de la música, y conocía la letra y la música de algunas zarzuelas. Para hacerse anunciar había acordado con Gabriel silbar algunas notas del dúo de *Juramento*, zarzuela con libreto de Luis de Olona y música de Joaquín Gaztambide[20]; pero, al mismo tiempo, una mujer, como decían las

[19] Fanny Natali de Testa (?- 24 de marzo de 1891), vino a México hacia 1861 con la compañía de ópera del empresario Max Maretzek. De ella dice ENRIQUE OLAVARRÍA Y FERRARI que, después de haber participado en óperas como *Aida* y *El Trovador* de Verdi, *Martha* de Flotow, *Ione* de Petrella, *Mignon* de Ambroise Thomas, etc., "vivió dedicada al profesorado del canto y a cronista de espectáculos y de salones, produciendo revistas que engalanaron las columnas de los principales periódicos de la capital" (*Reseña histórica del teatro en México*, Porrúa, México, 1961, t. 3, pp. 1302-1303). IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO lamenta su muerte y deja entrever la gran amistad que los unía (*Obras completas*, t. 22: *Epistolario (1889-1893)*, C.N.C.A., México, 1992, pp. 98-100).

[20] "Alegre [Carmen], como la alondra que descubre desde los trigales el primer albor del alba, principió a cantar bajito, tan bajito que casi ni ella misma se oía. En esto entró Gabriel, de prisa, sin reparar en la joven. Ésta le iba siguiendo con la mirada a lo largo del corredor. El ebanista llegó a la puerta, hallóla cerrada

lavanderas del *patio* de San Cristóbal, "alzada" (pp. 161-162), "igualada" (p. 326), "fantasiosa" (pp. 162, 326), o como nos dirá el narrador, de una "viveza y fogosidad" de imaginación (p. 368)[21], que del entusiasmo, empeño y ardor extraordinarios pasaba a la tristeza, el cansancio y desaliento; en suma, una mujer romántica, cuya personalidad, como Emma Bovary, se explica por la oscilación entre la ilusión y la desilusión, y en cuya alma dolorida luchaban dos formidables pasiones: el amor y la ambición. El amor por Gabriel y la ambición por ocupar un lugar en la burguesía pluviosense, que se pretende explicar como resultado de la herencia del amor al lujo que también había perdido a su madre[22]. En el caso de Carmen, es cierto que se trata de una aspiración a mejorar de condición social, pero esta condición social es la que no puede ofrecerle Gabriel y el desenlace, al decidirse por Alberto, tiene para ella consecuencias trágicas que desembocan en el suicidio. La realidad se le muestra muy distinta de la que había soñado. Emma Bovary en sus amoríos con León Dupuis, el pasante de notario, también sabía que éste era una persona mediocre y vulgar, pero en esta relación

y, con los nudillos, dio en ella dos golpes sonoros, tan, tan, a los cuales respondió la huérfana, cantando en alta y apasionada voz: 'Tan! ¡Tan! Niña, a tu puerta, llamando Amor está...'" (pp. 129-130).

[21] Encontramos otra escena que podría ejemplificar la capacidad imaginativa de Carmen cuando envía a Angelito con una carta para Gabriel en la que le pide que la venga a ver al domingo siguiente. Carmen imagina a Gabriel y sus amigos en la feria de San Rafael; describe con todo pormenor la feria: los puestos de fruta, los fuegos artificiales, los juegos infantiles, los cantos de los clérigos, la música de la orquesta, etc. "La viva imaginación de la muchacha —dice el narrador— corría en pos de Gabriel. Tacho y Enrique, que le acompañaban, charlaban y reían... Allí está Angelito, allí, comprando cacachuates, y ya vio a los tres amigos, ya los vio. Ya corre para darles alcance... ¡Ah, muchacho, qué bien te portas! ¡Ahora veremos si sabes cumplir con un encargo!" (pp. 404-405). Madame Bovary, por su parte, "Elle s'acheta un plan de Paris, et, du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale. Elle remontait les boulevards, s'arrêtant à chaque angle, entre les lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons. Les yeux fatigés, à la fin, elle fermait ses paupières, et elle voyait dans les ténébrès se torde au vent des becs de gaz, avec des marchepieds de calèches, qui déployaient à grands fracas devant le péristyle des théâtres... Paris, plus vaste que l'Océan miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille..." (GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*, préf. F. Marceau, Gallimard, Paris, 1961, p. 78).

[22] Cuando Gabriel se entera de que Carmen corresponde a los galanteos de Alberto y que incluso se ha dejado besar, doña Pancha logra calmarlo y le hace "reflexiones justísimas acerca del origen de Carmen, advirtiéndole que ésta podía heredar el mal de la madre [la tuberculosis], y lo que era peor, la tendencia al lujo que fue su perdición" (p. 413).

como en la que tiene con Rodolfo Boulanger, la única que importa, en su visión egoísta del mundo, es ella; así que no resulta nada extraño que tanto en una como en otra sea Madame Bovary quien cree la imagen de dos hombres al gusto de su imaginación. En una de las ocasiones que Madame Bovary se encuentra con León, en el hotel de Ruán, nos precisa el narrador:

> Par la diversité de son humeur, tour à tour mystique ou joyeuse, babillarde, taciturne, emportée, nonchalante, elle allait rappelant en lui mille désirs, évoquant des instincts ou des réminicences. Elle était l'amoureuse des tous les romans, l'héroïne de tous drames, le vague *elle* de tous les volumes des verses[23].

Carmen, por su parte, si no se llega a creer un personaje de novela, en uno de los tantos momentos que vive enajenada por su deseo de *subir*, como le aconseja su vecina Malenita[24], para alcanzar los lujos y la posición social de su hermana Lola, y en gran parte para vengarse del desprecio de Gabriel, abandona el curato y huye con Alberto. Ella sabe quién es Alberto, sin embargo supone que si hoy no la ama, la amará después. Unos meses más tarde, Alberto, harto de ella, deja de visitarla. Carmen es objeto de proposiciones indecorosas y abandonada, incluso por las vecinas del patio de vecindad, decide envenenarse. Pero cosa curiosa, hasta en sus últimos momentos sigue ejerciendo sobre ella una gran influencia la letra escrita; pues, a la hora de la muerte, "cansada de padecer" se mata de la misma manera como lo había hecho una muchacha de Chihuahua, según acababa de leerlo en un periódico:

> Ese día, antes de cerciorarse de lo que le habían contado [que Alberto visitaba a la *Curra* "una española muy bonita y que vestía con mucho lujo"], leyó en *El Contemporizador* la historia de una joven de Chihuahua, que así lo hizo. Sería una infeliz como ella, sin ilusiones y sin esperanzas, abandonada, y prefirió morir. Carmen leyó el periódico otra vez.
>
> —¡Pobre muchacha! ¡Qué simpática! Tuvo razón... Era preferible morir... El periódico dice que tomó el veneno en café con aguardiente... Así no sabrá tan mal... (p. 522).

[23] *Op. cit.*, p. 315.

[24] "Oiga usted, Carmen, oígame usted; hay que salir de la esfera en que nacimos; los tiempos ya son otros; la ilustración pide, vamos, manda que procuremos subir... subir, hija, subir, ¡sea como fuere! ¿Qué esperanza tiene usted en Gabriel? ¡Hija, desengáñese: un carpintero no dejará de ser toda la vida... ¡un carpintero!" (pp. 175-176).

La descripción de Gabriel, como la de los demás personajes principales de *La Calandria*, se hace de una manera gradual. Al principio, el narrador simplemente nos dice, de una manera rápida y escueta, que era un muchacho de veinte años, alto, apuesto, robusto, dado a la buena ropa, trabajador, honrado, franco, y de mucho partido entre las muchachas de su clase, de seis cuadras a la redonda de donde se encontraba la carpintería de su maestro (p. 110). Más tarde, aparte de insistir en estas características, agrega que era "vanidoso", porque se creía "guapo", "simpático" y "elegante" (p. 135). Cualidad que utilizará hábilmente para irlo presentando como un personaje orgulloso. Y, en efecto, será el orgullo lo único que explique su negativa a perdonar a Carmen cuando ésta reconoce su error.

Gabriel era aficionado a la lectura de novelas y gustaba del teatro, especialmente "de los dramas tirantes que acongojan y hacen llorar" (p. 320). Esta preferencia por la literatura y por el drama pudiera no ser significativa, pero ocurre que cuando iba al teatro se enajenaba con la representación, y

> lloraba por la inocencia perseguida o en aflicción, y maldecía, con toda la fuerza de su alma, del señor acaudalado o del seductor fastuoso que llevaba el deshonor y la desgracia a los hogares tranquilos del obrero y del pobre (p. 321).

Cuando al final del drama o en el clímax de las escenas patéticas, el seductor era castigado o la mujer infiel caía a los pies del esposo burlado, gritaba: "¡Mátalo! ¡Mátala! o silbaba regocijado al ver morir al aborrecido personaje" (p. 231)[25].

La imagen que se nos da de Gabriel es la de un joven que posee una alma sensible, un espectador capaz de percibir el sentido del drama y que, dejándose llevar por su generosidad y sus sanos impulsos, se pone siempre del lado de los desvalidos y de los dé-

[25] Esta caracterización de Gabriel se encuentra precisamente en el momento en el que a él no le cabe la menor duda sobre la traición de Carmen, y es entonces cuando para mitigar su pena sale a caminar por el *Jardín* (el Parque Castillo) y el teatro (el teatro "Llave") y escucha un pasodoble tocado por una banda con el objeto de atraer al público a la función. "Pero esta vez el espectáculo favorito no le tentó... La multitud le abrumaba, le llenaba de fastidio, y huyendo de la gente y del interminable *pasodoble* se alejó de la plaza en busca de las calles más solitarias y oscuras" (*loc. cit.*).

biles[26]. Pero él no es lector del *Quijote*, como Angelina, sino apasionado espectador de los dramas de honor y de las comedias de capa y espada; de ahí que, aparte de que le haya prometido a su madre olvidar a Carmen, influya sobre su voluntad el recuerdo de esas obras que había visto representar en el teatro Llave, y se niegue a perdonar a Carmen cuando ésta para conseguirlo está dispuesta a entregarse a él:

> Carmen se abandonó en el lecho, extendiendo los brazos y apartando los pliegues del negro pañolón. En sus pestañas brillaban como diamantes gruesas lágrimas. Gabriel la miraba atónito, mudo... En los oídos del ebanista resonaban las palabras del barberillo: *—Es un cacho de hembra de lo fino...*
>
> La tentación cruzó por la mente del mozo como un relámpago; bañándole en llamas.
>
> Al fin, habló:
>
> —No, Carmen: te amo demasiado para ser causa de tu perdición. ¡Pobre de ti! Seamos como dos amigos que después de caminar juntos muchos días, se separan para no volverse a ver... (p. 334).

Las palabras de las vecinas de Carmen preludian y resumen el motivo central de la novela: Carmen quiere dejar de ser quien es para parecerse a Lola. Se trata, como se ve, de la misma idea que anima la obra de Cervantes y a la que Gustave Flaubert le dará, en su *Madame Bovary*, una nueva forma. El índice de bovarismo en la Calandria quizá no sea muy elevado, pero es él el que explica algunos aspectos de su conducta y en cierta medida su tragedia. La palabras del narrador insisten sobre una cualidad esencial de los personajes románticos y que es condición previa para que pueda tener lugar el bovarismo, ya que sin la "viveza" y la "fogosidad" de la imaginación, difícilmente podríamos imaginar a un personaje como Wherter, Don Juan, Manfredo o, si se quiere, Don Quijote o Hamlet.

El Ama y la Sobrina maldicen los libros de caballería, porque han echado a perder al ingenio más delicado de toda la Mancha. La madre de Carlos Bovary cree que el temperamento nervioso de Emma se debe a su afición por la lectura de novelas y se propone, de regreso a su casa, detenerse en Ruán, para dar de baja a su nuera con el arrendador de libros: "N'aurait-on pas —se llega a pre-

[26] Sobre la influencia que ejerce la literatura y también la pintura sobre el ánimo y la personalidad de Gabriel, véanse las pp. 260-261 de la edición citada.

guntar– le droit d'avertir la police, si le libraire persistait quand même dans son métier d'empoisonneur." El narrador de *La Calandria*, se burla de Gabriel por sus aficiones a una literatura lacrimosa y truculenta, y en el caso de Carmen nos dice a propósito de los *Ocios poéticos* del Obispo de San Luis, que el sentimiento y la pasión de la poesía bucólica, lejos de aliviar su alma dolorida, habían venido a agravar su sensibilidad y a echar a volar su imaginación "por los espacios del ensueño". Es entonces cuando en un rato de lucidez piensa que para ser feliz basta "una casa humilde y un poquito de amor". Sin embargo –agrega– "la vida es triste, desesperante, cuando no tenemos el alma satisfecha, cuando no amamos nada, cuando nadie nos ama. Yo, si un día me viera así... ¡no sé lo que haría!... ¡preferiría morir!" (p. 382). Y esto último es precisamente lo que ocurre, porque como muchos héroes románticos, tanto la Calandria como Gabriel sucumbirán, víctimas de la sociedad y del destino: Carmen por querer dejar de ser quien es y ser igual a su hermana Lola; Gabriel, por aferrarse a un orgullo que, aunque natural en él, se había reafirmado y engrandecido con las obras de teatro, y que, como decía una de la vecinas: "¡...perdió a lo ángeles, cuanti más a Gabriel!" (p. 475).

LITERATURA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX

CORRIENTES CRISTIANAS DURANTE LOS AÑOS 30 EN LA REVISTA *SUR*

NORA PASTERNAC
Instituto Tecnológico Autónomo de México

Se ha dicho insistentemente que la revista *Sur* es liberal. Victoria Ocampo, su directora, nunca ha dejado de hacerlo notar en diferentes declaraciones: "Como ya he repetido hasta el cansancio... en el dominio político, *Sur* siempre tuvo la misma línea liberal"[1]. Para los partidarios del proyecto, el liberalismo y el cosmopolitismo eran las mayores virtudes; para los detractores ambas características representaban la más grave acusación[2].

Estas declaraciones de fe liberal se hacen más firmes cuanto más alejadas están de los primeros años de la existencia de la revista. Lo cierto es que, aunque durante los años 30 hay colaboraciones de los medios liberales y aparecen ciertos "temas liberales" ligados a la cultura argentina[3], lo que sorprende, cuando se

[1] VICTORIA OCAMPO, "Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor", *Sur Índice 1931-1966*, 1966-1967, núms. 303/305, p. 16. Unos años antes, todo el número 267, de noviembre-diciembre de 1960, dedicado a los "150 años de la revolución. Examen de conciencia", recupera con fervor la esencia liberal de la fecha de la Independencia, en mayo de 1810.

[2] Para las críticas positivas, véanse ENRIQUE ANDERSON IMBERT, "El liberalismo de Victoria Ocampo", en *Estudios sobre letras hispánicas*, Libros de México, México, 1974, pp. 343-349; JOSÉ BIANCO, *Ficción y reflexión*, F.C.E., México, 1988; particularmente los artículos: "Victoria" (pp. 232-236), "SUR" (pp. 322-323), "Las puertas de *Sur* siempre abiertas" (pp. 374-375). En cuanto a las condenas: JORGE ABELARDO RAMOS, *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, 2a. ed., con un apéndice, "Polémica Sábato-Ramos", Coyoacán, Buenos Aires, 1961; JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ ARREGUI, "El imperialismo, la afirmación de la oligarquía y la literatura de las «élites»", en *Imperialismo y cultura*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1973, pp. 125-152.

[3] Por ejemplo, sobre Juan Bautista Alberdi (1810-1884), artífice de la Constitución liberal de 1853, y sobre Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), autor

recorren con todo detalle los números de la revista de esa época, es la presencia frecuente de representantes del pensamiento católico o cristiano en general, y de una apelación constante a ciertos valores espirituales y humanitarios que se podría llamar religiosos. No se trata del catolicismo conservador, antisemita y nacionalista de las revistas de derecha que coexisten en ese tiempo con *Sur* y le disputan el predominio sobre el sector intelectual[4], sino de dos corrientes muy próximas que comparten los mismos precursores, las mismas fuentes teóricas y que a veces se confunden en sus versiones políticas: el catolicismo social y el personalismo. Es decir, una respuesta cristiana ante los problemas más apremiantes de la década, respuesta cuyas modalidades veremos y cuya función ideológica para la revista y el ambiente cultural de la época se irá definiendo poco a poco a lo largo del trabajo.

La revista *Sur* hace su aparición en enero de 1931[5], en un mun-

del *Facundo*, Presidente de la República y figura típica del liberalismo histórico. Por otra parte, ya se sabe, el concepto de liberalismo no es unívoco; en *Sur* encuentra su expresión el liberalismo aristocratizante y elitista, bastante alejado de los ideales democráticos y participativos de otras corrientes más confiadas en las masas y las posibilidades de la intervención popular irrestricta en todos los órdenes de la sociedad, incluido el cultural.

[4] *Combate, Bandera Argentina, Aduna, Cuadernos adunistas, Crisol, Clarinada, El Pampero, Alianza, Baluarte, El Resataurador, Sol y Luna, Nueva Política, Cabildo, Hechos, Arx, Nuevo Orden*, etc. Éstas y otras, así como las organizaciones de extrema derecha asociadas, son analizadas por CRISTIÁN BUCHRUCKER en *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Sudamericana, Buenos Aires, 1987. Buchrucker señala lo siguiente a propósito de una publicación de "mayor nivel intelectual" que los otros órganos reaccionarios: "En diciembre de 1927 surgió *La Nueva República*... Este «semanario nacionalista»... era dirigido por Rodolfo Irazusta... ocupándose de literatura, política, historia y arte. Las tiradas no eran muy grandes, pero el círculo de lectores [era de] los medios cultos, tanto en la Capital como en el Interior... la juventud universitaria, el ejército y las filas católicas... [A la influencia de Léon Daudet y Charles Maurras, representantes de la extrema derecha francesa] se agrega una larga lista de autores, desde Platón, Aristóteles y Santo Tomás de Aquino, hasta Edmund Burke, Antoine Rivarol, Joseph de Maistre, Juan Donoso Cortés, Nikolai Berdiaeff, Hilaire Belloc, Jacques Maritain, George Santayana y Ramiro de Maeztu" (p. 48). *Sur* va a compartir varios autores con esta publicación de derecha, y con otras, durante la década del 30.

[5] En 1931 salieron los primeros cuatro números fechados según las estaciones del hemisferio sur: verano, otoño, invierno y primavera; en 1932 se publicaron dos números; entre 1933 y 1934, sólo tres números. Durante un año, entre julio de 1934 y julio de 1935, la revista no apareció. A partir de julio de 1935 fue mensual; desde fines de 1953 hasta 1972, bimensual. A partir de 1972 se suspendió la publicación regular, pero siguieron apareciendo números especiales, irregularmente, por trece años más.

do profundamente trastornado: desorden internacional, desorden político interior, desorden económico y social, desorden intelectual y espiritual. En suma, una crisis total de civilización, cuyos puntos culminantes serán la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. A primera vista puede parecer extraño comenzar el tratamiento de la revista *Sur* con estas consideraciones sobre la historia político-social cuando se sabe el cuidado que Victoria Ocampo (junto con muchos de sus colaboradores) puso en separarse de la política[6]. En este sentido, desde su comienzo la revista se colocó bajo la advocación de dos mentores de la separación entre política y actividad intelectual: el José Ortega y Gasset de *La rebelión de las masas* y el Julien Benda de *La traición de los intelectuales*. Curioso paralelismo de los títulos y correspondencia en el tiempo. El primer libro es de 1926 y el segundo de 1927. En resumen, Ortega dice:

> Ni este volumen ni yo somos políticos... La misión del llamado "intelectual" es, en cierto modo, opuesta a la del político... Ser de izquierda es, como ser de la derecha, una de las infinitas maneras que el hombre puede elegir para ser un imbécil[7].

[6] Se trata de una publicación de literatura y cultura. Sólo por la necesidad de la exposición separo la filosofía y las ideas que circulaban en ella, de la narrativa, la poesía, la crítica literaria, el arte y las otras secciones que habitualmente tiene una revista literaria. Los primeros números son fundamentalmente "culturales"; los artículos versan sobre literatura, pintura, escultura, cine. Hay obras de creación literaria como poemas, cuentos o fragmentos de libros y varios artículos de fondo que meditan sobre el fenómeno de las Américas como cultura, pues ése era el proyecto original de Victoria Ocampo. *Sur* es célebre además por la traducción de los autores contemporáneos más reconocidos o que lo serían un poco más tarde (Faulkner, Camus, Sartre, T. S. Eliot, Virginia Woolf, D. H. Lawrence, Henry Miller, Antonin Artaud, Malraux, Caillois, Gide, Valéry, Girardoux, Breton, Artaud, Jean Genet, James Joyce, Ungaretti, Cesare Pavese, etc.), así como por las participaciones asiduas en sus páginas de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, José Bianco, Eduardo Mallea, Macedonio Fernández, Carlos Mastronardi, Enrique Molina, Ricardo Molinari, Eduardo González Lanuza, Juan Rodolfo Wilcock, Ernesto Sábato, Patricio Canto, Estela Canto, Raimundo Lida, María Rosa Lida, Enrique Anderson Imbert, Ezequiel Martínez Estrada, Gabriela Mistral, María Luisa Bombal, Marta Brunet, Guillermo de Torre, Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso, Rafael Alberti, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Alfonso Reyes, Sebastián Salazar Bondy, Octavio Paz, etc. El estudio más serio que existe hasta el momento sobre la revista es el de JOHN KING, *SUR. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura*, F.C.E., México, 1989.

[7] "Prólogo para franceses", *La rebelión de las masas*, Revista de Occidente, Madrid, 1972, p. 44.

Por su parte, de manera complementaria, Julien Benda declara que el intelectual —el *clerc*, opuesto al *laïc*, el profano— no debe ceder a las "pasiones políticas", sino practicar una actitud crítica, adoptar el "sentimiento generalizador" frente a todos los problemas, adherirse a los puntos de vista más abstractos posibles y, sobre todo, desdeñar la realidad inmediata. Los ejemplos, según Benda, abundan:

> basta con mombrar a los Mommsen, los Treitschke, los Ostwald, los Brunetière, los Barrès, los Lemaître, los Péguy, los Maurras, los D'Annunzio, los Kipling, para convenir en que los intelectuales ejercen las pasiones políticas con todos los rasgos de la pasión: tendencia a la acción, sed de resultados inmediatos, preocupación única por los objetivos, desprecio por los argumentos, exageración, odio, ideas fijas[8].

Eso no quiere decir que el intelectual no deba a veces considerar los problemas políticos, pero siempre sin pasión y, sobre todo sin adherirse a ningún partido político. Por lo tanto, algunas circunstancias histórico-políticas exigirán un pronunciamiento que deberá manifestarse con el necesario alejamiento y la distancia elevada que exige la responsabilidad espiritual. Así, se pueden seguir las repercusiones de los acontecimientos mundiales de la década en la revista *Sur*, a falta de reacción ante los sórdidos acontecimientos nacionales que apenas encuentran una mención ocasional: crisis económica, desempleo, fraude electoral, injerencia cada vez mayor del ejército, proscripciones de partidos y corrientes políticas, estado de sitio casi permanente, represión a las libertades democráticas y corrupción generalizada; todo lo cual le valió a la época el calificativo de "década infame".

Los primeros números muestran un cierto eclecticismo en sus concepciones y la revista parece tener dificultades en definirse por algún tema o por una trayectoria. Incluso el hecho de que haya habido una interrupción de un año entre el número 9, de julio de 1934 y el 10, de julio de 1935, muestra no sólo posibles dificultades financieras, sino una probable crisis de orientación. José Bianco recuerda: "El tono moral de *Sur* se había acentuado cuando yo entré a trabajar en la redacción. Era durante la Guerra Civil española"[9]. Ese tono moral comienza a manifestarse en la elección clara de autores y artículos de una determinada tendencia.

[8] *La trahison des clercs*, Grasset, Paris, 1975, p. 133 (la traducción es mía).

[9] "Conversación con J. B.", entrevista de Danubio Torres Fierro, en JOSÉ BIANCO, *Ficción y reflexión*, p. 404. Bianco fue secretario de redacción de julio de

Guiada por las influencias de la *Revista de Occidente* y de su director, Ortega y Gasset, Victoria Ocampo comienza a interesarse por la filosofía desde los primeros números. Así, se publica "¿Qué es metafísica?" de Martin Heidegger[10]. Artículo de 1929 (texto de una célebre conferencia y lección inaugural en la Universidad de Friburgo) en el que el filósofo alemán entrelaza su método de razonamiento y las resonancias ideológicas de la manera más inextricable y enigmática. También tras las huellas de la revista española, aparece luego un largo artículo de un colaborador frecuente de la *Revista de Occidente*, Fernando Vela[11]. En este texto se presentan los filósofos que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta Heidegger, pasando por la herencia del cartesianismo y el neokantismo, así como por el positivismo, Dilthey, Nietzsche, Kierkegaard, Bergson, Husserl, Max Scheler constituyeron lo más notable de las diferentes corrientes europeas. El artículo se presenta con una intención declaradamente histórica y sin propósitos de refutación de ninguna de las filosofías reseñadas; sin embargo, la conclusión es que las dos figuras mayores del "nuevo pensamiento fundamental" en Europa son José Ortega y Gasset y Martin Heidegger, aunque discrepen "en puntos muy esenciales". Hasta aquí sólo se puede hablar de un cierto eclecticismo o de un interés abarcador y cuidadoso por mantenerse "al día"; en ese sentido, la novedad más notable era la figura de Heidegger y la influencia más original sobre América Latina la de Ortega y Gasset. Pero, a partir de cierto momento, se concretan algunas definiciones y el peso de las colaboraciones filosóficas de pensadores cristianos es muy grande. Los autores son Léon Chestov, Armand Dandieu, Benjamin Fondane, Jacques Maritain, Emmanuel Mounier, Denis de Rougemont, Pierre-Henri Simon, Georges Izard, Georges Bernanos, Paul Claudel,

1938 a abril de 1961. Sobre su renuncia, declara lo siguiente: "Yo había sido invitado a Cuba por la Casa de las Américas para ser jurado de la novela... Victoria quería que publicara una aclaración donde constara el carácter personal de esa invitación... Me negué porque consideraba que la aclaración era innecesaria. Entonces ella hizo aparecer la declaración en *Sur*, y yo renuncié. Durante dos años estuvimos distanciados; después... reanudamos nuestra amistad" (p. 384).

[10] *Sur*, 1932, núm. 5, pp. 151-169. Los únicos antecedentes filosóficos de la revista son un artículo de corta extensión, "«Vida» y «espíritu» en la metafísica scheleriana", 1931, núm. 4, pp. 148-155, cuyo autor es Carlos Astrada, y el de Carlos Alberto Erro, "El juicio de la vieja generación sobre la nueva. Acotaciones a un pensamiento de Scheler", 1931, núm. 2, pp. 224-227.

[11] "Orientaciones últimas de la filosofía", *Sur*, 1932, núm. 6, pp. 68-116.

José Bergamín[12]. Los temas recurrentes provienen de la ontología y de la metafísica, principalmente las preguntas por el hombre y su alma, o por las posibilidades del espíritu y sus relaciones con la vida y la realidad. Preocupaciones todas que, sin embargo, coinciden con la idea del intelectual no comprometido con un partido o una ideología y sólo dedicado a servir la causa de la estética y de las verdades universales, tal como de manera más laica lo pretenden Ortega y Julien Benda.

La primera ocasión en la que parece establecerse una línea de coherencia y homogeneidad diferente al interés generalizado por la filosofía, y que se prolongará de manera ininterrumpida durante la década del treinta, es el artículo de Nicolás Berdiaeff, "Personalismo y marxismo"[13]. El título es emblemático de las preocupaciones y de las oposiciones fundamentales que van a seguir planteándose en *Sur*, a través de la constelación de autores del pensamiento cristiano y espiritualista: contra el marxismo, pero con algunos matices. Para Berdiaeff el marxismo es antipersonalista porque se opone al principio de la persona como lo hace toda teoría puramente sociológica del hombre. El marxismo parte de la idea de indivi-

[12] Véase sobre los autores de esta lista y las relaciones que guardan entre sí: HENRI GUILLEMIN, PAUL RICOEUR *et al.*, *Les chrétiens et la politique*, Temps présent, Paris, 1948; RENÉ RÉMOND, *Les catholiques, le communisme et les crises, 1929-1939*, Armand Colin, Paris, 1960. Para ver cómo Victoria Ocampo entró en contacto con ellos, tanto a través de Ortega y Gasset –que la introdujo en algunos círculos filosóficos–, como a partir de sus conexiones francesas, cf. LAURA AYERZA DE CASTILHO y ODILE FELGINE, "La belle étrangère" y "Une passion pour la France", en *Victoria Ocampo*, Criterion, Paris, 1991, pp. 95-247.

[13] *Sur*, 1935, núm. 13, pp. 7-39. Nicolai Berdiaeff (1874-1948) nacido en Rusia, hijo de una familia noble, intentó participar como cristiano en el movimiento revolucionario soviético. Lo hizo como diputado, brevemente, y en tanto fundador de movimientos cristianos paralelos a la Revolución, hasta que se produjo la ruptura, fue encarcelado y finalmente expulsado de Rusia en 1923. Terminó instalándose en Francia donde desarrolló su pensamiento para constituir una "antropología cristiana". Forma parte de un vasto movimiento de renovación del cristianismo relacionado con la preocupación social y con las interrogaciones que los movimientos revolucionarios y las rebeliones proletarias planteaban a los medios cristianos europeos. Su pensamiento tiene contactos con el de León Chestov, Benjamin Fondane, Jacques Maritain, el movimiento de "Ordre Nouveau" y la revista *Esprit* fundada por Mounier, que son las que ejercen en esta época gran influencia sobre *Sur*. Independientemente de la breve bibliografía que citaré para cada uno de estos autores, bibliografía en la cual siempre aparecerán asociados, sobre Berdiaeff se puede consultar M. MARKOVIC, *La philosophie de l'inégalité et les idées politiques de Nicolas Berdiaeff*, Éditions Latines, Paris, 1978.

duo, categoría biológica y social. En cambio, la "persona" es una categoría espiritual y religiosa; la persona no pertenece sólo al orden natural y social, sino a otra dimensión del ser: al mundo espiritual. La persona es creada por Dios; se realiza finalmente en el proceso social, pero por ser creación divina, se resiste de manera esencial a la determinación, y sólo se realiza, socialmente, afirmándose por el dolor. El dolor y la lucha forman a la persona, que no está determinada por la sociedad, pero es social; no puede realizar la plenitud de su vida sino en comunión con otras personas:

> La proyección social del personalismo supone una revaloración radical y revolucionaria de los valores sociales... La proyección social del personalismo es un rechazo revolucionario del regimen capitalista, el más antipersonalista, el más fatal para la persona que haya existido nunca en la historia. El personalismo exige la socialización de la economía, que confirmará el derecho al trabajo y garantizará una existencia digna de todo ser humano[14].

Después de establecer estos principios que van a caracterizar todo el pensamiento social y político de estos movimientos cristianos, Berdiaeff se propone establecer cuál es la relación entre el personalismo y el marxismo. En este comentario se percibe, a pesar de las oposiciones, una gran fascinación por lo que el marxismo representa como denuncia contra una sociedad mercantilista, deshumanizada y enemiga de lo espiritual. En primer lugar, Berdiaeff estima que las críticas marxistas al capitalismo son personalistas y humanitarias, pues el régimen capitalista aplasta a la persona humana y se determina el proceso que Marx llamó "cosificación" del ser humano. Es igualmente monstruosa la separación entre trabajo manual y trabajo intelectual, que debe ser superada. Otros descubrimientos geniales de Marx son la potencialidad revolucionaria del proletariado; la teoría del fetichismo de la mercancía; la idea de que la realidad es una creación humana (subjetiva) y no simples objetos exteriores al hombre; la convicción profética del marxismo de que el hombre dejará un día de ser esclavo y llegará a ser libre justamente de las determinaciones materiales y económicas. En ese sentido Berdiaeff, a pesar de la relación conflictiva que guarda con su patria de origen, reconoce que "Marx y Engels hablaban del «salto» del reino de la necesidad al de la libertad... Ya

[14] "Personalismo y marxismo", *Sur*, 1935, núm. 13, p. 15.

no es el ser económico lo que determina la conciencia; es la conciencia revolucionaria y proletaria la que determina el ser económico". Es decir que, paradójicamente, la revolución puede invertir los términos de la relación entre lo material y lo espiritual. Por ello, el reproche más amargo que Berdiaeff tiene que hacerle al marxismo es su ateísmo y su negativa a reconocer lo indispensable de la fe en Dios para la realización de cualquier transformación social, económica y política: "El antipersonalismo del comunismo va unido, no a su sistema económico, sino a su ideología, a su renegar del espíritu". Esto quiere decir que el personalismo está a favor de la socialización de la economía; lo que se rechaza es "la socialización de la vida espiritual". El socialismo es la creación de una nueva sociedad sin clases, dentro de la cual existirá la igualdad; además de la fraternidad, que es en realidad un problema religioso, como el comunismo, que también es una religión aunque no quiera admitirlo:

> Por eso el cristiano puede ser socialista, y hasta, en mi sentir, debe ser socialista; pero es difícil que sea comunista, porque no puede aceptar la ideología totalitaria del comunismo, en que han entrado el materialismo y el ateísmo. No sólo el personalismo cristiano no debe oponerse a la creación de una sociedad sin clases, sino que, por el contrario, debe estimularla[15].

He desarrollado extensamente lo que será referencia y punto de partida para una gran cantidad de exposiciones que se apoyan en la corriente personalista (y en algunas otras corrientes emparentadas con el catolicismo); las proponen como alternativas al marxismo, y reciben una repercusión notable en *Sur*[16]. Muy poco

[15] *Ibid.*, p. 37.

[16] Véanse, por ejemplo, los siguientes artículos que se apoyan en el personalismo: BENJAMIN FONDANE, "Martin Heidegger ante la sombra de Dostoiewsky", *Sur*, 1932, núm. 5, pp. 151-169; VICTORIA OCAMPO, "La mujer y su expresión", 1935, núm. 11, pp. 25-40; EDUARDO MALLEA, "El escritor de hoy fente a su tiempo", 1935, núm. 12, pp. 7-29; LÉON CHESTOV, "Kierkegaard y Dostoiewsky", 1935, núm. 14, 7-39; BENJAMIN FONDANE, "La conciencia desventurada (Bergson, Freud y los dioses)", 1935, núm. 15, pp. 30-80; W. I. IVÁNOV, "Ensayo sobre las orientaciones del espíritu moderno", 1936, núm. 21, pp. 7-38; BENJAMIN FONDANE, "Prefacio para el presente", 1936, núm. 21, pp. 72-86; ÉMILE GOUIRAN, "Prolegómenos a una filosofía de la existencia", en tres entregas: 1936, núm. 27, pp. 88-104, 1937, núm. 28, pp. 65-74 y 1937, núm. 29, pp. 80-88 respectivamente; EMMANUEL MOUNIER, "La vida privada", 1937, núm. 33, pp. 7-32; BENJAMIN FONDANE, "El poeta y la esquizofre-

después de Berdiaeff aparece como tema de debate el programa de acción de uno de los grupos políticos más cercanos al personalismo: "El Orden Nuevo"[17]. En el número 17, de febrero de 1936, un representante del movimiento, Louis Ollivier, que llega invitado desde Francia, expone el programa de organización política y económica, provocativamente titulado: "La Revolución del Orden". En cuanto a la política, el movimiento "rechaza la idea del Estado por encima del hombre, ya sea bajo forma comunista... ya sea bajo forma fascista. En el plano económico, el movimiento condena al capitalismo en su versión liberal, aunque las proposiciones para reemplazarlo son muy vagas.

El artículo, "La Revolución del Orden", se continúa en el primer debate organizado por *Sur*, en el cual participan colaboradores e invitados especiales de varias tendencias, incluidos algunos nacionalistas y comunistas: "Primer debate de *Sur*: Louis Ollivier: «Misión o demisión del hombre»"[18]. La discusión está precedida por una exposición de Louis Ollivier en la cual insiste en algunos aspectos doctrinales del personalismo; acusa al capitalismo de crear

nia. La conciencia vergonzosa", 1937, núm. 34, pp. 33-55 y 1937, núm. 38, pp. 41-61; RAFAEL PIVIDAL, "Católicos fascistas y católicos personalistas", 1937, núm. 35, pp. 87-97; LÉON CHESTOV, "Sobre la «transformación de las convicciones» en Dostoievsky", 1938, núm. 41, pp. 7-41; GUILLERMO DE TORRE, "La revolución espiritual y el movimiento personalista", 1938, núm. 44, pp. 37-64; NICOLAI BERDIAEFF, "La misión de los intelectuales", 1938, núm. 45, pp. 10-17; EMMANUEL MOUNIER, "Inteligencia y personalismo", 1938, núm. 46, pp. 38-42; AUGUSTO JOSÉ DURELLI, "Noventa años después del «Manifiesto Comunista»", 1938, núm. 49, pp. 47-54; EMMANUEL MOUNIER, "La tradición del personalismo francés", 1939, núm. 57, pp. 76-80; PIERRE-HENRI SIMON, "André Gide y el comunismo", 1939, núm. 58, pp. 35-43; NICOLAI BERDIAEFF, "La paradoja de la mentira", 1939, núm. 62, pp. 7-18. Los artículos directamente relacionados con Jacques Maritain están excluidos de esta lista, pues los trataré aparte. Hay que señalar que la página 7 es la primera de la revista, después de las portadas, anuncios, publicidad, etc. Poner en primer lugar una buena parte de estos artículos que señalo, demuestra la importancia que se les concedía.

[17] Cuyo órgano de expresión fue la revista *L'Ordre Nouveau* (1933-1938), dirigida por Robert Aron y Arnaud Dandieu. El movimiento de este nombre se había constituido oficialmente en 1930. Está estrechamente relacionado con el grupo —que podríamos llamar "oficial" del personalismo— de la revista *Esprit* (1932 hasta la actualidad), fundada por Emmanuel Mounier (1905-1950). "Ni individualistas ni colectivistas, somos personalistas" decía uno de los primeros panfletos del movimiento. Sobre estos problemas existe una amplísima bibliografía; sólo cito dos: MICHEL WINOCK, *Histoire politique de la revue "Esprit". 1930-1950*, Seuil, Paris, 1975; JEAN-LOUIS LOUBET DEL BAYLE, *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvelement de la pensée politique française*, Seuil, Paris, 1969.

[18] 1936, núm. 20, pp. 39-61.

injusticias sociales, guerras y desempleo, y rechaza las dos soluciones que Europa ofrece en ese momento: el fascismo y el estalinismo. En ambos regímenes, el personalismo ve sobre todo como condenable la omnipresencia del Estado en detrimento de la "persona". En consecuencia, propone un "orden nuevo" basado en la persona humana; en una organización federalista de los países, en la creación de comunas o corporaciones y en medidas tales como un utópico "Servicio Civil de Trabajo", al mismo tiempo que en la posibilidad de exhortar y convencer a los grandes capitalistas de renunciar a la explotación y a las ganancias excesivas. La discusión fue bastante áspera y las críticas de los marxistas y de los nacionalistas hicieron que derivara hacia aspectos políticos e ideológicos que disgustaron a Victoria Ocampo y a algunos miembros de la redacción. Las huellas de este disgusto aparecen en una pequeña nota que anuncia, en un número anterior a la publicación del texto, las intervenciones de los asistentes:

> Este primer debate no fue, sin embargo, lo que serán aquellos que han de sucederle. Las personas que intervinieron en él desviaron los juicios del Sr. Ollivier hacia un plano meramente técnico y sentimental, en vez de restablecer las cuestiones en el plano del espíritu, tal como lo demandaba el asunto y como era la aspiración de *Sur*[19].

No obstante, no disminuyen los artículos de inspiración cristiana y personalista, además de que con gran frecuencia encabezan los artículos de fondo y son de una extensión que los convierte en verdaderos estudios doctrinarios. A veces, tal vez, se acentúan sus proposiciones de principios espiritualistas y religiosos más arcaicos, en una vuelta a la nostalgia medieval de Berdaieff. Para tener sólo una idea del tono de estos textos leamos un fragmento de I. Ivánov, cuyo artículo —"Ensayo sobre las orientaciones del espíritu moderno"— cito en la larga lista de la nota 16:

> La angustia, pues, como resultado del acto cumplido por la mente ensoberbecida y por la voluntad rebelde, con intención de matar a Dios en el alma, es decir: a extirpar la fe en Él y el sentimiento de su presencia cerca de nosotros y dentro de nosotros. Un golpe de Bruto dieron los deístas de la Revolución Francesa que, atomizando la sociedad con la espectacular proclamación de Libertad e Igualdad, abolían tácitamente el principio de paternidad, sustituyéndolo por la ficticia y

[19] *Sur*, 1936, núm. 19, p. 115.

> mentirosa Fraternidad. Pero el Padre nuestro que está en el Cielo —en el Cielo que nos trasciende hasta cuando se revela y actúa en nosotros— no puede ser muerto por los hombres, y el parricidio urdido contra Él significa realmente una tentativa de suicidio o de homicidio espiritual (p. 34).

Aunque se trata de representantes de la renovación social del catolicismo, estas diatribas contra la Revolución Francesa se reiteran en varios de los autores de estas corrientes e incluso son retomadas en repetidas ocasiones por Eduardo Mallea. Es uno de los temas antiliberales por excelencia, pues aunque el pensamiento liberal está formado por un complejo de teorías e ideas de varios horizontes, la Revolución Francesa ocupa un lugar de privilegio en su acervo[20].

He separado de todos estos autores tratados hasta ahora, el caso que tal vez tuvo la mayor influencia sobre las actitudes de *Sur* en estos años. Se trata de Jacques Maritain a quien Victoria Ocampo conoció a partir de su relación con los pensadores cristianos que frecuentó sobre todo en su viaje a Francia en 1928, así como por sus conexiones con algunos de los integrantes de la *Nouvelle Revue Française* que participaban de la preocupación por la renovación del catolicismo, a pesar del escepticismo del animador principal de la revista: André Gide, también gran amigo de Victoria Ocampo y autor favorito de *Sur*[21]. En ese momento establece una estrecha amistad con Benjamin Fondane[22], que era el discípulo

[20] Véase JOSÉ LUIS ROMERO, *El pensamiento político de la derecha latinoamericana*, Paidós, Buenos Aires, 1970.

[21] Véase AUGUSTE ANGLÈS, *André Gide et le premier groupe de "La Nouvelle Revue Française". La formation du groupe et les années d'apprentissage*, NRF-Gallimard, Paris, 1978.

[22] En las anteriores menciones que hice de este autor, no tuve oportunidad de presentarlo con más detalle, pero vale la pena hacerlo, pues aunque hoy está casi completamente olvidado, estuvo ligado de una manera bastante curiosa a la cultura argentina. Nacido en Rumania (su verdadero nombre era Weschler), fue vanguardista y dadaísta en Bucarest. En 1926 se convirtió en un seguidor ferviente de Chestov. Se interesó por el cine y publicó un libro de "cine-poemas". Victoria Ocampo lo invitó a dar conferencias en Buenos Aires y a presentar cine de vanguardia. Fondane llegó en 1929 con copias de películas de Man Ray y de Buñuel. Volvió a Francia donde publicó una biografía sobre *Rimbaud le voyou* (1933), con la intención de oponerse a la divinización —con signo contrario— de Rimbaud realizada tanto por Claudel como por André Breton. En 1936, gracias a Victoria Ocampo, Fondane se embarcó nuevamente para la Argentina, porque su amiga le encontró un productor para la película que él siempre quiso hacer allí.

principal de Léon Chestov, el cual, a su vez, tenía una gran cercanía con Berdiaeff y con Jacques Maritain.

Maritain (1882-1960) nació en el seno de una familia de la alta burguesía protestante francesa. Su destino de científico estaba trazado por su carrera en la Sorbona cuando poco a poco empieza a salirse de los cánones esperados en el interior de su grupo social. En la facultad de ciencias conoce a una joven judía rusa, Raïssa Oumancoff, con la que se casa en 1904. Ambos abandonan la ciencia por la filosofía y se acercan a los círculos de Henri Bergson. Poco a poco, llevados por el poeta Charles Péguy y por Léon Bloy, que será el padrino de bautismo de ambos, se acercan al catolicismo, al que se convierten oficialmente en 1906, siguiendo así una corriente que incluyó a muchos escritores de la época que, o se convirtieron o volvieron al fervor religioso católico: el propio Léon Bloy, Péguy, Claudel, Max Jacob, Jacques Rivière y tantos otros en las primeras décadas del siglo. Al principio, Maritain se siente fuertemente atraído por el movimiento nacionalista de extrema derecha de Charles Maurras fundador de "L'Action Française"[23]. Pero en 1926 el Vaticano (Pío XI) decidió poner en el "Index" sus obras y el

Logró realizar una filmación, durante más de seis meses, de la cual queda escasa memoria (sobre el tango; se llamaba *Tararira*). En marzo de 1944, Fondane y su hermana fueron detenidos por los nazis y enviados a un campo de concentración, donde Fondane murió el 3 de octubre de 1944. Entretanto, en 1943, Victoria Ocampo había tratado de localizarlo en el París ocupado, por medio de amigos resistentes, pues le había conseguido una visa para que pudiera huir hacia Argentina, pero no logró encontrarlo.

[23] Charles Maurras (1868-1952) es la figura más famosa de lo que se podría llamar el "nacionalismo integrista". Fundó la "Action Française" en 1899; con su literatura política y su periodismo combativo logró despertar y agrupar a las fuerzas intelectuales de derecha no sólo en Francia sino en Italia, España y en Latinoamérica, particularmente en Argentina. En este último país su influencia –hoy olvidada y desprestigiada, pues durante la ocupación alemana fue partidario y colaborador del régimen de Vichy– constituyó una referencia mayor entre los intelectuales nacionalistas argentinos como Rodolfo y Julio Irazusta, el padre Julio Meinvielle, Mario Amadeo, Marcelo Sánchez Sorondo, Ignacio B. Anzoátegui, Enrique P. Osés, Ramón Doll, César Pico, Ernesto Palacio y muchos otros que lo consideraban como un "maestro de la metodología política". Todos los detalles de los personajes, de las revistas, diarios, libros, editoriales y organizaciones militantes que ocupaban la escena con esta ideología, y el entusiasmo que provocó en amplias capas de los intelectuales en Argentina, se pueden seguir en CRISTIÁN BUCHRUCKER, "Desarrollo y diferenciación del nacionalismo. La década infame. El nacionalimo restaurador. El nacionalismo populista", *op.cit.*, pp. 103-277. En el mismo sentido está el libro, clásico sobre el tema, de MARYSA NAVARRO GERASSI, *Los nacionalistas*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969.

periódico *L'Action Française*; en consecuencia quedaron prohibidos para los católicos. Esto provoca una crisis en Maritain quien, entretanto, había profundizado su conocimiento de la obra de Tomás de Aquino y llegado a la conclusión de que había que desarrollar a partir de él una filosofía cristiana estructurada e independiente de los "elementos de orden temporal" como eran los movimientos políticos. De esa crisis surge uno de los libros cuyo título se convirtió en lema de sus seguidores: *Primacía de lo espiritual* (1927). De 1923 a 1939 convirtió su casa en un concurrido "salón" literario, filosófico y artístico, casi un club de debates, frecuentado por Jean Cocteau, Max Jacob, Nicolai Berdiaeff, Charles du Bos y otros miembros de la *Nouvelle Revue Française*, Emmanuel Mounier y los jóvenes que fundarían el movimiento personalista de la revista *Esprit*, Gabriel Marcel, Maurice Merleau Ponty, Marc Chagall[24].

En 1936, Maritain y su esposa Raïssa llegan a Buenos Aires; él en calidad de "huésped de honor" junto a Jules Romains, Benjamin Crémieux, Georges Duhamel, Jean Giraudoux y otros, en representación de Francia, para el Congreso internacional de escritores de los PEN Clubs que se llevó a cabo en septiembre de 1936. El número 23, de agosto de 1936, de la revista *Sur*, está totalmente dedicado a la presentación de los escritores que participarán y a las actividades del congreso. Victoria Ocampo hace la introducción guiada por la figura de Maritain y pone el congreso bajo la advocación del filósofo católico: "Nada hay tan urgente como la verdad". Pero

[24] Sobre Maritain se puede consultar BROOKE W. SMITH, *J. M.: Antimodern or ultramodern? A historical analysis of his critics, his thought and his life*, University of Notre Dame, Indiana, 1975. Maritain escribió más de cincuenta libros, tratando de reconstituir una nueva escolástica neotomista y una metafísica cristiana, reafirmando el primado de la ontología sobre la gnoseología: "metafísica fundada en la verdad" revelada. Proporciona las bases para el personalismo pues piensa que el hombre no es un individuo aislado, sino una persona no atada a ninguna inmanencia terrenal; como persona, el hombre está vinculado con Dios y en la dirección hacia la divinidad realiza la expansión de todas sus posibilidades. A pesar de este apego por lo espiritual, la vida pública de Maritain fue muy exitosa: dirigió una colección en la editorial Plon; desde 1945 a 1948 fue embajador de Francia ante el Vaticano; aunque en Francia trabajó en institutos católicos como profesor libre (Institut Catholique de Paris) y no en las grandes universidades o institutos prestigiosos parisinos, en Canadá ejerció la docencia en el Pontifical Institut of Mediaeval Studies de Toronto, y en Estados Unidos fue profesor en Princeton. La editorial Sur le publicó, en 1936, *Carta sobre la independencia*, traducción de Julio Gómez de la Serna; en 1937, *Sobre la guerra santa*, traducción de Ernesto Palacio y Raimundo Lida, y en 1938, *Los judíos entre las naciones*.

como el Congreso reunirá a hombres de tan diversas culturas e ideologías, ella espera un esfuerzo de tolerancia y buena voluntad para que los problemas, aun los más candentes, se discutan "sin caer en la violencia y en la chabacanería"[25].

La presencia de Maritain en las páginas de *Sur* comienza antes de su llegada a la Argentina. En un número anterior se publica su "Carta sobre la independencia"[26] donde trata de establecer cuál debe ser la posición del cristiano ante "las angustias de los hombres y de la ciudad" en épocas de crisis grave. El verdadero filósofo permanece independiente con respecto a los partidos, tanto de derecha como de izquierda ("De izquierda o de derecha: a ninguno pertenezco"). También "la independencia del cristiano atestigua la libertad de la fe frente al mundo". Según Maritain, el no pertenecer a ningún bando, constituye para el cristiano un compromiso tanto más real y tanto más profundo cuanto que "la libertad interior sigue intacta". Sin embargo, la contradicción para el cristiano es muy fuerte puesto que no puede renunciar a llevar adelante una política "de la dignidad de la persona humana, del bien común de la multitud congregada, de los valores morales y espirituales".

El peligro más grande que enfrenta el cristianismo, si renuncia a la política, es la pérdida de las masas, sobre todo obreras, "separadas del cristianismo por culpa de un mundo cristiano infiel a su vocación". Se trata de un problema central en el orden de la salvación espiritual, pero también es central en el orden temporal, político y social. La burguesía como clase, según Maritain, está en disolución y el acontecimiento capital de nuestra época es la llegada de las masas a la existencia histórica. Dios exige a los cristianos que no se encierren en una "amarga y voluntaria ignorancia del prójimo". Esta actitud hace que una buena cantidad de almas de buena fe obren como si "toda una mitad de Francia —la que vota por la izquierda— estuviese consagrada por anticipado al ateísmo y al co-

[25] El Congreso fue muy agitado y nada tranquilo. Véase PAULETTE PATOUT, "Los congresos de 1936 en Buenos Aires", en *Alfonso Reyes y Francia*, El Colegio de México-Gobierno del Estado de Nuevo León, 1990, pp. 580-588. También MANUEL GÁLVEZ presenta una larga crónica (desde su particular posición política de escritor católico y nacionalista llena de detalles que no coinciden del todo con la versión de Paulette Patout) en "El Congreso de los PEN Clubes", en *Recuerdos de la vida literaria*, t. 3: *Entre la novela y la historia*, Hachette, Buenos Aires, 1962, pp. 283-302.

[26] 1936, núm. 22, pp. 54-86, traducción de Ramón Gómez de la Serna. El artículo fue publicado antes en *Cruz y Raya*, revista española dirigida por José Bergamín.

munismo". Maritain reconoce como el gran competidor del cristianismo al comunismo:

> porque los comunistas tienen una doctrina coherente y vigorosa contra la cual carece de fuerza la ideología liberal; y solamente los cristianos pueden tener una doctrina lo bastante firme, osada y vigorosa para quitar sus pretextos al ateísmo, y para enfrentar, en una libre confrontación espiritual, una filosofía a otra filosofía, filosofía creyente a filosofía atea, libertad verdadera de la persona a libertad atea, humanismo integral a humanismo ateo[27].

Maritain propone la creación de "formaciones políticas, estrictamente políticas, de inspiración cristiana", porque se niega a aceptar como eficaces a los partidos demócratas cristianos ya existentes; aunque la "solución del tercer partido es, sin embargo insuficiente"[28]. De su artículo es muy difícil extraer una consecuencia clara sobre cuáles deberían ser esas formaciones políticas y el autor oscila incómodamente entre las declaraciones de compromiso y el retiro del compromiso. A pesar de todo, lo que surge palpablemente es la voluntad de no entregar a los comunistas, o a la izquierda en general, grandes masas de hombres que estarían dispuestos a escuchar el mensaje cristiano. Para ello, sostiene Maritain, se debe realizar una profunda renovación que arranque al catolicismo principalmente de su identificación con un orden conservador. Su proyecto corresponde a la actualización de la Iglesia ante el temor de la pérdida de influencia en el mundo político. Pero al mismo tiempo el artículo parece referirse a la posición que los intelectuales deberían tener frente a lo político ya que "el filósofo atestigua la libertad del intelecto frente al instante que pasa". En realidad, en muchos lugares del artículo, si reemplazamos los términos "cristiano" o "filósofo cristiano" por la palabra "intelectual" nos encontraremos frente a un programa de acción que propone conciliar un cierto interés por los acontecimientos políticos sin renunciar a la tan preciada independencia frente a lo político, y todo esto vuelve a coincidir con las tendencias primeras de la revista.

[27] *Ibid.*, p. 63.

[28] Tanto Michel Winock, como Loubet del Bayle, ya citados, precisan con detalle las relaciones entre Maritain y los movimientos políticos y culturales que declaraban partir de su pensamiento y que el filósofo no siempre aprobó ni apoyó totalmente.

Es interesante observar cómo se resuelve esta influencia cada vez mayor del pensamiento cristiano frente a los acontecimientos de España. En el número 27, de diciembre de 1936, se publica una "Conferencia de Jacques Maritain a propósito de la «Carta sobre la Independencia»"[29] dictada para *Sur* el 6 de octubre de 1936. En esta conferencia Maritain insiste en sus puntos de vista expuestos en la "Carta sobre la independencia" y en la necesidad de distinguirse tanto de la "violencia dictatorial de derecha", es decir, el fascismo, como de la "violencia dictatorial de izquierda", es decir, el comunismo. Asimismo, vuelve a analizar el problema del "tercer partido" que se opondría tanto al "Frente Popular" como al "Frente Nacional". En el número 31, de abril de 1937, aparecen dos importantes artículos de Jacques Maritain. El primero se titula "Con el pueblo" (pp. 7-21) y está dedicado a justificar las razones temporales y extratemporales que deben llevar a los cristianos a "existir y sufrir" con el pueblo, con los "No privilegiados", con los trabajadores, campesinos, artesanos y obreros. El segundo artículo, "De un nuevo humanismo" (pp. 22-49), justifica largamente la necesidad de un humanismo específicamente cristiano que debería constituirse como una fuerza diferente de los "humanismos ateos". Finalmente, en el número 33, de junio de 1937, los principios de Maritain parecen encarnarse, pues *Sur* hace aparecer un manifiesto de escritores católicos franceses protestando contra los bombardeos de las ciudades vascas de Durango y Guernica. Está firmado por una gran cantidad de personalidades católicas, entre las cuales se encuentran: Jacques Maritain, François Mauriac, Charles du Bos, Gabriel Marcel y Emmanuel Mounier:

> Sea cual sea la opinión que se tenga sobre los partidos enfrentados hoy en España, está fuera de dudas el hecho de que el pueblo vasco es un pueblo católico y que el culto público no ha sido interrumpido un solo instante en el País Vasco. En estas condiciones, todos los católicos, sin distinción de partidos, están en la obligación de levantar su voz los primeros, para evitar que el mundo sufra la masacre sin piedad de un pueblo cristiano (pp. 111-112).

Se perciben las reticencias con respecto al apoyo directo del campo republicano, así como sorprende la estrechez de la argumenta-

[29] Se incluyeron las preguntas del público y el debate sobre la guerra que se suscitó después (pp. 7-70).

ción basada en el "pueblo católico", pero se trata de conquistar la adhesión de un público condicionado por la visión maniquea de la prensa católica internacional que presentaba el conflicto español como un enfrentamiento entre comunismo y catolicismo[30].

Todo lo anterior se ve reforzado por una proliferación notable de textos que se refieren al tema de los católicos y los acontecimientos políticos: "Católicos fascistas y católicos personalistas" de Rafael Pividal y "Sobre la guerra santa" por Jacques Maritain[31]; "Sobre un «catolicismo ondulante»"[32]; "Los judíos, Céline, Maritain y Gide"[33]; "Tres pueblos mártires" y "El Papa elige la noche de Navidad para atacar al fascismo"[34]; "Sarmiento y el catolicismo", fragmentos de Sarmiento seleccionados por Victoria Ocampo, "El testimonio de Bernanos y la responsabilidad del cristianismo", de Robert Weibel-Richard; "Un ministro nacionalista insulta a Maritain", de Rafael Pividal; "La unidad de los católicos", de Augusto José Durelli y "Los católicos franceses y las matanzas de España", por la Redacción de *Sur*[35]. En el número siguiente se puede leer la declaración de Georges Bernanos (1888-1948)[36] que se niega "a poner como ejemplo la guerra santa española a los jóvenes católicos". Hay que decir que el caso de Bernanos es uno de los más contradictorios del catolicismo tradicional: militante de la derecha más extrema (maurrassiano, miembro de la *Action Française*, director de periódicos católicos monárquicos, participante de un complot por la restauración de la monarquía en Portugal). Sin embargo, por razones muy complejas, se opone a la identificación del franquismo con el catolicismo y escribe para *Sur* un violento panfleto contra los rebeldes: *Los grandes cementerios bajo la luna* (1937). En este artículo de *Sur*, lanza una agresiva diatriba contra Franco, al mismo tiempo que defiende la vuelta al orden monárquico, por derecho

[30] Véase R. RÉMOND, *Les catholiques, le communisme...*, pp. 175-211. Cuando ya vivía en Argentina, AMADO ALONSO se queja: "Como español de origen, he sido insultado de rojo y perseguido en mi país de adopción con mediana eficacia", "Contestaciones a una carta de Ozorio de Almeida", *Sur*, 1939, núm. 61, p. 116.

[31] Los dos artículos en *Sur*, 1937, núm. 35, pp. 87-97 y 98-117.

[32] *Sur*, 1938, núm. 40, 1938, pp. 85-86, comentario de la redacción, sin mención del autor.

[33] Redacción de *Sur*, 1938, núm. 44, pp. 95-96.

[34] El primero de Augusto José Durelli y el segundo de la Redacción, *Sur*, 1939, núm. 52, pp. 62-65 y 84-85 respectivamente.

[35] Todos estos artículos aparecieron en 1948, núm. 47, en las pp. 15-25, 64-69, 70-71, 72-79 y 88-90, respectivamente.

[36] "Georges Bernanos escribe para *Sur*", 1938, núm. 48, pp. 7-19.

divino, para Francia. La lista podría continuar con: "Léon Chestov" de Jouri Mandelstamm y "Una ceremonia sagrada" por Denis de Rougemont[37]; "Carta a Enrique de Montherlant" por Eduardo Mallea[38]; y la obra de teatro "El Pastor Hall" de Ernst Toller, cuyo argumento presenta el conflicto de un pastor protestante frente al nazismo[39]. Finalmente, para terminar esta extensa lista —e incompleta, pues hay más— que transmite el clima ideológico de la revista durante esta época, el número 57[40] trae también un nuevo artículo de Jacques Maritain —"El crepúsculo de la civilización"— en el que se ocupa largamente de las causas de la crisis del humanismo moderno, crisis provocada por las fuerzas anticristianas, y de lo que el mundo actual esperaba de la "conciencia cristiana".

Como hemos visto, tanto por los autores y los artículos que analizamos anteriormente como por el debate sobre la "Misión o dimisión del hombre", las proposiciones de Maritain remiten a una discusión que se llevaba a cabo sobre todo en los medios católicos, pero que representaba una salida atractiva para ciertos medios intelectuales que no querían ser incluidos en el campo conservador y al mismo tiempo rechazaban las posibilidades de unirse a la izquierda. Para el campo cultural argentino, todo esto cobra mayor sentido y se comprende mejor si examinamos el conflicto que opuso a *Sur* y a la revista *Criterio*. Aparecida el 8 de marzo de 1928, de frecuencia semanal, tanto como *Sur*, *Criterio* es una de las revistas de más larga duración que existieron[41]. Expresión doctrinaria del catolicismo, a pesar de sus proyectos conservadores, durante dos años dedicó muchas de sus páginas a la cultura y la literatura; a partir de un golpe interno aún más conservador se aleja de la heterodoxia que la había hecho recibir en sus páginas no sólo a los principales intelectuales católicos, sino también a otros numerosos artistas de prestigio provenientes de distintas posiciones. Siempre tuvo una actitud ferozmente anticomunista y una postura por un

[37] *Sur*, 1939, núm. 54, pp. 59-64 y 93-94, respectivamente.
[38] *Sur*, 1939, núm. 55, pp. 7-21.
[39] *Sur*, 1939, núm. 56, pp. 39-69 y 1939, núm. 57, pp. 65-75, respectivamente.
[40] 1939, pp. 7-37.
[41] A fines de 1977 publica su "Número del Cincuentenario". Sobre las características de *Criterio* y sus colaboradores, ver H. R. LAFLEUR, S. D. PROVENZANO, F. P. ALONSO, *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Ediciones Culturales Argentinas-Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962, pp. 118-119; EMILIA DE ZULUETA, *"Criterio"*, en *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1983, pp. 97-109.

lado oscilante frente al fascismo, y por el otro decididamente profranquista.

Una fuerte confrontación se produce entre Maritain y los colaboradores de *Criterio*: a partir de los discursos del filósofo francés en el Congreso de los PEN Clubs, las conferencias auspiciadas por *Sur* y los artículos publicados por la revista, se desata la ira de los tradicionalistas ante lo que consideraban como una traición de parte de Maritain. Sobre todo, les indignó que rechazara la posibilidad de restaurar un orden antidemocrático, que propugnara lo positivo del proletariado; que se opusiera al fascismo y, sobre todo, que rechazara tan firmemente la idea de identificar al franquismo con una "cruzada" cristiana. Este abandono de Maritain representó un duro golpe para la derecha intelectual argentina que hasta ese momento había sostenido con empecinamiento que era muy natural que los católicos se identificaran con las fuerzas fascistas y nacionalistas europeas porque eran el único dique contra el comunismo. Algunos colaboradores de *Criterio* se sientieron tan afectados que se dedicaron a atacar a *Sur* como a una rival peligrosa y la acusaron repetidas veces de "izquierdista" y "arreligiosa"[42]. En ese momento *Sur* se apoderó totalmente de esas fuentes cristianas y, llena de fervor, respondió con una declaración de tono versicular y evangélico en la que se recuperan las proposiciones políticas de Maritain:

> No nos interesa la cosa política sino cuando está vinculada con lo espiritual. Cuando los principios cristianos, los fundamentos mismos del espíritu aparecen amenazados por una política, entonces levantamos nuestra voz... Queremos un clero mejor... una Iglesia sin excesiva sumisión a los poderes temporales... Estamos contra todas las dictaduras, contra todas las opresiones, contra todas las formas de ignominia ejercidas sobre la oscura grey humana, que ha sido llamada la *santa plebe de Dios*[43].

Esta historia llena de detalles refleja la constitución bien discernible de dos grandes corrientes dicotómicas de pensamiento formadas por lo que hasta hoy será "el ala restauradora" o integrista y "el ala liberal-pluralista"[44] del catolicismo argentino. Las in-

[42] Para más detalles sobre esas polémicas véase el libro ya citado de BUCHRUCKER, "Desarrollo y diferenciación del Nacionalismo", pp. 101-257 y John King, *op. cit.*, pp. 88-90.

[43] "Posición de *Sur*", *Sur*, 1937, núm. 35, pp. 7-8.

[44] La expresiones son de BUCHRUCKER, *op. cit.*, p. 181.

fluencias ideológicas y las consecuencias políticas de ambas no han dejado todavía de gravitar en la historia argentina. El papel representado por *Sur* en esta constitución de ambos campos está hoy casi olvidado por la persistencia imaginaria de una sola faceta de la revista: la (supuestamente) liberal, que se consolidó como tal más en los años del peronismo que en la década del treinta.

ERA BELLO Y MALO COMO SATÁN
TEATRO POPULAR Y ENUNCIACIÓN NOVELESCA EN *EL SEÑOR PRESIDENTE* DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

FRANCOISE PERUS
Universidad Nacional Autónoma de México

En *El señor presidente* (1947)[1] de Miguel Ángel Asturias se usa a menudo una misma imagen estereotipada para caracterizar a Miguel Cara de Ángel, el favorito del "señor presidente" y principal protagonista de la novela: "Era bello y malo como Satán." La primera mención de esta imagen que asocia por cierto la caracterización con el juicio de valor, produce de golpe la sensación de una intromisión directa del narrador en un mundo que hasta entonces parecía obedecer a las reglas de una narración ficticia, en donde la figura del narrador suele reducirse a la instauración de una función enunciativa impersonal y abstracta. Esta dimensión abstracta de la función enunciativa no impide, desde luego, que pueda fluctuar y desplazarse del narrador hacia los personajes y viceversa. Muy al contrario: es más bien la condición necesaria para esta fluctuación[2].

En la novela de Asturias, este constante ir y venir de una perspectiva objetiva y externa a otra, más próxima a la subjetividad de los personajes, es bastante notorio desde los primeros capítulos de la novela. Incluso podría afirmarse que la función enunciativa hace gala de una asombrosa versatilidad. Razón más para reparar en aquella insólita y reiterada intromisión del narrador, que rompe

[1] MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, *El señor presidente*, Losada, Buenos Aires, 1948. En adelante, sólo mencionaré en las citas la página correspondiente a esta edición.

[2] Aludo aquí al planteamiento de KÄTE HAMBURGER en su *Logique des genres littéraires*, trad. del alemán P. Cadiot, pref. G. Genette, Editions du Seuil, Paris, 1986.

con la convención narrativa impersonal y abstracta. Esta intromisión, con aquella fórmula estereotipada no propia de un discurso novelesco, produce la sensación de que la función narrativa adquiere de pronto la forma de un sujeto concreto. Y más aún, modifica la actitud del lector, al invitarlo a tomar parte activa en la instauración de un mundo cuyas reglas entran en contradicción con sus propios hábitos.

Lo insólito del procedimiento obliga entonces a volver sobre algunas particularidades de la voz enunciativa que se traslucen en el primer capítulo de la novela. La primera atañe al presente de la enunciación: "De uno de esos barrios subió hacia el Portal del Señor *un día como hoy* a la oración, herido en la frente, sin sombrero" (p. 10)[3].

Aun cuando la acción descrita y el tiempo verbal que la refiere ("subió") rompen con evocaciones y descripciones que entrañaban la repetición consuetudinaria ("La noche los reunía", "Se juntaban a dormir"), la focalización en la acción particular que va a desencadenar los sucesos narrados no requería necesariamente la mención de "un día como hoy". Formalmente, este "como hoy" conlleva no sólo la presencia "física" del narrador (en el plano de la ficción, se entiende), sino también la del destinatario virtual del relato.

Esta copresencia de quien narra y de quien escucha —esto es, la participación conjunta del narrador y de su auditorio en la instauración del mundo representado— se halla reforzada más adelante por el siguiente comentario: "Dolía la atmósfera como cuando va a temblar" (p. 11). Claramente deslindada de la percepción de los personajes, la caracterización de la atmósfera, que precede al desenlace de la acción representada, apela a la sensibilidad y a la imaginación del destinatario, al cual invita así a compartir con el narrador la percepción y la estimación de los sucesos narrados.

Ahora bien, en esta misma perspectiva de concreción de la voz enunciativa, conviene subrayar también la impronta marcadamente oral de las primeras líneas de la novela:

> ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! / Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz / ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luz-

[3] Las cursivas son mías.

bel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre... alumbre... alumbra..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra, alumbre...! (p. 7).

Sin duda, la voz figurada aquí evoca al tañido de las campanas. Sólo que, más que evocado, este tañido es *imitado a la vez que valorado,* sin otra distancia que la que entraña la asociación del llamado a la oración vespertina con un ámbito luciferino, de clara índole paródica y hasta carnavalesca[4]. Este juego imitativo y valorativo proporciona así un primer indicio acerca de la figuración de una voz enunciativa "oral", viva y sonora, y claramente distinta de la voz silenciosa del narrador de la moderna ficción novelesca. Sin embargo, la marcada intercalación, dentro de este primer enunciado, de una frase que obedece a un registro más escrito y literario —"como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas"—, y que reinterpreta a aquel juego primero en un plano levemente distinto, llama de entrada a percibir *dos registros distintos* y a distinguir entre *dos modalidades enunciativas,* a la vez complementarias y opuestas entre sí. Esta distinción, y el análisis de la forma en que estas modalidades y estos registros concurren en la *poética narrativa* de *El señor presidente,* constituyen el principal objetivo de nuestro estudio.

En toda obra de ficción, las voces enunciativas y las formas subyacentes cumplen con el papel de orientar la atención y la disposición del lector respecto del mundo que se le propone. Por lo mismo, antes de proseguir con el análisis de los aspectos señalados, quisiéramos llamar la atención sobre el hecho de que, a pesar de las diferencias indicadas hasta ahora, los dos registros y las dos modalidades enunciativas que buscamos deslindar se caracterizan de partida por una común acentuación de formas de percepción a la vez visuales y auditivas. En otras palabras, van configurando al mismo tiempo una mirada y una voz. De modo que las alternancias de luz y sombra y los cambios de entonación o de ritmo no fungen aquí como sola metaforización del ambiente evocado: invitan al lector a reparar en, y a compenetrarse con, ambas dimensiones de los lenguajes que concurren en la instauración del mundo narrado.

[4] El sentido que atribuyo aquí, y en todo el trabajo, a la parodia y a la carnavalización provienen de los trabajos de MIJAIL BAJTÍN, y en particular de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais,* 1a. ed., trad. de J. Forcat y C. Conroy, Alianza, Madrid, 1987.

Desde el punto de vista composicional, la novela se divide formalmente en tres partes –que constan a su vez de once, dieciséis y catorce capítulos respectivamente– más un epílogo. A cada una de estas partes corresponde un tiempo propio: tres y cuatro días de finales del mes de abril para las dos primeras, "semanas, meses, años..." para la tercera, y una corta escena, sin especificación temporal, para el epílogo. De modo que las acciones que se anudaron y desenvolvieron en la última semana de abril –el rapto de Camila y la desgracia del favorito– se prolongan luego dentro de lo que aparece como un tiempo informe, sin cronología ni acciones precisas. En las diferentes escenas de la tercera parte sólo nos enteramos, y más de una vez sólo de manera indirecta, de la suerte corrida posteriormente por los diversos actores del drama ocurrido en aquellos días de abril. Y con el epílogo sucede algo similar: en un encuentro más bien fortuito reaparecen algunas comparsas de este oscuro y antiguo drama, cuyos hilos se perdieron en la sombra. Se trata del "estudiante" y el "sacristán", presos en los separos de la policía al inicio de la novela, y del "titiritero del portal", protagonista de uno de los capítulos de la primera parte, ahora medio loco por estar privado de su escenario natural, a raíz de la destrucción del Portal del Señor en donde ejercía sus artes. A la dispersión de los protagonistas del drama, y a la disolución de las referencias temporales por el aniquilamiento físico o moral de sus actores, se suma entonces la destrucción del espacio público –el Portal del Señor–, que no sólo fuera el oscuro escenario del asesinato fortuito que pone en acción a los hilos de la dictadura, sino también el de la posibilidad de la *teatralización* de los sucesos, a plena luz del día, por parte del titiritero.

Esta última figura, a primera vista episódica y secundaria, bien podría entonces proporcionar una de las claves fundamentales de la *poética* de la novela. En efecto, "el titiritero del portal" no consta simplemente como un elemento más de los que sirven para caracterizar el ambiente de la plaza pública, al lado de los pordioseros que allí se juntan al anochecer y de los esbirros de la dictadura que luego la surcan sigilosamente al amparo de la noche. Su primera aparición en la Plaza Central, a raíz de los desgarradores alaridos del *"Pelele"* y de los disparos que ponen fin a la existencia de éste, viene explícitamente asociada, no sólo con la teatralización del personaje dentro de un registro sumamente cómico y muy similar al del teatro de títeres que él mismo personifica, sino también con una interrogación acerca de los principios mismos de la representación artística:

Un cuarto de hora después, doña *Venjamón* roncaba como si su aparato respiratorio luchase por no morir aplastado bajo aquel tonel de carne, y él, con el hígado en los ojos, maldecía de su matrimonio. Pero su teatro de títeres salió ganancioso de aquel lance singular. Los muñecos se aventuraron por los terrenos de la tragedia, con el llanto goteado de sus ojos de cartón-piedra, mediante un sistema de tubitos que alimentaban con una jeringa de lavativos metida en una palangana de agua. Sus títeres sólo habían reído y si alguna vez lloraron fue con muecas risueñas, sin la elocuencia del llanto, corriéndoles por las mejillas y anegando el piso del tabladillo de las alegres farsas con verdaderos ríos de lágrimas.

Don Benjamín creyó que los niños llorarían con aquellas comedias picadas con un sentido de pena y su sorpresa no tuvo límites cuando los vio reír con más ganas, a mandíbula batiente, con más alegría que antes. Los niños reían de ver llorar... Los niños reían de ver pegar...

—¡Illógico! ¡Illógico! —concluía don Benjamín.

—¡Lógico! ¡Relógico! —le contradecía doña Venjamón...

Lo uno o lo otro, lo cierto es que en el teatrillo del titiritero del Portal funcionó por mucho tiempo aquel chisme de lavativa que hacía llorar a los muñecos para divertir a los niños (pp. 54-55).

Desde luego, lo manifiesto de las artimañas de la representación artística y la ambigüedad fundamental de los efectos buscados —la indisociable unión de la risa con el llanto— conciernen ante todo a las artes del titiritero. Sin embargo, la puesta en escena de éste como marioneta de su propio teatro sugiere que ambos aspectos recaen también, al menos momentáneamente, sobre las artes del narrador. En efecto, desde su misma aparición, la estampa, la mímica y la gesticulación del personaje hacen de él un ser tan grotesco como los muñecos que él mismo arma y mueve en su tablado de feria:

De repente abrióse una puerta en el Portal del Señor y como ratón asomó el titiritero. Su mujer lo empujaba a la calle, con curiosidad de niña de cincuenta años, para que viera y le dijera lo que sucedía. ¿Qué sucedía? ¿Qué habían sido aquellas dos detonaciones tan seguiditas? Al titiritero le resultaba poco gracioso asomarse a la puerta en paños menores por las novelerías de doña *Venjamón,* como apodaban a su esposa, sin duda porque él se llamaba Benjamín, y grosero cuando ésta en sus embelequerías y ansia de saber si habían matado a algún turco, empezó a clavarle entre las costillas las diez espuelas de sus dedos para que alargara el cuello lo más posible...

Don Benjamín dejó pasar a su esposa, que asomó desgreñada,

> con un seno colgando sobre el camisón de indiana amarilla y el otro enredado en el escapulario de la Virgen del Carmen...
>
> Don Benjamín no medía ni un metro; era delgadito y velludo como murciélago y estaba aliviado si quería ver en lo que paraba aquel grupo de gentes y gendarmes a espaldas de doña *Venjamón,* dama de puerta mayor, dos asientos en el tranvía, uno para cada nalga, y ocho varas y tercia por vestido (pp. 52-54).

Con todo, la deformación grotesca de cuerpos y caracteres, su comparación con los de algunos animales, la contraposición de las dos figuras cuya unidad subraya el juego fonético en torno a sus nombres, y las alusiones blasfemas no son los únicos aspectos de esta puesta en escena. La repentina aparición nocturna de estos personajes propios de una farsa, responde al incontenible impulso que los mueve a enterarse de la verdad de un crimen horrendo, cometido al amparo de la noche y el miedo generalizado. La amplificación de los aspectos cómicos destaca así sobre un fondo de tragedia individual y colectiva, y contribuye a realzar el ánimo y el valor de quienes, con todo y sus aspectos grotescos, no han renunciado a la indagación de la verdad. De modo que, desde el punto de vista de la configuración del objeto de la representación artística, la indisoluble unión de lo trágico y lo cómico, y la ambigüedad grotesca —"lógica" o "ilógica"— que de ella se desprende, aparecen, si no exactamente como atributos de esta verdad, al menos como la forma misma de su indagación. No puede ser casual entonces el que, antes mismo de que el lector haya logrado sobreponerse a las horrendas imágenes del crimen, la aparición de Don Benjamín y Doña Venjamón lo inviten a reírse a carcajadas.

Los análisis anteriores dejan suponer que el titiritero del Portal no figura en la novela como un elemento descriptivo o costumbrista entre otros del objeto de la representación ficticia. Parece más bien constituir una suerte de "doble" de aquel narrador abstracto a cuyo cargo corre la enunciación novelesca. Sin embargo, esta metaforización de la función del narrador (en cuanto a su papel en la configuración del objeto de la representación artística) y su concreción bajo la forma de un titiritero grotesco y empeñado él mismo en exhibir lo grotesco de la dictadura, no cancela la enunciación propiamente novelesca. Incluye al teatro de títeres dentro de la novela. Queda entonces por dilucidar hasta dónde las formas de la representación dramática permean la configuración del objeto de la representación ficticia y la organización de la trama novelesca. Antes

de abordar este análisis de conjunto, conviene detenernos un momento más en la composición del capítulo que venimos examinando, dada su importancia en la figuración de la poética que anima la obra.

Como los demás capítulos de la novela, el dedicado al titiritero del Portal se caracteriza por su brevedad, por su unidad de tiempo y espacio, por el número reducido de los personajes que intervienen en la acción —sencilla y bien delineada—, y por la precisión de los diálogos. La escena puede resumirse así: unos alaridos y dos detonaciones acaban de desgarrar la noche del Portal del Señor; sale la pareja de titiriteros a la puerta de su casa para enterarse de lo sucedido y ve pasar a cuatro hombres borrachos llevándose en una camilla el cuerpo inerte de uno de los mendigos del Portal. En un segundo tiempo, este suceso despierta en el titiritero la idea de transformar a sus muñecos para mezclar la risa con el llanto. Su poco éxito, a pesar de lo ingenioso de sus artimañas, sirve a continuación de punto de partida para un diálogo cómico e interminable entre Don Benjamín y Doña Venjamón, zanjado salomónicamente por la intervención final del narrador.

Estos son los términos en los cuales se introduce el suceso decisivo:

> El titiritero escupió verde, morado, anaranjado, de todos colores. A lo lejos mientras él pataleaba sobre el vientre o cofre de su esposa, cuatro hombres borrachos cruzaban la plaza llevando en una camilla el cuerpo del *Pelele*. Doña *Venjamón* se santiguó. Por él lloraban los mingitorios públicos y el viento metía ruido de zopilotes en los árboles del parque, descoloridos, color de guardapolvo (p. 54).

No hace falta subrayar la concisión del cuadro, ni la precisión de gestos y mímicas. La primera caracteriza también a la transformación de los muñecos, y la segunda vuelve a encontrarse en lo que puede considerarse como la acotación de los diálogos:

> —¡En prestá te cargo, chu-malía! —le gritó. Y alzándolo del suelo lo sacó a la puerta como un niño en brazos (p. 54).
>
> —¡Chichigua te doy y no esclava, me debió decir el cura ¡maldita sea tu estampa! ¡el día que nos casamos! —refunfuñó el titiritero al poner los pies en tierra firme (*loc. cit.*).

En cuanto al encuadre de esta puesta en escena eminentemente teatral, tiene a su vez todas las características de un decorado:

> Había sido en la Plaza Central, allí donde el agua seguía lava que lava los mingitorios públicos con no sé qué de llanto, los centinelas golpea que golpea las armas y la noche gira que gira en la bóveda helada del cielo con la Catedral y el cielo.
>
> Una confusa palpitación de sien herida por los disparos tenía el viento, que no lograba arrancar a soplidos las ideas fijas de las hojas de la cabeza de los árboles.
>
> De repente abrióse una puerta en el Portal del Señor y como ratón asomó el titiritero... (p. 52).

Todos estos rasgos composicionales no dejan lugar a dudas acerca de la correspondencia entre el asunto tratado y la forma de su representación; vale decir, acerca de la teatralización de la escena que tiene al titiritero y su doble invertido (doña *Venjamón*) por protagonistas. Sin embargo, no es menos importante reparar en el estilo y la entonación de la voz del narrador. Varias de las citas anteriores, y en particular la que concierne a la ubicación del "decorado", se caracterizan por un ritmo y una entonación que evocan una voz oral ("lava que lava... golpea que golpea... gira que gira"). Incluso, esta voz recuerda en buena medida la labialidad de un titiritero de feria procurando atraer a su auditorio, y crear el clima y la disposición idóneos para que se asomen los transeúntes y tomen parte activa en el espectáculo:

> A las detonaciones y alaridos del *Pelele,* a la fuga de Vásquez y su amigo, mal vestidas de luna corrían las calles por las calles sin saber bien lo que podía haber sucedido y los árboles de la plaza se tronaban los dedos en la pena de no poder decir con el viento, por los hilos telefónicos, lo que acababa de pasar. Las calles asomaban en las esquinas preguntándose por el lugar del crimen y, como desorientadas, unas corrían hacia los barrios céntricos y otras hacia los arrabales. ¡No, fue en el Callejón del Judío, zigzagueante y con olas, como trazado por un borracho! ¡No en el Callejón de Escuintilla, antaño sellado por la fama de cadetes que estrenaban sus espadas en carne de gendarmes malandrines, remozando historias de mosqueteros y caballerías! ¡No en el Callejón del Rey, el preferido de los jugadores, por donde reza que ninguno puede pasar sin saludar al rey! ¡No en el Colegio de Santa Teresa, de vecindario amargo y acentuado declive! ¡No en el Callejón del Consejo, ni por la Pila de la Habana, ni por las Cinco Calles, ni por el Martinico...! (*loc. cit.*).

La entonación y el ritmo de la oralidad popular del titiritero se combinan por otra parte con imágenes poéticas y surrealistas, con

lo cual este párrafo inaugural logra evocar conjuntamente la soledad y el miedo de la noche oscura, y el ansia colectiva de saber que ilumina fugazmente y por turno a cada uno de los rincones de las calles céntricas. Los dos párrafos siguientes ("Había sido en la Plaza Central..."), que sirven de enlace con la entrada en escena de los personajes, conservan sin duda algo de la oralidad del párrafo anterior. Sin embargo, el cambio de entonación y de ritmo, y el mantenimiento del anterior sistema de imágenes poéticas, producen de pronto la sensación de que hemos pasado subrepticiamente a un lenguaje "literario" y "escrito", más propio de una voz narrativa impersonal. Los dos registros de voz que concurren y alternan en estos párrafos recuerdan así el sistema de transcodificaciones del capítulo inicial de la novela y su evocación de las campanas del Portal del Señor.

Este último paralelismo permite reforzar y precisar nuestra intuición primera, en el sentido de que, en la novela de Asturias, concurren dos modalidades de enunciación distintas. A la enunciación propiamente novelesca —la de la voz impersonal, escrita y letrada, que fluctúa entre la perspectiva externa y la interna, sin dejar por ello de ser ajena al mundo narrado—, se suma otra, oral y popular (es decir no letrada), que no sólo pertenece al mundo narrado, sino que lo teatraliza y carnavaliza, invitando al lector —o mejor dicho, a los espectadores y al auditorio— a colocarse en su misma perspectiva, y a compartir con él la risa y el llanto.

Ahora bien, sin duda la voz narrativa impersonal es la que introduce al titiritero y su tablado en el mundo narrado: uno y otro forman parte indiscutible del objeto de la representación ficticia. En este plano, son las posibilidades de fluctuación de la función enunciativa —su mayor o menor cercanía respecto de las diversas perspectivas enunciativas implicadas en la configuración de los personajes— las que permiten que la voz personificada y concreta del titiritero pueda pasar momentáneamente a primer plano. Sin embargo, y en la misma medida en que esta cercanía conlleva cierto mimetismo de la voz narrativa con el objeto de la representación —en este caso, con la representación carnavalesca del titiritero—, cabe preguntarse hasta dónde la perspectiva de este último rebasa al ámbito que le es propio y logra permear la configuración del universo de la ficción. El hecho de que sea la suya la primera voz que *oímos* al empezar la lectura de la novela, y el que ésta se cierre con el trastorno que le ocasionó la privación de su tablado, dejan suponer que su papel en la composición de la novela no es pu-

ramente episódico. La reiteración del estereotipo que acompaña a las apariciones de Cara de Ángel –"era bello y malo como Satán"– es otro indicio de su intervención activa en la configuración del mundo narrado.

Al examinar la forma composicional del capítulo dedicado al titiritero, hemos hecho hincapié en su estructura eminentemente teatral, y hemos adelantado la similitud que con ella guardaban la mayoría de los capítulos de la novela. Todos se caracterizan, en efecto, por su unidad de acción, o sea por el número reducido de personajes que participan en un mismo conflicto, circunscrito a un espacio y un tiempo únicos. A ello se suman la clara disposición y visualización del decorado, la importancia y vivacidad de los diálogos, la precisión en la notación de gestos y mímicas, la habilidad en el manejo del tiempo y el ritmo escénicos, y la rapidez y claridad del desenlace. Todas estas características llevan a percibir cada una de estas unidades narrativas como una diversidad de "cuadros" sueltos, movidos por los hilos invisibles de un titiritero que, a ratos, se vuelve él mismo visible o audible. Y no sólo por cuanto llega a convertirse en protagonista de uno u otro de estos cuadros, sino por su intervención deliberada en la representación misma de acciones y personajes. El uso reiterado de frases estereotipadas en la caracterización de varios personajes (el de Cara de Ángel es sólo un ejemplo entre otros, aunque sin duda el más llamativo), o la deformación onomatopéyica y grotesca de muchos parlamentos, sin duda están ahí para recalcar esta presencia activa del titiritero y para recordarnos a nosotros los lectores que estamos participando de una representación teatral, en muchos aspectos grotesca.

Ahora bien, esta fragmentación de la acción en una multiplicidad de cuadros teatralizados y sueltos, y la aparente disgregación de espacios, tiempos y acciones que ello entraña, tienen para la composición propiamente novelesca una serie de correlatos importantes. El primero atañe sin duda a la forma de los personajes, de los que no se puede esperar una profundidad o una complejidad psicológicas más propios de otro tipo de novela. Los "personajes" de Asturias en *El señor presidente* son ante todo marionetas (pero no por ello desprovistos de espesor y de contradicción), y como tales han de ser apreciados.

Así, por ejemplo, se nos presenta Camila, dibujada con rasgos escuetos y precisos:

> Desde la penumbra del cortinaje de terciopelo, oliendo a polvo, asomaba Camila sus ojos verdes al cristal de la tarde dominguera. Nada cambiaba la crueldad de sus pupilas de vidrio helado para ver desde su casa lo que pasaba en la calle (p. 79).

En otra escena, es Cara de Ángel quien aparece como figura de pantomima:

> De talones, con la punta de los dedos hacia arriba para no asentar en el piso de cemento heladísimo la planta de los pies, llegóse a colgar la americana al respaldo de una silla y a saltitos, rápido y friolento y en un pie como un alcaraván, volvió a la cama. Y ¡pun!... se enterró perseguido por... por el animal del piso. Las piernas de sus pantalones arrojadas al aire, giraron como las agujas de un reloj gigantesco. El piso, más que de cemento, parecía de hielo. ¡Qué horror! De hielo con sal. De hielo de lágrimas. Saltó a la cama como a una barca de salvación desde un témpano de hielo. Buscaba a echarse fuera de cuanto le sucedía, y cayó en su cama, que antojósele una isla, una isla blanca rodeada de penumbras y de hechos inmóviles, pulverizados. Venía a olvidar, a dormir, a no ser. Ya no más razones montables y desmontables como las piezas de una máquina. A la droga con los tornillos del sentido común. Mejor el sueño, la sinrazón, esa babosidad dulce de color azul al principio, aunque suele presentarse verde, y después negra, que desde los ojos se destila por dentro al organismo, produciendo la inhibición de la persona. ¡Ay anhelo! Lo anhelado se tiene y no se tiene. Es como un ruiseñor de oro al que nuestras manos le hacen jaula con los diez dedos juntos. Un sueño de una pieza, reparador, sin visitas que entran por los espejos y se van por las ventanas de la nariz. Algo así anhelaba, algo como su reposado dormir de antes (pp. 141-142).

La puesta en escena del personaje como muñeco de pantomima, la presencia del titiritero que lo mueve y le presta su voz para la expresión —¿en voz alta?— de sus pensamientos, y la amalgama de esta voz —ora del personaje, ora del titiritero— con la del narrador en tercera persona, ya no necesitan subrayarse.

Desde el punto de vista de la composición novelesca que ahora nos ocupa, esta larga cita pone de manifiesto otro elemento fundamental en la configuración de los personajes: su constante moverse entre la realidad y el sueño. La diferencia entre una y otro —de la que se afirma en otro momento y a propósito de Camila que es "puramente mecánica" (p. 178)— constituye, en efecto, uno de los principales ejes temáticos de la novela; y, como veremos un poco

más adelante, esta diferencia guarda una relación directa con la poética novelesca.

En la escena que concierne a Cara de Ángel y que lleva por título "Vueltas en redondo" mientras la que concierne a Camila se denomina "Torbellinos", la "mecánica" que separa la realidad del sueño se halla figurada por las pantomimas de Cara de Ángel, quien busca hundirse en el sueño para detener una realidad que se puso en movimiento a pesar suyo, y de la que intuye pudieran escapársele los hilos. Para Camila, en cambio, la "mecánica" se presenta bajo la forma de los retratos antiguos del álbum de familia que ojea en las tardes domingueras:

> Los domingos por la tarde se dormía o se aburría en la sala, cansada de ver retratos antiguos en un álbum de familia, fuera de los que pendían de las paredes tapizadas de rojo o se habían distribuido en esquineras negras, mesas plateadas y consolas de mármol, mientras su papá ronroneaba como mirando a la calle desierta por una ventana o correspondía a los adioses de vecinos y conocidos que le saludaban al pasar. Uno allá cada año...
>
> Las fotografías de su mamá recién casada, a la que sólo se le veían los dedos y la cara... y las fotografías de sus tías pechugonas y forradas como muebles de sala, el pelo como empedrado y diademitas en la frente; y las de las amigas de entonces, unas con mantón de manila, peineta y abanico, otras retratadas de indias con sandalias, güipil, tocoyal y un cántaro en el hombro, o fotografiadas con madrileña, lunares postizos y joyas, iban adormeciendo a Camila, untándole somnolencias de crepúsculo y presentimientos de dedicatoria...
>
> Un amigo escapaba a veces del álbum de retratos y se detenía a conversar con el general en la ventana. Camila lo espiaba escondida en el cortinaje. Era aquel que en el retrato tenía aire de conquistador, joven, esbelto, cejudo, de vistoso pantalón a cuadros, levita abotonada y sombrero entre bolero y cumbo, el *ya me atrevo* de fin de siglo.
>
> Camila sonreía y se tragaba estas palabras: "Mejor se hubiera quedado en el retrato, señor" (pp. 77-79).

El movimiento a su vez se asocia con el despertar de las ansias amorosas, el descubrimiento del mar, y el de "las vistas de movimiento" —el primer cine—, en donde los personajes tienen también movimientos de pantomima:

> La inmensidad en movimiento. Ella en movimiento. Todo lo que en ella estaba inmóvil, en movimiento. Jugaron palabras de sorpresa en sus labios al ver el mar por primera vez, mas al preguntarle sus tíos

qué le parecía el espectáculo, dijo con aire de huera importancia: "¡Me lo sabía de memoria en fotografías!" (p. 79).

Camila había oído hablar de las vistas de movimiento que daban a la vuelta del Portal del Señor, en las Cien Puertas, pero na sabía ni tenía idea de cómo eran. Sin embargo, con lo dicho por su primo, fácil le fue imarginárselas entornando los ojos y viendo el mar. Todo en movimiento. Nada estable. Retratos y retratos confundiéndose, revolviéndose, saltando en pedazos para formar una visión fugaz a cada instante, en un estado que no era sólido, ni líquido, ni gaseoso, sino el estado en que la vida está en el mar. El estado luminoso. En las vistas y en el mar (p. 80).

La sala se oscureció de repente. Camila tuvo la impresión de que estaba jugando al tuero. En la pantalla todo era borroso. Retratos con movimientos de saltamontes. Sombras de personas que al hablar parecía que mascaban, al andar que iban dando saltos, y al mover los brazos que se desgonzaban. A Camila se le hizo tan precioso el recuerdo de una vez que se escondió con un muchacho en el cuarto del tragaluz, que se olvidó de las vistas (p. 81).

Ahora bien, en ambos casos no se trata sólo de la "mecánica" que rige el traspaso subrepticio de los lindes entre el sueño y la realidad, sino también del papel de la imaginación (esta otra forma del sueño) en la confusión entre uno y otra. En esta confusión descansa el vínculo de la mecánica primera, a la que se cree poder controlar, con un "movimiento" segundo —"vueltas en redondo" o "torbellinos"—, sobre el cual ya no se tiene dominio; el mismo movimiento que terminará por arrastrar tanto al "favorito" como a la hija del general Canales hacia su destino fatal. (En otra dimensión, ambas escenas prefiguran obviamente la suerte futura de sendos personajes.)

Volveré en un momento sobre la relación entre la teatralización de la "mecánica" primera y el "movimiento" de fondo que termina envolviendo y arrastrando juntos a los principales actores de la farsa y al titiritero. Por ahora, y para poder precisar mejor este aspecto esencial de la poética de *El señor presidente*, quisiera ahondar en aquella "relación mecánica entre la realidad y el sueño", expresamente tematizada y figurada en otro capítulo de la primera parte de la novela mediante la narrativización de una metáfora clásica: la del "ojo de vidrio" y el "ojo de verdad".

La imagen aparece vinculada conjuntamente al sueño del *Pelele* en el basurero, al descubrimiento que hace el leñador del por-

diosero, y a la insólita aparición de Cara de Ángel en el lugar (cap. 4). Sueña el *Pelele:*

> Junto a ellos [él y su madre, en el sueño] bajaba a besar la tierra la sombra de un pino, fresca como un río. Y cantaba en el pino un pájaro que a la vez que pájaro era campanita de oro:
>
> —¡Soy la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso, soy la vida, la mitad de mi cuerpo es mentira y la mitad es verdad; soy rosa y soy manzana, doy a todos un ojo de vidrio y un ojo de verdad: los que ven con mi ojo de vidrio ven porque sueñan, los que ven con mi ojo de verdad ven porque miran! ¡Soy la vida, la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso; soy la mentira de todas las cosas reales, la realidad de todas las ficciones! (p. 24).

Como otros muchos, el cuadro narrativo en donde aparece esta evocación onírica del ave mitológica se caracteriza por la unión de elementos realistas y surrealistas, patentes en el espacio inicial del pordiosero prófugo en el basurero:

> Cubiertos de papeles, cueros, trapos, esqueletos de paraguas, alas de sombreros de paja, trastos de peltre agujereados, fragmentos de porcelana, cajas de cartón, pastas de libros, vidrios rotos, zapatos de lenguas abarquilladas al sol, cuellos, cáscaras de huevo, algodones, sobras de comida... el *Pelele* seguía soñando. Ahora se veía en un patio grande rodeado de máscaras, que luego se fijó que eran caras atentas a la pelea de los gallos (p. 23).

Con todo, esta primera descripción, basada en la acumulación de elementos heterogéneos y afín tanto al más crudo realismo como a las asociaciones surrealistas, no desemboca sólo en los sueños del *Pelele*. Por la vía del surrealismo, asocia también estos sueños con las manifestaciones del inconsciente del personaje, en tanto que la anterior caracterización de éste como simple de espíritu enlaza su inconsciente con la tradición teatral del gracioso o el bufón, portador de las verdades no dichas u ocultas. De ahí la apelación a la idea del enmascaramiento de quienes asisten o participan de un mundo en donde las peleas son a muerte, como las de los gallos. Este primer sueño del *Pelele* constituye así una paráfrasis, expresamente asociada con el plano teatral, de "la mentira de todas las cosas reales, y la realidad de todas las ficciones".

Después de un intermedio dedicado a la evocación de la madre —símbolo por antonomasia del inconsciente— en cuya liberación

onírica los surrealistas, aficionados al freudismo, veían la manifestación de una verdad reprimida, los sueños del personaje se desplazan hacia otros ámbitos, a la vez contiguos y distintos:

> Súbitamente abandonaba el regazo materno y corría a ver pasar los volantines. Caballos de crín larga como sauces llorones jineteados por mujeres vestidas de vidriera. Carruajes adornados con flores y banderolas de papel de China rodando por la pedriza de las calles con inestabilidad de ebrios. Murga de mugrientos, soplacobres, rascatripas y machacatambores. Los payasos enharinados repartían programas de colores, anunciando la función de gala dedicada al Presidente de la República, Benemérito de la Patria, Jefe del Gran Partido Liberal y Protector de la Juventud Estudiosa.
>
> Su mirada vagaba por el espacio de una bóveda muy alta. Los volantines le dejaron perdido en un edificio levantado sobre un abismo sin fondo de color verdegay. Los escaños pendían de los cortinajes como puentes colgantes. Los confesionarios subían y bajaban de la tierra al cielo, elevadores de almas manejados por el Ángel de la Bola de Oro y el Diablo de los Oncemil Cuernos. De un camarín —como pasa la luz por los cristales, no obstante el vidrio— salió la Virgen del Carmen a preguntarle qué quería, a quién buscaba. Y con ella, propietaria de aquella casa, miel de los ángeles, razón de los santos y pastelería de los pobres, se detuvo a conversar muy complacido... Luego, recogiéndose el manto de plata que le quedaba largo, le condujo de la mano a un estanque de peces de colores y le dio el arco iris para que lo chupara como pirulí. ¡La felicidad completa!... Lo que no tuvo en la vida... lo alcanzaba dormido en la basura (pp. 24-25).

En este nuevo sueño, la progresión de la descripción y el uso de términos deliberadamente ambiguos como "escaños" y "camarín" constituyen la base de una serie de desplazamientos metonímicos que permiten pasar del ámbito del poder político al de la religión, sin abandonar el principio básico de la teatralización. De lo que, en la prolongación del recuerdo de la Fiesta Nacional, pudiera ser un edificio público —¿el Palacio de Gobierno, el Ayuntamiento o el Teatro Nacional?— se pasa a la evocación de otro, de índole claramente religiosa —la catedral, probablemente—. Con todo, lo más notorio de este sueño consiste en la teatralización paródica y carnavalesca de los dos poderes que constituyen la fuente de las ilusiones del Pelele, quien cree tenerlo todo a la mano "dormido en la basura". Mientras la Fiesta Nacional tiene todos los atributos de un desfile de disfraces, la sede del Gobierno se confunde con un teatro y el decorado de la iglesia —propiedad de la Virgen, "miel

de los ángeles, razón de los santos y pastelería de los pobres"— se convierte en una artificiosa tramoya que propicia la conversión de la religiosidad en un soso e hilarante cuento de hadas.

Ahora bien, estas mismas fuentes de ilusión, unidas también a los cuentos de hadas, actúan en la —¿fantástica?— aparición del favorito del señor presidente ante el leñador que busca socorrer al *Pelele* y que, contrariamente a éste, tiene todas las apariencias de estar despierto:

> El leñador volvió la cabeza para responder y por poco se cae del susto. Se le fue el aliento y no escapó por no soltar al herido, que apenas se tenía en pie. El que hablaba era un ángel: tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles. Vestía de gris. Su traje, a la luz del crepúsculo, se veía como una nube. Llevaba en las manos finas una caña de bambú muy delgada y un sombrero limeño que parecía una paloma.
>
> —¡Un ángel... —el leñador no le desclavaba los ojos—, ... un ángel —se repetía—, ...un ángel!
>
> —Se ve por su traje que es un pobrecito —dijo el aparecido— ¡Qué triste cosa es ser pobre!...
>
> —Sigún; en este mundo todo tiene sus asigunes. Véame a mí; soy bien pobre, el trabajo, mi mujer y mi rancho, y no encuentro triste mi condición —tartamudeó el leñador como hablando dormido para ganarse al ángel, cuyo poder, en premio a su cristiana conformidad, podía transformarlo, con sólo querer, de leñador en rey. Y por un instante se vio vestido de oro, cubierto con un manto rojo, con una corona de picos en la cabeza y un cetro de brillantes en la mano. El basurero se iba quedando atrás (pp. 26-27).

En este renovado juego entre la realidad y el sueño, el paralelismo entre el *Pelele* (dormido) y el leñador (despierto) es más que evidente, aunque no por ello todos los términos del paralelismo son reversibles. Mientras el *Pelele* sueña dormido y libera un inconsciente que pone de manifiesto la mascarada de los poderes que lo atraen y seducen, el leñador sueña despierto y se enmascara a su vez, simulando la sumisión cristiana que el "Ángel" y el poder que le atribuye pudieran estar esperando de él para ponerlo a prueba antes de convertirlo en rey. Sin que él lo sepa, ni pueda imaginar hasta dónde llegan la simulación y los artilugios de Cara de Ángel, sus propias ilusiones y su propio enmascaramiento lo llevan a mimetizarse con quien tiene por delante.

La estructura narrativa del capítulo anterior —en buena medida compuesto a la manera de un cuento, como otros muchos de la novela[5]— proporciona valiosas pistas para la comprensión de la poética narrativa. En primer lugar, permite ubicar el fundamento primordial de la teatralización. Bajo una forma por demás jocosa —esto es, no hiriente para el lector o el espectador—, la escena entre Cara de Ángel y el leñador muestra cómo la simulación y el mimetismo se vuelven inherentes a la conducta de quienes participan, real o imaginariamente, del poder ubicuo de la dictadura, y constituyen así la base de un juego de máscaras en donde las identidades tienden a desdoblarse y a confundir sus rostros en la atmósfera de luz y sombra que las envuelve. Hacia el final, la siguiente imagen, en boca del narrador, sintetiza a distancia esta dimensión primordial de la atmósfera: "El cielo sin una nube, brillaba espléndido. Al campo asomaba el arrabal con luces eléctricas encendidas como fósforos en un teatro a oscuras" (p. 28).

En el marco de este claroscuro, y no sin relación con la mascarada que propicia el poder agazapado en la sombra, la ilusión del

[5] El mismo Asturias relata que en el origen de su novela se halla un cuento escrito en 1923 para un concurso literario de uno de los periódicos de Guatemala. Este cuento tenía por título "Los mendigos políticos". "El cuento —dice Asturias— se quedó en cartera y fue parte de mi equipaje, cuando me trasladé a Europa. Ese año, 1923, coincidimos en París varios escritores latinoamericanos, con quienes nos reuníamos casi todas las noches a charlar en el café de la Rotonda. Cada cual, en estas charlas, contaba anécdotas pintorescas, picantes o trágicas de su país. Insensiblemente, como una reacción a la América pintoresca que tanto gusta a los europeos, acentuánbanse los tonos sombríos en tales relatos, llegándose a rivalizar en historias escalofriantes de cárceles, persecusiones, barbarie y vandalismo de los sistemas dictatoriales latinoamericanos. En ese ejercicio macabro, a tiranos tan espectaculares como Juan Vicente Gómez, yo tenía que oponer el mío, y como una pizarra limpia, sobre la negrura, fueron apareciendo escritas con memoria de tiza blanca, historias que desde niño había vivido, en ese vivir que va dejando memoria de las cosas, relatos contados en voz baja, después de cerrar todas las puertas. Mis «mendigos políticos» ya no estaban solos, el destino de las cosas, dejaban de ser un cuento y se completaban con los relatos que yo refería en los cafés parisinos... Es así como nace *El señor presidente*, hablado, no escrito... No fue escrito, al principio, sino hablado. Y esto es importante subrayarlo... Hablado, contado el material de la novela, que sufría constantes cambios, había que estabilizarlo. Pero cómo acostumbrar al sonido a quedar preso de la letra. Cómo dar permanencia, sin sacrificar su dinámica emocional, hija de la palabra dicha, a lo que una vez escrito, palidecía, bajaba de tono" (MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, *América, fábula de fábulas y otros ensayos*, pról. R. Callan, Monte Ávila, Caracas, 1972, *apud Los novelistas como críticos*, comps. N. Klahn y W. Corral, F.C.E.-Ediciones del Norte, México, 1991, t. 1, pp. 331-332.

leñador y el inconsciente del *Pelele* se despliegan como descomposición policroma de la luz cegadora, y hacen que retrocedan las sombras. Sin embargo, no por compartir un mismo cromatismo icónico que emparienta a la magia de los cuentos de hadas con la religión, ilusión e inconsciente se convierten en equivalentes. Mientras la ilusión del leñador saca su comicidad del trasfondo folklórico parodiado, el inconsciente del *Pelele* acaba cristalizando en torno a los dos poderes que sustentan a la dictadura: el político y el religioso. Sin duda, ambos poderes confundidos están tras la relación entre Cara de Ángel y el leñador; pero, en la evocación del inconsciente del pordiosero, el acento paródico que recaía ante todo sobre el leñador y sus sueños infantiles (tan infantiles, por cierto, como los del *Pelele*) cobra otros visos. Se desplaza hacia los dos ámbitos aludidos, y se amplifica con una teatralización de tintes carnavalescos que subrayan el registro y el tono de la voz narrativa, por ahora más cerca de la oralidad popular de un titiritero de feria que de un narrador culto y letrado:

> De un camarín —como pasa la luz por los cristales, no obstante el vidrio— salió la Virgen del Carmen a preguntarle qué quería, a quién buscaba. Y con ella, propietaria de aquella casa, miel de los ángeles, razón de los santos y pastelería de los pobres, se detuvo a conversar muy complacido (p. 25).

De modo que la modelización conjunta del contenido y la forma teatral del inconsciente del *Pelele*, por un lado, y del tono de la voz narrativa que refuerza los aspectos grotescos de la percepción del pordiosero, por el otro, presenta una estructura muy similar a la que estaba tras la puesta en escena del titiritero. Cabe recordar además que el mismo apodo del pordiosero lo señala como títere, mientras que su caracterización como simple de espíritu permite convertirlo en revelador —en este caso inconsciente— de cierta dimensión grotesca —cómica y trágica a la vez— de la realidad evocada.

Con base en el paralelismo que acabo de señalar, y tomando en cuenta el hecho fundamental de que los dos capítulos aludidos —el que concierne al titiritero del Portal y el que se refiere al sueño del *Pelele*— tienen ambos por tema central el de la *representación*, puedo afirmar que *la función principal de la farsa, inherente al teatro de títeres, consiste en sacar a la luz pública el inconsciente de la dictadura.* No por casualidad, el título del capítulo dedicado a los sueños del *Pelele* y al del leñador no se refiere a ninguno de ellos, sino a

"Cara de Ángel", el embozado favorito del señor presidente. Sin duda, el poder de éste —que no aparece en la novela sino muy fugazmente y siempre visto por otros— descansa en el control que ejerce sobre las instituciones políticas y en la complicidad de la jerarquía eclesiástica. Pero ni este control ni esta complicidad operan sin la constante recreación de su poder de ilusión en el conjunto de la población. Descansan ante todo en la oscura "mecánica" de los sueños, por lo que no podía ser sino otra "mecánica" —manifiesta y artificiosa— la que podía desenmascararla y desacralizarla. En esto, lo grotesco y su artificiosa acentuación de luces, sombras, ensoñaciones policromas, gestos y mímicas, cumplen con la necesaria restitución de la indisociable unión entre lo trágico y lo cómico, sin la cual no hay vida que se sostenga.

Por razones de espacio, no puedo acompañar ahora al lector en la filiación y exploración de todas las imágenes que, a lo largo del texto, reiteran y matizan este juego teatral y harto complejo, de claroscuros y policromías, de mascaradas, espejos, y pantomimas, de sueños, ilusiones y premoniciones. Pero acaso tampoco sea éste mi papel. En todo caso, por ahora, quisiera hacer una última reflexión en torno a la relación entre las dos formas —el teatro grotesco y la novela— que concurren en la poética de *El señor presidente.*

Acabamos de ver que el teatro de títeres tiene por función primordial la de sacar a luz el inconsciente de la dictadura, vale decir la de "hacer visible lo invisible con palabras", como dijera el propio Asturias a propósito del trabajo del novelista y de la novela de Arturo Uslar Pietri, *Las lanzas coloradas*[6]. En este mismo sentido, el teatro de títeres proporciona también un lugar —la plaza pública—, una forma de representación —el teatro de farsa—, y una perspectiva concreta —lo grotesco popular— acordes con las peculiaridades del mundo que se busca acercar al lector. El mismo Asturias afirmó que él no era el creador de los personajes de su novela, sino que tal creación le pertenecía al "señor presidente"[7]. Así, y en la medida en que éste se concibe como mito, o sea como la cristalización de modalidades de poder específicas, la constitución de los personajes como títeres ha de entenderse como resultado de las es-

[6] *América, fábula de fábulas y otros ensayos*: "Novelistas no, hechiceros (sobre Uslar Pietri)", en *Los novelistas como críticos*, ed. cit., p. 338.

[7] "*El Señor Presidente* como mito", en *Los novelistas como críticos*, ed. cit., pp. 326-337.

tructuras imperantes en el mundo evocado o, al menos, de la comprensión previa que de dichas estructuras tenía el autor de la novela. Pero en este mismo texto —montado a manera de diálogo teatral y festivo entre el autor, el presidente y los personajes—, Asturias planteaba también que "el señor presidente" y "sus" criaturas lo habían sacado a él del mundo de la obra. Recalcaba así la distancia, tanto física (alusión a su exilio parisino durante la dictadura de Estrada Cabrera), como subjetiva, que lo separaba del mundo real y preformado —en el cual descansa la configuración de la ficción—. Esta doble distancia no podía entonces sino dar lugar a la instauración de una perspectiva externa a la que surge del mundo narrado. Dicha perspectiva externa es precisamente la que se materializa en la presencia de una voz narrativa impersonal, culta y letrada, que, por su registro y su tono más bien irónico, contrasta con los acentos grotescos de la voz popular de quien, instalado con su tablado en el Portal del Señor, se las ingenia para hacer llorar y reír a niños y muñecos.

Ahora bien, al volver en otra ocasión sobre el oficio de novelista, Asturias llegó a evocar así la invisible labor de organización formal de la materia narrada:

> La novela-hilos... pensé en una de mis visitas al jardín [en donde se dedica a observar la labor de una araña tejiendo su tela para "cazar moscones", mientras él, "en el mismo tramar y destramar, en el mismo hacer y deshacer, anudar y desanudar", busca "cazar lectores"], sí, la novela-hilos... ¿por qué no se habrá inventado ahora que para la novela se inventa todo...? Sería una mezcla de esas pinturas hechas a base de hilitos de colores, entre cuya lluvia menuda, se moverían los personajes, como marionetas, y con un texto aparte, se sabría lo que hablaban y se decían[8].

Aunque no referido expresamente a *El señor presidente,* sino a la forma novelesca en general, este último texto proporciona valiosos elementos para la dilucidación de las concepciones poéticas de Asturias y, al complementarse con el anterior, permite terminar de anudar los hilos que tejen juntos el "señor presidente" y sus criaturas, el titiritero y su teatro de feria, y el narrador de la novela. Mientras el texto anterior recalcaba la correspondencia entre la configuración de los personajes como marionetas movidas por los

[8] "La telaraña y la novela", en *Los novelistas como críticos*, ed. cit., p. 348.

hilos invisibles de la dictadura y la forma de la enunciación que corresponde a la voz del titiritero, este segundo texto retoma conjuntamente la puesta en escena de los personajes como títeres, la figuración de la trama como una tramoya de finos y luminosos hilos de colores, y las acotaciones y los diálogos como un "texto aparte". A ello se suma la figuración del papel del autor —en tanto sujeto de la escritura— mediante su metaforización por semejanza con la labor de una araña. En esta representación de la forma novelesca como "novelización" del teatro —y más concretamente de un teatro popular y callejero (al aire libre, como la araña en el jardín, a la que el autor sale a contemplar dejando atrás el encierro frente al escritorio)—, llaman la atención la identificación del sujeto de la escritura con el tramoyista, la notoria visibilidad de la tramoya en la cual se funda la ilusión de la ficción, y la separación entre dicha tramoya y aquel "texto aparte" que sólo estaría acotando y apuntando.

Esta concepción de la ficción novelesca y de las modalidades de su configuración no puede más que recordarnos los principios composicionales y estilísticos que rigen la poética narrativa de *El señor presidente*. Vuelven con ella las marionetas, la visibilidad de la tramoya, y la voz impersonal de un narrador en tercera persona que pareciera disociarse por completo del artífice de la tramoya. Con todo, y a diferencia de los demás elementos que concurren en la configuración novelesca, la aparente disociación entre la tramoya y aquel "texto aparte" no deja de plantear ciertas dificultades.

De las marionetas, sabemos que guardan correspondencia con la preconcepción que el autor tiene del referente implicado; y de la tramoya y su visibilidad, sabemos también que responden a la necesidad de hallar un lenguaje acorde con los personajes y sus acciones, que propicie, desde dentro del mundo narrado, la posibilidad de llevar el comportamiento de las marionetas hacia la parodia, lo grotesco o lo carnavalesco, destacando los contenidos y las estructuras de su "inconsciente". En este plano, se trata entonces de recurrir a la tradición de lo cómico-serio para suscitar en "niños" y espectadores alguna forma de *catarsis*. Sin embargo, la inserción de esta forma de teatralización dentro de una perspectiva narrativa y temporal conlleva otros desafíos. Al sustituir la representación teatral por la narración —y el espectáculo vivo y participativo por la lectura solitaria y en voz baja—, la narración tiene que asumir buena parte de lo que corresponde a la puesta en escena, a la actuación, y a la dicción, tanto más esenciales cuanto que se trata de resaltar la discordancia entre lo que los personajes "dicen y pien-

san" (y hacen). Tal parece ser entonces la primera función de aquel "texto aparte", y sin embargo no tan "aparte". En *El señor presidente*, esta dificultad particular se resuelve, como hemos visto, gracias a las posibilidades de fluctuación que ofrece la función narrativa y mediante la asimilación parcial de la voz narrativa a la del titiritero, figurado él mismo como "tramoyista".

La solución encontrada a este problema de cruce de perspectivas contrarresta a su vez cualquier intento de asimilar al narrador de la ficción novelesca con el mítico "señor presidente". En efecto, la *mediación* dramática y catártica del titiritero no deja lugar a semejante extrapolación, la cual no podría fundarse sino en una *preconcepción*, a nuestro juicio errada, de la ficción de Asturias como novela realista, basada en un principio esencialmente mimético. La ubicación de la semejanza entre el autor y la araña en el plano de la tramoya, la insistencia en lo evidente del artificio, y el papel puramente auxiliar conferido al texto que acota lo que "dicen y piensan" unas marionetas de las que se supone emanan de las propiedades sociales y culturales del referente, descartan expresamente esta posibilidad de interpretación de la novela.

Ahora bien, es curioso que Asturias no se refiera a la dimensión temporal que la perspectiva narrativa añade a la representación propiamente dramática, acaso por cuanto dicha dimensión temporal tiende a relativizar el papel del titiritero y la función catártica de sus artilugios. Sin embargo, esta dimensión temporal no carece de importancia, puesto que a ella se vinculan tanto la "locura" final del titiritero —privado de su escenario y su tablado— como el "movimiento" que termina arrastrando y dispersando a los personajes, muertos o presos y sumidos en el marasmo (el tiempo sin tiempo de la tercera parte).

La dramatización, acorde con el teatro de feria, exige —como el cuento— cierta unidad de acción. La unidad de tiempo y espacio, inherente a cada una de los escenas, coarta la posibilidad de vincular entre sí acciones diversas, cuyos efectos colaterales y diferidos repercuten en ámbitos distintos a aquellos en donde se fueron gestando. Tiende, por lo mismo, a presentar un mundo atomizado y fragmentado, con acciones circunscritas y breves, cuyos desenlaces aparecen como el resultado de circunstancias fortuitas: la muerte de Parrales Sonriente a manos del *Pelele*, que pone en marcha los hilos invisibles de la dictadura y desencadena la acción de la novela, es el mejor ejemplo de ello, aunque no el único. Sin embargo, esta misma escena, y su papel en la acción y la trama novelescas,

muestran —mejor que el enredo entre Cara de Ángel y Camila, con todo muy similar— que estas mismas casualidades no están desvinculadas, ni de los hilos invisibles de la dictadura, ni de los imponderables del inconsciente. Es por consiguiente en ellos, antes que en una lógica determinista de la acciones, en donde ha de buscarse el entramado novelesco: en la recurrencia de los juegos de luz y sombra y su alternancia con la cromática de los sueños; en la distribución e iluminación particular de los diversos espacios, públicos o privados, en donde se mueven los personajes; y en la diferenciación de ritmos —acelerados o lentos— que caracteriza al movimiento discontinuo de las acciones, a sus interferencias repentinas o a sus efectos diferidos.

El enlace de esta forma composicional con la imagen cronotópica del teatro de pantomima ya no requiere mayor explicación. Tampoco su deslinde respecto de la tradición del realismo, trátese del realismo psicológico europeo o del realismo social latinoamericano. En el transcurso del análisis, he señalado, al pasar, el papel del surrealismo en las representaciones oníricas, y los vínculos de éstas con reminiscencias de la teoría freudiana del inconsciente. A propósito de estos vínculos de la poética de Asturias con el vanguardismo europeo, tal vez algunos recuerden aquella embestida de Alejo Carpentier contra los taumaturgos de lo "maravilloso":

> Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la mesa redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria —¿no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la *fête foraine*, de los que ya Rimbaud se había despedido en su "Alquimia del verbo"?
>
> Lo maravilloso, obtenido por trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección... Lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica "arreglada", ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta[9].

[9] "De lo real maravilloso americano", en *Tientos y diferencias*, 2a. ed., Calicanto, Buenos Aires, 1976, pp. 95-97.

Ahí están, como por casualidad, muchos de los elementos que aparecen en *El señor presidente*. Pero, en otro momento del mismo texto, Carpentier citaba también "aquella frase que enorgullecía a los surrealistas de la primera hornada: *Vous qui ne voyez pas pensez à ceux qui voient*"[10]. Surge entonces la pregunta: ¿A qué nos estaba invitando Asturias al recordarnos "la mentira de todas las cosas reales y la realidad de todas las ficciones", y al instarnos a aprender a "ver" junto con el ojo de vidrio con que soñamos y con el ojo de verdad con que miramos? ¿A contemplar lo "maravilloso", "real" o "arreglado", del mundo de las dictaduras? ¿O a compenetrarnos con una visión *grotesca*, cuya indisoluble unión de risa y llanto nos ayude a volver sobre nosotros mismos, y nos dé fuerzas para encarar los horrores y los sueños en los que nos envuelven, juntas, la realidad y la ficción? El lector tiene la palabra.

[10] *Op. cit.*, p. 96.

LA OTRA ORILLA DE EDÉN
JARDÍN, NOVELA DE DULCE MARÍA LOYNAZ

ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ
El Colegio de México

La separación entre pasado, presente y futuro sólo tiene el significado de una ilusión, si bien una ilusión muy tenaz.
ALBERT EINSTEIN

En *Jardín* quemé mi alma.
DULCE MARÍA LOYNAZ

Dulce María Loynaz (1903), poeta cubana galardonada con el premio Cervantes de 1992, es autora de una novela que resultó una "isla" en la literatura cubana y dentro de la propia obra poética de la autora. De difícil ubicación estética y también de difícil comprensión, *Jardín*[1] fue escrita entre 1928 y 1935, pero la autora no la dio a su publicación sino hasta 1951 y, para hacerlo, le puso la aclaración de *novela lírica*[2]. En el prólogo preparado por ella

[1] Aguilar, Madrid, 1951. Las citas textuales de *Jardín* que hago en este trabajo pertenecen a esta edición primera e irán acompañadas del número de la página de referencia entre paréntesis. Por límites de extensión no podré tratar las coincidencias que observo entre los presupuestos estéticos de José Lezama Lima (1910-1976) y los plasmados en *Jardín* por Dulce María Loynaz, pero quiero llamar la atención sobre la semejanza ideotemática a la que apunta el título de la novela de Loynaz *Jardín*, y el de *Paradiso* (1966) de Lezama.

[2] Entre 1920 y 1940, junto con el realismo de la novela regionalista, surgió también en Latinoamérica un conjunto de novelas experimentales de carácter poético tales como: *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado* (1932) de Pablo Palacio; *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán; *El habitante y su esperanza* (1926) de Pablo Neruda; *La tienda de los muñecos* (1927) de Julio Garmendia; *La próxima* (1934) y *Tres inmensas novelas* (1935) de Vicente Huidobro, y otras. En México, dentro del marco estético de *Contemporáneos* y del Estridentismo se destacaron *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet; *La llama fría* y *Novela como nube* de Gilberto Owen; *Dama*

misma, que llamó "Preludio", da pistas para entender la inseguridad por la cual la retuvo tanto tiempo:

> ...no es una novela humana. *Quizá no sea siquiera una novela...* su trama ha resultado tan espaciada... que apenas alcanza a sostener la armazón de los capítulos... es un libro extemporáneo, aunque una mujer y un jardín sean dos motivos eternos; como que de una mujer y un jardín le viene la raíz al mundo... la criatura de mi libro *es un personaje irreal...* así la desentrañé de su jardín y la volví a él... Tal vez no escribí... la historia de Bárbara para que fuera leída... *busqué...* de un modo vago *liberarla de sí misma, de afirmarle los pies* entumecidos en un camino nuevo sin saber de fijo adonde el camino me la llevaría... (pp. 9, 10 y 11; las cursivas son mías).

Loynaz tiene razón. Bárbara es irreal como personaje en términos de la representación de una persona concreta. Es en realidad un transnombre para tratar con un transobjeto —objeto desterrado del lenguaje porque es pre-verbal—, en un territorio sin demarcaciones del cual la conciencia no se hace cargo: el territorio con lógica extraviada de las pulsiones de vida y de muerte, de lo fluido, sin espacio ni tiempo, que es el inconsciente en lo individual y en lo antropológico cultural (lo sagrado). Si *Jardín* es novela, es la difícil narración de la interioridad, la difícil representación de la lucha de un *yo* por construirse reconociendo y diferenciándose del no-yo (lo O[o]tro) que lo precede y lo genera en la memoria sin fondo de lo prehistórico o transhistórico, antes de acceder al lenguaje mismo. Es la dramatización del proceso de individuación mediante el cual se hace posible establecer la relación entre el sujeto y el objeto, la relación capaz de permitir el reconocimiento de la *alteridad*, en las dimensiones de lo psicológico, lo epistemológico y lo ético-religioso. La protagonista, un *sujeto bárbaro* confundido

de corazones de Xavier Villaurrutia o *El Café de nadie* de Arqueles Vela. Dentro de este conjunto de por sí atípico, se presentó además la particularidad escritural (escritura del cuerpo) de algunas mujeres como Teresa de la Parra con *Ifigenia, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929); María Luisa Bombal con *La última niebla* (1934) y *La Amortajada* (1938); en México Nellie Campobello con *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937). Posterior a ellas resultó deslumbrante Clarice Lispector en la narrativa brasileña con obras como *La manzana en la oscuridad* o los cuentos de *Lazos de familia* (1959), entre otras. Loynaz tiene bastantes puntos de contacto con estas escritoras (véase ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ, *De la intimidad a la acción: la narrativa de escritoras latinoamericanas*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1985).

con el *objeto bárbaro*, lleva un nombre que fusiona al sujeto y al predicado, oración unimembre: Bárbara es bárbara[3]. Y el tema de *Jardín* —que ya no es un jardín, sino una selva o paraíso al revés: el mundo de la caída—, es precisamente el de la construcción (creación) de los límites (la distinción no antagónica de los elementos) *entre* e *y* Bárbara/la barbarie de su Jardín (naturaleza indiferenciada); la construcción de los senderos y *enrejados* ¿domesticadores? En suma, es una novela que sí es humana pero muy abstracta, y en la cual sus actores *de poca carne y poco hueso* representan realidades o "verdades psicológicas"[4], que se ocultan y se revelan en un intrincado matorral de representaciones subjetivas y culturales de carácter simbólico, que encubren *nada*: fantasmas de un *todo* para el cual se ha dejado de tener representación y vinculaciones conscientes: la alteridad, sobrevalorada de *Otro-divinidad*, o devalorado de *otro*-semejante, siempre lo *no-yo* disociado de uno(a) mismo(a). Lugar del O(o)tro que pocos(as) se atreven a explorar y a deslindar en el *sí-mismo*. Y en esto estriba la proeza narrativa de Loynaz, pues trata de objetivar sutiles contenidos de conciencia y nos da lo único posible: trazos. Sin embargo, la autora se preocupó de ofrecer a los lectores un esquema composicional en los "afueras" de la novela, capaz de funcionar como un continente del contenido fluyente, incluso incoherente, de la escritura de *Jardín*, poniendo en relación dos sistemas de lógicas diferentes: el numérico-geométrico y el de la imaginación poética.

Esta novela fascina con la visión del abismo, haciéndonos entrar a esa grieta que no tiene fin y de la cual sale una humilde la-

[3] Asimismo, la ambigua identidad de la protagonista está implícita culturalmente en su nombre: mártir y santa cristiana Santa Bárbara que en la sincretización religiosa africano-yoruba y católica de la *santería* cubana, se identifica con *Changó*: deidad masculina del fuego, del rayo y de la guerra que a veces se viste de mujer, y representa todas las virtudes e imperfecciones humanas (cf. NATALIA BOLÍVAR, *Los orishas en Cuba*, Unión, La Habana, 1990, p. 17). Esta coincidencia simbólico-semántica en el nombre que une un culto altamente sofisticado con otro predominantemente agrario, no puede ser casual en el caso de Loynaz, porque en Cuba tanto la santa como el orisha son muy representativos de la religiosidad del país y nacionalmente reverenciados.

[4] CARL JUNG estima que el inconsciente en lo individual y en lo colectivo, es la matriz del espíritu humano así como de sus invenciones; y llama *verdad psicológica* a aquella que al margen del juicio lógico concierne a una verdad profunda de la psique, independientemente de la esfera de lo objetivo. Por ello, la verdad psicológica es en sí misma un *hecho* que no requiere demostración, sino mostración (*Simbología del espíritu*, F.C.E., México, 1984).

gartija amarilla con deseo de sol, a la manera proverbial del parto de los montes. Pero la autora implícita pondrá fondo a ese abismo sin clausurarlo, lo dotará de ciertos límites para que el transnombre y el transobjeto se desplacen por entre las huellas encantatorias de Eros y de su hermano Thanatos, cazando imágenes, desenterrando símbolos, articulando planos de realidad mediante vinculaciones insólitas entre lo visible y lo invisible, el presente y el pasado ancestral, para lograr la representación de lo sagrado desde el sabio inconsciente: lo incondicionado sin fondo en la mirada de la M(m)adre: "diosa" también humana; y ella será *él* sumergida en la mirada del hermanito y en la del amante (¿imago del P[p]adre, lo no manifestado en la novela?); lo mismo que en este abismamiento de espejos y miradas, en la de él asoma el viscoso humus de la Naturaleza de la que formamos parte. Pero "la madre es todos los símbolos"[5].

Jardín, desde luego, cumple con lo que sugiere su título pero a la manera matriarcal de las culturas ancestrales. Es una reinterpretación de la C(c)creación: C —en el plano de una mitología cósmica del mundo natural; (c) —en el plano de una mitología personal, en el jardín y en la casa de la infancia, acerca de los orígenes familiares; y c —en el plano de la potencia creadora de la palabra mítico-poética para tratar con lo innombrable dejándolo sin concepto, pero revelado en imágenes. Un esfuerzo enorme de escritura simbólica, para ponerle un cuerpo verbal a un mundo invertebrado de *imagos*[6]: el jardín-madre (diosa), el jardín-amante (consorte de la diosa), el jardín-amor-muerte, cuna-tumba, hundiendo las raíces en sus terrenos: el inconsciente o lo sagrado en el interior del individuo y en lo antropológico-cultural. *Jardín* es una escritura de invocación y de conjuro para tratar con los fantasmas del deseo, antes de poder desear realmente; es el estado de alma de un ser que quiere detener el tiempo, confuso y confundido entre objetos fósiles, entre recuerdos y mitos, en el paisaje de la intimidad.

[5] MAGDA CATALÁ, *Reflexiones desde un cuerpo de mujer*, Anagrama, Barcelona, 1983, p. 83.

[6] *Imago* es un concepto que se refiere al prototipo inconsciente de personajes que orienta la forma en que el sujeto aprehende a los demás. Se elabora a partir de las primeras relaciones intersubjetivas reales y fantaseadas con el ambiente familiar. Designa a la *supervivencia imaginaria* de algunos de los participantes en dicho ambiente: madre, padre, hermanos (J. LAPLANCHE, J. B. POTALIS, *Diccionario de psicoanálisis*, Labor, Barcelona, 1981). Según esto, los arquetipos inconscientes, antropológico-culturales, serían en cierta forma grandes *imagos* de la especie.

UNA ESTÉTICA MATRIARCAL

El arte matriarcal antiguo, aunque también el moderno, va más allá de la ficción y se transforma en magia mediante símbolos, para actuar y modificar la realidad subjetiva u objetiva. Se basa en una estructura matriarcal universal que es la fuente de la mitología y de las religiones. Esta estructura es una de las categorías objetivas de la imaginación humana; apegada a ella se genera un arte intersubjetivo que trasciende el sentido de propiedad u originalidad del autor(a), para intentar expresar una estructura preexistente con base en la captación sensorial, emotiva y en la "acción" simbólica, más que en lo que sería una elaboración teórica o entramado lógico-conceptual. No busca tampoco la comunicación en términos de recepción de un producto y por ello prescinde de las convenciones de los géneros literarios. En la antigüedad, el arte matriarcal se identificaba con la mitología y la astronomía; en su forma moderna se asocia con la filosofía, las humanidades y las ciencias naturales[7]. En este arte la fuerza principal es la erótica y su principio es el ciclo de generación-disolución-regeneración, manteniéndose al margen de la autoridad patriarcal o de la Ley en-nombre-del-padre, que supone el ingreso a la etapa edípica en el desarrollo psíquico tal como se concibe en la cultura occidental dominante. El arte matriarcal no es "arte" en el sentido técnico y estético de las sociedades patriarcales modernas, es más bien energía, impulso de dar forma simbólica a la vida.

Por otra parte, basándose en la distinción del orden simbólico y del imaginario que hace Lacan, Julia Kristeva distingue entre lo semiótico y lo simbólico a los efectos de reformular la teoría lingüística tradicional. Entre ambos órdenes se produce el proceso de significación. Según esto, la semiótica textual kristeviana se remite al nivel de desarrollo psíquico de la etapa pre-edípica o pre-verbal, en la cual el caudal heterogéneo de impulsos vitales –anterior a la especularización de una *imagen* del *yo* como completud– se rige por ritmos y sensaciones. Estos impulsos no están todavía afectados por la represión que los disociará bajo la prohibición cultural del incesto y la atribución de los géneros sexuales. En términos de lenguaje en este "espacio" de lo psíquico se generan protoformas que

[7] Cf. HEIDE GÖTTNEE-ABENDROTH, "Principios para una estética matriarcal", en *Estética feminista*, ed. G. Ecker, Icaria, Barcelona, 1986, pp. 99-103.

tratan con lo imaginario[8]. O tal como lo dice Bachelard: "La imagen es *antes* que el pensamiento"[9].

He traído a colación algunos presupuestos artísticos y lingüísticos para explicar la poca voluntad de forma que se aprecia en la escritura misma de *Jardín*, debido a la fluidez *semiótica* de su producción verbal que expresa, en cierta forma, una estructura matriarcal arcaica de lo imaginario y de la imaginación simbólica presente en mitologías de diversa procedencia cultural, aunque en este caso el apoyo subtextual sea la imagen bíblica de la Creación. Por eso no es un *novela humana* y la autora duda de que sea una novela, así como la sabe "extemporánea", y no la escribió —dice— para ser leída; es decir, como mero producto artístico para el mercado literario. Fue escrita muy cerca del propio cuerpo para objetivar, en una conciencia ensoñada, la estructura elemental de lo vivo y *sus* fantasmas.

Lo pre-edípico en nuestra cultura implica tratar con el inconsciente, con una lógica no racionalista, en un ámbito sin tiempo y sin espacio de conjunciones y disyunciones que, tangencialmente, crean chispas de sentido para enseguida apagarse. Sin duda, es en el dominio del pensamiento simbólico y en el de las reelaboraciones míticas y herméticas, donde mejor se ubica estéticamente *Jardín*. Pero Bárbara, como protagonista, a pesar de su nombre, tiene mucho de *feto angélico* (p. 334), de impulso de alas, por eso también es pariente de Psique. Curiosa como ella, se revela al yugo indiferenciado de la materia, de la sensualidad, que se manifiesta en la dimensión irrebasable de los cuerpos de y para el Amor y la Muerte: los dos polos del misterio que rompe la costra de *yo*, la autosuficiencia ilusoria de la identidad y de la subjetividad idealistas. Y *Jardín* es la novela del itinerario del inconsciente haciéndose conciencia (texto) en su ir y venir por la escritura para reconocer su ser de tierra: su luz de sombra.

¿Cómo podemos aproximarnos a este jardín que es el reverso oscuro de Edén? Primero, rodeándolo. Dejándonos dirigir por la autora en esos "afueras" del cuerpo textual de la novela. Quizás ella misma ha querido que nos quedemos al margen del "huerto

[8] TORIL MOI, "Marginalidad y subversión: Julia Kristeva", en *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 158-179. Véase JULIA KRISTEVA, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1974; e *Historias de amor*, Siglo XXI, México, 1987.

[9] GASTON BACHELARD, *La poética del espacio*, F.C.E., México, 1975, p. 11.

cerrado" de esta historia de *amor* y de *muerte* tan escabrosa. Mucho se ha destacado el carácter misterioso, incognoscible, del amor y de la muerte; Eros y Thanatos (la serpiente bíblica) son extraños a toda luz. Ninguno de estos hermanos mitológicos se deja captar ni por el placer ni por el conocimiento, pero son las únicas y posibles *puertas* para percibir los límites y también atravesarlos.

> La relación con otro no es una relación idílica y armoniosa de comunión ni una empatía mediante la cual podamos ponernos en su lugar... la relación con otro es una relación con un misterio... En consecuencia, sólo un ser que haya alcanzado la exasperación de su soledad mediante el sufrimiento y la relación con la muerte puede situarse en el terreno en el que se hace posible la relación con otro. Una relación que jamás consistirá en considerar una posibilidad [como] en las relaciones descritas por la luz. Creo que el prototipo de esa situación nos lo suministra la relación erótica... El Eros tan fuerte como la muerte, nos aporta las bases para analizar esta relación con el misterio siempre que lo expongamos en términos distintos a los del platonismo, que se mueve en el mundo de la luz[10].

Así, el trato con este misterio de lo *Otro* absoluto pero igualmente de lo *otro* en la existencia cotidiana, no confirma la soledad sino que la rompe. Con estas consideraciones sobre la relación del ser humano socializado con la alteridad, que es también la de su relación con el deseo y con un posible porvenir, me acerco a *Jardín*.

DOS VECES CUATRO: ÍNDICE Y EPÍGRAFES

Mediante la observación del índice, a primera vista se aprecia que *Jardín* tiene cinco partes y en las dos primeras sobresalen títulos de capítulos como "Retratos viejos", "Retratos de la niña con sus tíos", "El cuento", "Retratos del primer vestido largo", "Papeles", "El diablo dentro del cuerpo", "Los libros", "La casa pequeña", "Las cosas de los muertos". Hasta aquí se trata de la revisión de "documentos" familiares, una relación iconográfica con reflejos fragmentados y fijos del pasado familiar. El título "El diablo dentro del cuerpo", sorprende. Se habla de un cuerpo –carne– pero negativizado por el diablo –Eros y Thanatos– la serpiente. La relación imaginaria con este pasado, valiéndose de objetos petrificados, de pronto

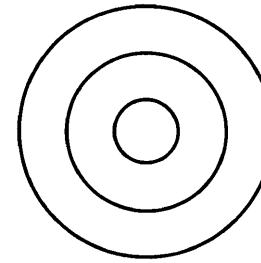
[10] EMMANUEL LEVINAS, *El tiempo y el Otro*, Paidós, Barcelona, 1993, pp. 116-117.

intensifican su incorporeidad con la indicación de la muerte; y su desvitalización con el sustantivo "cosas". Pasamos a la tercera parte y sin fijar mucho la atención emergen palabras como muertos ("El amor de los muertos"), triste, rotas, oscura, enfermedad. Todas referidas a las cartas de amor dirigidas por un joven (existe un retrato) ya muerto, a una mujer (la bisabuela, también de nombre Bárbara y convertida en leyenda familiar), igualmente muerta. Hasta aquí, ni siquiera el amor porta un signo vital no ambivalente.

En la cuarta y quinta partes destacan "El encuentro", "Retratos nuevos" y "La fuga". Ya parece que se ha dejado atrás lo viejo, muerto y depresivo de las tres primeras partes. Ahora, en la quinta, surge la palabra "Iniciación" y "Bárbara en el mundo", pues la protagonista ha salido del "jardín" para ingresar a una gran urbe y por primera y única vez aparece su nombre en el índice; pero, inmediatamente, "Prisa" y "The day is done" para llegar al final, casi enseguida, con el capítulo "La lagartija". Lo importante pues, no es tanto la referencia al mundo real que opera por contraste con casi las tres cuartas partes del texto, sino las relaciones imaginarias con el pasado familiar. Apenas hubo una animación a partir de los títulos y "el día está hecho". Desde los retratos viejos (capítulo inaugural), se llega a la imagen que pone fin a la novela después del derrumbe de los restos de la casa materna: la de un animal invertebrado, primitivo en la cadena biológica que evoca lo prehistórico. No hay que tener mucha imaginación para entender que se trata de un universo narrativo que, por sus nombres, evoca un universo originario sombrío, cerrado sobre sí mismo. Mundo inorgánico de objetos y cosas que rodeado por el ambiente vegetal del jardín culmina en un animal cercano a las primeras etapas de la evolución, evocador de los orígenes de la vida. Éste es el mundo en el cual transita *lo no llegado a término*: el *feto angélico* y el *feto humano* por nacer de Bárbara o de la especie. Se subraya pues el vínculo con lo ancestral. Y todo esto se articula en torno a una mujer que se distingue de las "cosas de los muertos" y del estatismo vegetal, en la mayor parte de la novela, por un nombre y por su curiosidad, como Eva, Psique y las dos Bárbaras (la protagonista y la bisabuela), en contraste con la madre "ya oscura".

Observando las partes se aprecia que las mismas no tienen títulos, pero sí epígrafes; y que están divididas en capítulos ordenados ascendente y descendentemente a partir de la tercera parte: nudo de sentido. Esta regularidad me hizo pensar en alguna forma de ri-

tualización y, en efecto, el ordenamiento posee una simetría capitular y una simbología numérica relacionada con el motivo de la generación-disolución-regeneración a partir de la imagen cósmica de la creación mítica y natural.



Hay un ordenamiento ascendente/descendente en esta exposición numérica que parecería reproducir el propio ritmo de la novela: un *crescendo/decrescendo,* dividido por el eje de la tercera parte, que tiene 10 capítulos. El diez es el número de la totalidad y del recomienzo; *de la alternancia y coexistencia de la vida y de la muerte.*

En la simbólica numerológica el 5 (las partes) es el número nupcial, compuesto por el 3 (cielo, lo masculino) y el 2 (tierra, lo femenino). El 3 marca la trinidad: la energía creadora como principio generador de todas las cosas y el 2, en las antiguas culturas agrarias, designaba a la madre. Por otra parte, el 2 es el número por excelencia de la dualidad, de los principios opuestos cuyo modelo arquetípico en todas las culturas son los signos de lo femenino y de lo masculino. Si sumamos el total de los números de los capítulos, se obtiene 44: dos veces cuatro; o sumada esta misma cifra, 8. El cuatro significa, como el 2, la Tierra (el mundo, el jardín) y alude también a los cuatro puntos cardinales; en el caso de la novela, desde una perspectiva del tiempo acumulado en la memoria y preso en el espacio, supone un por detrás, por arriba, por debajo, *por delante.* Cuando en este tipo de códigos se dobla el número, su significado se potencia. El 8, a su vez, dobla al 4, y significa los ancestros familiares, así como los elementos agua y tierra, destacados especialmente en la novela, y en el epígrafe de la cuarta parte, donde se unen el hombre que viene del mar y Bárbara que sale de la tierra. No menos importante es su significación como Verbo: palabra fundadora. En este sentido, opera como una señal metarreferencial a la escritura míticoliteraria misma. Ocho son los capítulos que abren y cierran la novela en los cuales Bárbara, primero ansía el mar y luego lo rechaza para fusionarse con la tierra. El ocho, como ley de los ancestros, marca la idea de origen y generación en un movimiento cíclico, normando el sacrificio de lo viejo para que nazca lo nuevo, como en *Jardín* la era pre-capitalista da paso inciertamente al capitalismo dependiente. Por su parte, el número 9 tiene valor ritual de pasaje en la novela y es la medida de las gestaciones, de los esfuerzos y las búsquedas creadoras. Está formado por

3 veces tres, lo que refuerza la idea del orden generador ternario: padre (causa), madre (medio), hijo (efecto) o el de la Trinidad Cristiana. De la misma manera, alude a los tres días en los cuales se oculta la luna: la luna negra, primera muerta en el firmamento, que sugiere el modelo natural de la disolución antes del nuevo ciclo regenerativo[11].

Mi objetivo al mostrar someramente el valor de los significados numéricos asociados a la ordenación del material narrativo, es señalar la existencia de nomenclaturas simbólicas antiguas como la numerología, para subrayar en *Jardín* los aspectos asociados al tema de la Creación como vida y muerte en íntima relación en lo mítico, en lo cósmico y en lo humano, evidenciando esto un procedimiento de énfasis con respecto al tema dominante; el mismo que partiendo del mito bíblico genésico, lo reformula en términos de la vida y de la conciencia humanas en el ámbito de un jardín que es cuna y panteón familiar, donde Bárbara, como Eva o como Psique, quiso conocer las "cosas ocultas": el secreto de la vida. Finalmente, sus dos caras: la del amor y la de la muerte. Entonces la creación en lo natural y en lo histórico-cultural pasa también por la muerte. Si en Génesis la primera pareja es Adán y Eva convertidos en seres históricos por la intervención de la serpiente, en la generación y primera etapa de los seres humanos la pareja primigenia es la díada hijo(a)-madre. El cuerpo de la madre, vientre creador, está identificado simbólicamente con la naturaleza misma: el jardín que se autorreproduce con el concurso de la diosa luna alumbrada por el sol, y sus ritmos astronómicos. Posteriormente los principios de lo masculino y lo femenino asumidos como mutua alteridad, subrayan por contraste el misterio creador de lo que es y no es lo mismo: lo mismo en forma de lo otro, en el código de la naturaleza transformado ya por las religiones monoteístas que se basan en el tiempo lineal. Pero todo parece indicar que las nuevas nupcias, en la ley de los ancestros, sólo regeneran la misma muerte.

La falta de contacto del *yo* con lo otro de sí mismo, prepara la catástrofe individual y colectiva a la que se aboca la racionalidad moderna, argumento que se subraya a lo largo del epígrafe general de la novela y tres más de los de sus partes, así como en los relatos enmarcadores de los que hablaré más adelante. El general dice así: "Sólo los animales encuentran natural la naturaleza", de Tei-

[11] Véase JEAN CHEVALIER y ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993.

xeira de Pascoaes; del cual se deriva el tema del extrañamiento del ser humano moderno —otra especie de animal, pero cultural— consigo mismo y su antagonismo con la naturaleza: alteridad. El de la primera parte dice: "Dios todopoderoso primeramente creó un jardín", de Bacon. Destaca así la autora el motivo bíblico de la Creación y el de la sustancia tierra en relación con la novela, pero pasándolo no por las Escrituras sino por la autoridad del filósofo inglés. Por otra parte, el jardín de *Jardín* se ha convertido en una voraz selva por el abandono y, finalmente, ha desaparecido por la explotación irracional del hombre. Es el jardín-mundo de la caída y su repetición, pero cada vez más degradada. Ya no es el jardín pulcro en equilibrio con los seres humanos que aparece en los primeros retratos que revisa Bárbara al inicio de la novela, sino el de su voraz reproducción en el presente narrativo cuando ella tiene veinte años y el de su desaparición-denegación en el último relato enmarcador.

En el cuarto epígrafe se explicita lo dicho de una forma más clara: "Estaban frente a frente los eternos enemigos: el Hombre y la Naturaleza, la Tierra y el Mar", de Michelet. El texto del epígrafe refuerza el general y se conecta con el de la última parte: "Así es la Tierra ahora: una vasta morada de enmascarados", de José Martí. Los hombres han olvidado su vínculo con la naturaleza, con su alma, con la sombra de su alteridad complementaria[12]. En otros términos, ha perdido la natural armonía de los contrarios. Como consecuencia, las máscaras en lugar de los rostros. Entre el sujeto y el objeto, el hombre y la naturaleza, no hay nupcias sino antagonismo extremoso.

A través de la numerología y de los epígrafes —los únicos excluidos son los de la parte dos y tres, que se refieren al amor humano aunque entre parejas ya muertas—, la autora de esta "selva oscura" sin Virgilio, dejó algunas pistas para abrir camino en ella. "Porque todos los caminos convergen en un sólo centro" (p. 125) que, evidentemente, es el del amor y el de la muerte tal como se deduce de la tercera parte: fuerzas que emergen de y retornan a la *irrebasable* dimensión del cuerpo-tierra donde se generan, disuelven y regeneran. Pues, "el amor necesita siempre un cuerpo, aun el

[12] Existe una leyenda alemana sobre un hombre que al vender su alma al diablo, perdió su sombra; esto es, su real existencia. El caso paradigmático es Fausto, cuya voracidad de conocimiento y de conquista es su perdición. El espíritu fáustico define la época científico-tecnológica moderna.

más puro" (p. 149). El epígrafe de esta tercera parte es el siguiente: "Ahora que estoy en tu poder, apiádate de mí. Mañana, cuando no seamos más que un poco de arcilla... ¿dónde encontrarás para apiadarte las lágrimas del penitente?" Texto de Hafiz (¿1320-1389?), lírico persa, donde invoca la muerte y la compasión para apoyar la legitimidad del erotismo amoroso frente a una amada esquiva, desentendida del cuerpo finito en función quizás de preocupaciones *más elevadas* como parece tener la Psique curiosa de Bárbara desde hace *100* años: aspecto individualizador que forma parte de un todo que, no obstante, desconoce. Mujer que debe individualizarse para, finalmente, incorporarse al todo-cuerpo del que habla Hafiz y el joven del retrato, A., en sus *Escrituras* de amor y de muerte[13].

Las lunas de Bárbara: una mujer y todas las mujeres

La voz narrativa de *Jardín* es predominantemente omnisciente en tercera persona, pero a veces se desdobla en una primera y segunda. Se enfoca en Bárbara, aunque también en A. y en el marino. Todos los personajes son "hablados" por la narradora distante o identificada fundamentalmente con Bárbara incluso en el relato enmarcador, del cual se desprende la importancia metafórica y metonímica de la imagen de la luna que impregna y rige la discursividad narrativa de *Jardín*, lo que trataré posteriormente. Bárbara es una mujer lunar que, a lo largo de la novela, aparece caracterizada vegetalmente y por los rasgos sensoriales y meteorológicos asociados al astro: frialdad, humedad, palidez. No sabemos mucho más de sus características físicas, salvo que "tiene 20 años, es alta, se parece a la bisabuela que era muy bonita. Los ojos son fluidos, como un reflejo de agua" (p. 249). Es velada, intangible (p. 250); los labios "como fruta conservada en nevera" (*loc. cit.*) y "un misterioso poder" (p. 269).

Asimismo, si atendemos al orden numérico ascendente y descendente que organiza el material narrativo en las cinco partes, así

[13] Cien es el número de la individualización y multiplica a 10, que es la suma de los cuatro primeros números (1=2=3=4) y tiene el sentido de la totalidad, del término y del retorno a la unidad tras el desarrollo del ciclo de los nueve primeros números. Es símbolo del origen, de lo múltiple y de la manifestación. Cf. *Diccionario de los símbolos, s.v.* CIEN y DIEZ.

como al contenido ideotemático de cada una, podemos observar que este orden figura también un curso lunar, asociado a las etapas del ciclo vital de Bárbara en su representación de mujer concreta. Paso a describirlos brevemente para apuntar algunas claves interpretativas.

Primera parte. Luna nueva o negra

Infancia y adolescencia. Bárbara rememora su pasado infantil y sus 15 años a través de retratos viejos y la glosa del cuento de *La Bella Durmiente* para marcar la menarquia y el primer vestido largo: su arribo biológico a la madurez sexual femenina y la importancia en la vida de la mujer del primer amor, cuyo objeto fantaseado será la enigmática figura de un adolescente en uno de los retratos que ha estado revisando, donde firma A. (¿Adán-Amor?). El elogio a la máquina de coser que aparece en esta parte, contrastará con la quinta, donde se denuncia airadamente la máquina de matar producida por los hombres "civilizados" para la gran guerra mundial. Resulta relevante un reloj detenido a las seis y cuarto de la tarde, según lo prefiere Bárbara: "Echar a andar el reloj sería como echar a andar la vida y era mejor que siempre fueran las seis y cuarto" (p. 75). Esta parte supone el estado de latencia de las pulsiones sexuales y las primeras agitaciones de las mismas, así como el miedo a la vida porque está confundida con la muerte.

Como recuerdo de infancia rememora una grave enfermedad en la que teme al jardín —personificado— y se pregunta qué es lo que él quiere. Simbólicamente le tira su muñeca, intuyendo que quiere muertos (p. 40). Bárbara está llena de muerte: "y así se va haciendo la vida... con desechos de otras vidas" (p. 450). Y lo que hace en esta primera parte es, a partir de lo disperso, intentar unir los fragmentos de otras vidas, ya que concibe la propia como "sedimentos de otras humanidades", "los renuevos de los muertos" (p. 156). Y asimismo está construido el discurso novelístico que da cuenta del ciclo vital de la protagonista, con indicios que van produciendo un sedimento de interlegibilidad.

Algo muy significativo, en esta parte, son los fragmentos narrativos que se refieren a la madre: "¿La madre? Muerta estará... detrás de aquella puertecita claveteada. Una puerta que se cerró y no se abrió más nunca" (pp. 29-30).

A propósito de la muerte de un pequeño hermano que la hace cambiar su vida, la narradora habla por Bárbara:

> Fue necesario hacer partir su memoria desde este punto, renunciar a internarse más atrás... aquella pequeña muerte... le echó fuera sus recuerdos anteriores... y más lejana que toda lejanía –sombra de sombras– *la madre blanca, la madre oscura ya...*(p. 30; las cursivas son mías).

En este comentario narrativo, se nos indica que Bárbara ha perdido su memoria anterior a la muerte del hermano. Todo se ha detenido a las seis y cuarto: "¿fue mañana o fue tarde?" A partir de este suceso se hizo la separación o vacío que intenta llenar al principio de la novela con la revisión de los retratos. Y desde luego, salta la pregunta por aquello que ha dejado atrás, que es la unión con la madre cortada por la irrupción de la muerte. La cama del hermanito enfermo y luego muerto, es la imagen de la separación traumática que se hizo entre ella y la madre:

> Ella hubiera querido llenar de algo aquella cama... tan pequeña... que no se podía llenar con nada... (*¿fue mañana o fue tarde?*) en que la vio desaparecer por una puertecita de madera... ella se quedaba para siempre sin caricias... *Era el sacrificio natural de la vida a la muerte... la niña no lo comprendió porque los niños no comprenden las cosas más sencillas* (p. 31; las cursivas son mías).

Está instalado el escenario de los fantasmas. En la fantasía el cuerpo de Bárbara y el de la madre (sujeto/objeto) quedarán descarnados y fusionados por la inscripción en ausencia del cuerpo muerto del hermano (la cama vacía). Desde entonces discontinuidad en la memoria, un ir a destiempo con el tiempo, la supresión del deseo aunque no de la curiosidad.

Pero un elemento muy significativo en esta parte es el motivo de la mirada de la madre –enigmática como una de las cartas de A.–, que anuncia algo; en este caso el apartar su mirada de Bárbara: "Hay una madre que la mira como se miran las cosas que no podemos mirar por mucho tiempo" (p. 26), mirada que borra el cuerpo de Bárbara y suspende en lo concreto el vínculo amoroso entre ambas. Bárbara es una planta sin flor y sin frutos, "no tiene deseos" (p. 77).

Segunda parte. Luna creciente

Primera juventud. Están presentes aquí los motivos del tesoro oculto y el enigma a develar. Bárbara encuentra en el jardín un pabellón desconocido, en cuya puerta se lee la inscripción: *Parva domus, magna quies* (casa pequeña, magna quietud) que recuerda la de los cementerios. También se relaciona con el misterioso epígrafe que encabeza esta parte: "A la orillita del mar hay una casa de campo, una casa solitaria..." (antigua canción japonesa). Antes se ha preguntado "¿qué es lo que está prohibido?" (p. 127). En el interior del pabellón Bárbara descubre su genealogía e identidad femeninas en la bisabuela de su mismo nombre. La descubre como sujeto y objeto de deseo. La joven, primero, no se atreve a entrar y cae en un sueño (rito de pasaje), que la narradora aprovecha para plasmar una imagen de gran belleza mediante la cual Bárbara se fusiona con la tierra, al mismo tiempo que se posesiona de ella el alma de su bisabuela:

> Y he aquí que, de entre aquella confusión de elementos, Bárbara misma se fue alzando lentamente [el cuerpo-alma de la bisabuela que está en ella y es ella misma], como un vapor de agua, como una emanación de agua estancada... *Y hacia adentro fue ella, hacia adentro, hacia ella misma otra vez* (p. 88).

Este *otra vez* se conecta con el "y se fue..." del relato poético inicial, que supone el movimiento hacia el interior del jardín, dándole la espalda a los automóviles que "pasaban". Este movimiento es el impulso que echa a andar la escritura de la novela. Igualmente, se relacionan con el "y se fue" del capítulo 7 de la cuarta parte, cuando sale del jardín y se produce su transformación en la ciudad (p. 263).

Lo interesante ahora es el fenómeno de metempsicosis, que se marca entre otras cosas cuando Bárbara cree haber vivido lo que ha vivido la bisabuela hace 100 años, y recupera su historia de amor y su estirpe patricia en un viejo periódico: "El Faro. Diario Ind... Jueves 10 de septiembre de 184..." (p. 94)[14].

[14] El periódico *Faro Industrial de La Habana* (1841-1851) fue el primer defensor de los intereses netamente cubanos en la Isla en oposición al gobierno español, por lo que fue suprimido en 1851 (cf. *Diccionario de Literatura Cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1980, t. 1, p. 325). La introducción de este motivo histórico-político en *Jardín*, subraya la preocupación de Loynaz por el destino nacional y la conciencia del pendiente histórico de una *libertad* todavía por conseguir en la época de su escritura.

La metempsicosis, así como los contenidos de muerte que se acumulan en *Jardín*, son formas del discurso y las preocupaciones escatológicas presentes en esta novela. Sustenta también el eje axiológico del texto, pues la creencia en la metempsicosis, ajena a las religiones que tienen una concepción lineal del tiempo (cristianismo, judaísmo e islam), toma como deidad a la vida misma. Al nacer ya no se puede escapar de la vida, lo que sigue a la muerte es una cadena infinita de renacimientos. Así las deudas que se dejen en vidas anteriores pasarán —como en el caso de Bárbara y su bisabuela— a la responsabilidad del nuevo ser. Así también, a lo largo de múltiples renacimientos, se purificará moralmente la humanidad. Éste es uno de los sentidos del encuentro de Bárbara y el joven A. al final de la novela: pagar la deuda propia y la de la bisabuela. De este modo, se desprende de *Jardín* una visión ética que niega el azar en el devenir humano y resuelve la tensión entre libertad y destino de una manera metafísica y determinista en función de un ser sublimado, que en este caso es la vida como tierra de amor y de muerte. Así, el miedo a la vida por lo que tiene de muerte, de pre-animal, de no sujeto y no objeto, de un O(o)tro aterrador que precede y que posee, se sacraliza en el signo del jardín y la casa solariegos para mediante el exorcismo y la sublimación que representa la escritura, poder asumir la alteridad que implica también echar a andar el tiempo y el mecanismo del deseo:

> Somos de la tierra y la amamos. Nos reconocemos en ella, nos amamos en ella. Cada hombre que cae es un índice que nos apunta, al inclinarse, la meta obligada de todos los caminos.
>
> Pertenecemos a la tierra. La tierra es la madre terrible, la madre saturnal, la insaciable devoradora de sus propios hijos.
>
> La tierra es la madre prolífica, fecunda, incansable, la madre perennemente horizontal recibiendo la simiente de la vida que son los muertos, pariendo los renuevos de la muerte que son los vivos.
>
> La tierra. La tierra como la tierra del jardín... ¿El jardín? ¡Ah sí, el jardín! (p. 156).

Pero la humanidad puede estar incapacitada para "purificarse" y entonces, muere en la muerte de los vivos enmascarados, debido a la supresión del vínculo entre *Yo* y lo *O(o)tro*. "No vivir, no es morir; como no morir tampoco quiere decir que se viva" (pp. 288-289), reflexionará indirectamente Bárbara en la quinta parte.

Tercera parte. Luna llena

La plenitud. En esta parte Bárbara permanece en el pabellón y explora el baúl-cuerpo de la bisabuela, se prueba sus trajes, se confunde con ella y con su historia de amor y deseo; también de evasión de ese mismo amor de tierra en aras de la libertad –el viaje– y otros intereses espirituales –alma– que se desprenden de los reclamos que A. le hace en sus cartas de amor. Cartas que Bárbara encuentra en el baúl –escritura del cuerpo– y que se reproducen en cursivas a lo largo de toda esta parte. El diálogo entre la joven –ahora destinataria- y el adolescente A., mediado por la escritura oracular de las cartas –una especie de Evangelio profano, anuncio también apocalíptico– es de una enorme belleza. Con el ardid de un enamorado que renace gracias al descubrimiento de la escritura amorosa después de *cien* años, la narradora simboliza la inmortalidad del amor y la de sus fundamentos sexuales y eróticos, como determinaciones del devenir humanos. Fuerzas fascinantes de valor ambivalente, pues A. es un Eros que también es Thanatos y tiene listo el puñal para clavar (matar).

Lo más terrible de la muerte como reverso oscuro del objeto del deseo de Bárbara (primariamente la madre), es que se mezcla con fuerzas como el amor y la razón cultural (quinta parte) supuestamente al servicio de la vida. Pero de cualquier manera, aquí se trata de la quemadura de amor (*que madura de amor*) mediada por las cartas que despiertan la sexualidad de la joven invistiéndola de cuerpo (consustanciada con el de la bisabuela en ausencia del de la madre) porque lo nombra. Y ahora, puesto el *verbo*, Bárbara se reconoce *Yo* frente al *no-yo* del jardín. A. alude a la consumación sexual en una de las cartas, como ruptura de un collar y un cántaro (p. 195). Sujeto y objeto de amor se lanzará hacia el mundo, imaginando que Thanatos se queda en el jardín como un objeto desterrado para siempre. Reproduzco parte de una de las cartas porque anticipa el final de la novela:

> Tú quieres ser libre... y para eso te pesa mi amor... Desde el principio siempre has estado pensando en escaparte... ¿Para quién te guardas desde hace mil años hermética y sombría?... Quién sabe si para nadie... femenino Narciso... Entre tú y yo queda una cuenta pendiente, *una vulgar tragedia que es la misma de la mariposa que quiere volar y de la lagartija que se acerca con el vientre pegado a la tierra. Tú eres siempre la mariposa. Yo tengo la tierra cerca y por cerca su alianza; soy certero para clavar* (p. 215).

La Bárbara del presente ha comentado antes: "¡Que lucha sorda, rencorosa, apasionada tuvo que agitarse... entre esta mujer y este hombre hasta desangrar a los dos sin rendir a ninguno... Si se libró ella, ¿qué haría para librarse?" (p. 182).

Pero, ¿quiénes tienen cuerpo en esta parte de la novela, más que el fantasmático que se está construyendo con palabras?

Cuarta parte. Luna menguante

Inicio de la madurez. En esta parte que es simétrica a la segunda, empieza la degradación de Bárbara como personaje simbólico, pues pierde su raíz sagrada –natural– para transformarse en una mujer común, en un ser social de segunda, en su carácter instrumental de cónyuge del marino. Quiere decir que no se "ha salvado". Recuperada ya la memoria de *atrás*, el relato ingresa a una dimensión real. Aquí, Bárbara escapa a la fascinación de la *escritura* de A., gracias al encuentro con un marino que ella seduce –sin hablar– con gestos y actos simbólicos. Éste se la lleva hacia el mundo moderno y civilizado, y la hace su mujer: "la invadía un insólito sentimiento de pena por sí misma, por ella, tan próxima a la felicidad... La luna deshecha en el suelo se quedaba detrás de ella como una fruta... caída y chorreando de jugo" (pp. 262-263). Esta imagen de la luna deshecha y caída es la que aparece en el relato enmarcador que precede al inicio de la novela. Tiene que ver también con la pérdida de la virginidad biológica y espiritual de la protagonista; con su desentrañamiento del jardín. Antes de marcharse pone a la cabecera de su cama una ramita de boj, que es un arbusto *siempre verde*. Se consuma la unión sexual entre la joven y el marino: No hay ceremonia matrimonial, Bárbara es un "don" (primera dación), y entonces tiene un cuerpo que se ofrece, se mueve, come, se enferma, etc. Curiosamente, enjuicia: "Que el amor sea ala y no cadena" (p. 260), comparando su relación amorosa con la de A. y la bisabuela.

Ella describe el enlace como fuga y él como rapto atávico (cf. p. 266). El viaje está tratado como el motivo tradicional del *cruce de frontera* a propósito de una iniciación que en este caso es la sexual; pero también supone el paso a otra esfera de la conciencia. Sin embargo, la narradora marca irónicamente este pasaje con un anuncio publicitario: "Perrón e Hijos, Cía. Vinícola Nacional" (p. 282). El vino ahora no es el de consagrar ni el vino del amor cuyos vesti-

gios permanecieron durante *cien años* en la copa del pabellón. Se subraya así el paso de un mundo indiferenciado, periférico, en el que rige una ciega razón pero vital y expresiva, razón prelógica y mágica de connotaciones sagradas; a un mundo altamente diferenciado, urbano, central e industrializado, pero desacralizado y mecánico. El vino es ahora una mercancía.

Quinta parte. Luna nueva o negra

Madurez y muerte ¿simbólica a la manera de otra iniciación? Bárbara, que ha pasado del estado natural a un estado de cultura y alta civilización, tiene hijos, viaja, hace vida de salón y se enfrenta a una gran guerra mundial. Ahora es *humana*, pero sólo es valorada como una hembra (cf. p. 287). Además, incluyendo al marido, la consideran "extranjera" (sinónimo de bárbara en la antigua Grecia para designar a los conquistados que no hablaban la lengua del conquistador). Desterrada del jardín, la mujer se ha convertido en sujeto y empieza a delimitar el objeto de deseo. Espiritualmente, la vida de Bárbara se ha degradado. Ha perdido su "sombra" tutelar, las sombras del jardín. El mundo socializado está caracterizado por la luz eléctrica, pero "esta luz eléctrica no puede mostrarle un mundo mejor que el que ella había poseído en soledad, sólo con la fuerza de su deseo" (p. 289). Y anhela el retorno: "Ella conoce de santos, él de balas" (p. 307). De cualquier manera, Bárbara ya no es bárbara, no es un ser vegetal: se ha transformado en una persona en nombre de la ley patriarcal: la mujer de..., la madre de... Sin embargo, ha perdido el tiempo de la vida: el presente: "En nombre del Progreso, el mérito estaba siempre en el mañana... que no se tenía nunca" (p. 312).

En este mundo que enajena, domina el estadio fálico de la razón. La razón rústica y vital del principio femenino asociado a la luna (la naturaleza) se ha rechazado. Lo que podríamos llamar la ley de la madre –estructura matriarcal– está no sólo reprimida sino denegada, propiciando la disociación entre sujeto/objeto de la cultura vigente[15]. Ha muerto la diosa (las diosas), cuya resurrec-

[15] La teoría del inconsciente supone la represión de contenidos (representaciones y afectos) que tienen que ver con las pulsiones de vida y de muerte que no llegan a la conciencia. Formas de la represión son la *denegación* que afecta al objeto y la *forclusión* que afecta a la capacidad misma de desear (cf. JULIA KRISTEVA, *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI, México, 1989, p. 15).

ción es el motivo generador de esta escritura y de esta novela reparadora simbólicamente del mundo materno e infantil. Bárbara Eva se ha convertido en Bárbara Sophia. Después de haber *sabido* (conciencia) "de todo el espanto y de toda la voluptuosidad de la guerra" (la muerte, p. 314), tiene otra *curiosidad*: "visitar, en vía de paseo, los lugares donde había transcurrido su infancia" (p. 316). Ahora posee el conocimiento pleno de la alteridad: luces y sombras, lo masculino y lo femenino, lo mágico y lo lógico intelectual: lo semiótico y lo simbólico, y anhela el retorno para unir en sí misma lo que antes estuvo separado y seguiría condenado a estarlo en este mundo altamente moderno. En su mundo anterior no reconocía el objeto de su deseo, era una masa en el imaginario con el jardín y estaba desposeída de la parte de razón lógica del registro cultural (de lo simbólico) que le ha permitido diferenciarse. Pero en el mundo en que vive sucede lo contrario. La razón científico-tecnológica enajena los vínculos con lo sagrado, excluye, disocia de sí a la naturaleza; la cosifica como objeto, pervierte la pulsión de vida.

Sabe ahora que lo dual es *lo mismo en la forma de ser otro*: elaboración dialéctica de la alteridad ya no excluida sino reconocida. Saber natural que emana de las leyes cósmicas, de la sabiduría ancestral donde los contrarios no se excluyen sino que se articulan en una lógica equilibrada de correspondencias, manteniendo cada uno su alteridad frente al otro. Lógica donde finalmente no hay dominados ni dominadores. El jardín y A. fijados ambos al mundo infantil, son los depositarios de esa lógica, según lo advierte ahora Bárbara. Inicia el retorno. El mar que se la llevó, la devuelve. El nombre del barco es Santa Bárbara, bautizado así por el marino en honor de la mujer. Ella podría ser santa pero también Orisha, deidad de la tierra al modo de las culturas agrarias que no han perdido su relación con la naturaleza. "The day is done" (capítulo 4). Y, en el capítulo 6, reflexiona indirectamente por la vía de la narradora omnisciente:

> Cuántas luces para una mujer sola y qué pocas para su *feto angélico*, en lucha siempre con la *madre sombra*, ahogado una y mil veces por el mismo cordón, nudo de vida.
>
> Esa noche todas las luces... juntas eran impotentes para salvar lo que había de perderse y para perdèr lo que había de salvarse...
>
> Había robado o traficado con el caudal mirífico del mundo, pero sólo la sombra había sido suya... *La sombra era la virginidad del universo* (p. 334).

Bárbara, en cuanto "feto angélico", supone el ansia de conciliación entre la materia y el espíritu, las criaturas y su Creador(a). Mas, recordando el episodio de la metempsicosis, y lo que ahora parece comprender: "el sacrificio *natural* de la vida a la muerte" (también al amor), sólo en la muerte y en los sucesivos renacimientos sería posible la evolución moral de la especie. Se lanza al agua y piensa que ha llegado al jardín: ¿suicidio?[16] Parece estarla esperando un pescador mal vestido, como agotado, un adolescente alto que porta un débil farol (cf. con el farol del marino, cuarta parte, p. 267), algo cojo, que tiene semejanzas con A. (también sugiere a San Pedro en la simbología cristiana o a Vulcano, el dios mitológico del fuego terrestre, marido burlado de Venus). Él habla un poco en contraste con el A. de las cartas, pero tiene cuerpo —¿alucinación?—; le hace saber a Bárbara que no debe temer, pues él conoce el camino: ha estado allí por mucho tiempo. Le informa que su casa ya no existe. Y entonces ella siente deseos de caber en él, como en un vientre materno: "Acostarse dentro de él, con las piernas encogidas, en actitud beatífica de *feto por nacer* ("¿angélico o humano?", p. 341). "La selva era el jardín... el triunfo de la selva primitiva..." (p. 346). "Tuvo la sensación de ser absorbida" (*loc. cit.*).

La cara del pescador, a la luz del amanecer, le revela un rostro de cera semiderretida: "Por abajo del párpado manaba la mirada como agua sorda" (p. 348)[17]. Pero Bárbara *no retira* la suya de los ojos que "seguían embebiéndola en el aire" (*loc. cit.*). La construcción de Bárbara como sujeto le permite enfrentar el objeto temido y deseado según un estado regresivo en la mirada del joven pescador, semejante a la del jardín, a la de la madre y al ojo-autoridad vacío en la novela: el del padre, lo no nombrado, el ojo que decreta el necesario corte de la relación preedípica clausurando también el mundo arcaico de la madre en nombre de otro ojo: *El Faro*, periódico independentista, o mundo objetivo históricamente (cf. p. 94).

En *Jardín* la genealogía reconocida es matrilineal, no hay apellido, evidenciándose el carácter semiótico —preedípico— de esta escritura en la cual lo *eludido* es el nombre del padre, aunque *aludido*

[16] En la primera parte de *Jardín* la bisabuela se convierte en leyenda porque Bárbara oyó comentarios sobre su muerte misteriosa, ocurrida por asesinato o suicidio.

[17] Compárese con la mirada de la madre (p. 26) y con esta otra: "el jardín la seguía mirando... ya para siempre con su ojo imposible, su ojo turbio de muerto" (p. 257).

por el periódico *El Faro*. Pero la protagonista, pasando por la experiencia cultural, ya puede mirar lo denegado en ella (de la misma manera, a la inversa, que ahora la civilización tecnológica rechaza el cuerpo simbólico de la madre y las representaciones y afectos asociados a él). Esta asimilación de miradas en la de A. como pescador –espejo sin fondo–, mirada –memoria en retirada–, supone la recuperación del objeto O(o)tro, la nata de la vida, el magma originario. Momento de revelación que no ciega a Bárbara. Sin embargo, toda la escritura ha representado la posibilidad de enfrentar la nada llenándola de palabras que ahora se desvanecen. Así lo dice la psicoanalista Magda Catalá:

> El cuerpo de la madre es ocasión... de todas las contradicciones que pueda sufrir el ser humano... de su cuerpo nos separa todo... pero para el inconsciente sigue estando ahí, al fondo... Ella es el árbol, la vida, el agua, la tierra, el huevo, el cosmos, el inicio, el fin y el movimiento entre lo uno y lo otro. Pretender fijar nuestra atención en el símbolo *madre* es algo como mirar el infinito en el que vemos repetirse, una y otra vez, los mismos vidrios rotos... las emociones que se dibujan a través de los ojos de la madre son siempre, como los vidrios rotos, las mismas y a su vez, no hacen sino repetirse y transformarse... Querer atrapar esas emociones no es sino abrir brechas que no tocan nunca fondo, pues más allá de cuanto podamos expresar, las emociones siguen siendo las mismas y generando nuevas formas de decirse, nuevas palabras. Las palabras evidencian el vacío que va de una punta a la otra del ojo que mira... al otro[18].

Entre dos espejos o miradas configurados composicionalmente por los relatos enmarcadores que propositivamente no están marcados en el índice, y de los que ahora me ocuparé, se ha jugado este abismo de reflejos que persiguen a un jardín y son perseguidos por éste:

> entre las masas de sombra clarea el espejo puesto tan alto que nadie podría mirarse en él. Su *turbia* luna sólo refleja el tropel de dragones empolvados del friso... Bárbara ha sentido pena por este espejo inútil, sin renuevo [¿de la muerte?] de imágenes, condenado por siempre a la inmovilidad y a la ausencia de toda vida (p. 19).

Pero Bárbara ha nacido, echó a andar el reloj detenido en las seis y cuarto y los renuevos de la muerte simbólica (la de la infan-

[18] M. CATALÁ, *op. cit.*, p. 83.

cia) le han dado cuerpo propio que es, finalmente, cuando puede contactarse con ella misma y relacionar el *feto angélico* con el *feto humano*: las pulsiones con las emociones y los pensamientos en su interior, relacionar los cuerpos sexuados de la madre y del padre. Ese momento del trazo, de la inscripción del no ser en la cama vacía, se sustituye ahora por la de la grieta del muro por donde sale una lagartija: es el cruce entre lo uno y lo otro que origina el derrumbe del pasado infantil con su "inocencia" mortal, sin cuerpo ni deseos: la puerta que no se podía abrir en la parte primera, el espejo sin memoria después de la muerte del hermano, detrás de los cuales estaba la madre congelada, ahora se abre y se llena de otras imágenes. La puerta, antes, había estado atorada por un gajo de almendro que crecía en un muro. Ese muro es el que se resquebraja (cf. pp. 26 y 350): "Ahora en lo alto del muro, donde un tronco de almendro se incrustaba, oyó un crujido breve" (p. 344). Y el muro caerá, el jardín se apretará alrededor de A. y Bárbara, "dulcísimo en una cerrazón de sombras" (p. 349). Con la última piedra, un reptil pequeño y ágil: imagen fálica de A. y ella *bajó* los ojos y lo miró a él lenta, certeramente... No hizo él un gesto; había logrado subir los párpados y Bárbara *sentía ahora sus ojos propiamente*, no ya su mirada... sus ojos caminar por su piel..." (*loc. cit.*). Hermosa y terrible descripción simbólica de la cópula como síntesis del estallamiento del placer y de la muerte: la segunda dación de Bárbara.

Del derrumbe emerge una lagartija amarilla. Ya no "el tropel de dragones reflejados en la *turbia luna* del espejo (p. 19), sino sólo una serpiente disminuida. Bárbara sabe que esos ojos-dragones han estado dentro de ella siempre: su deseo de deseo del otro. La lagartija se ha engullido a la mariposa amarilla según el vaticinio de la carta de A. en la tercera parte. ¿Se ha salvado lo que debía perderse o se ha perdido lo que debía salvarse? La dimensión sagrada del inconsciente primitivo o la dimensión racional y espiritual humanas. ¿O se han salvado ambas alcanzando la individuación junto con la comprensión profunda de la dualidad y de la alteridad condiciones auténticas de lo humano? En la cuarta parte la curiosidad se había estrellado contra un espejo humillante. Se había topado con su ser hembra (p. 287). Ahora Bárbara ha pagado su deuda a una ley bárbara pero justa en una nupcial ceremonia de sombras. El vaticinio de A. se ha cumplido: la lagartija engulló a la mariposa amarilla en unión (nupcias) de contrarios, no en unidad. Humilde ser de tierra expuesto al sol, con esa chispa amarilla que aspira sólo en los límites de lo finito a lo infinito. Es-

tamos en el capítulo 8, el ocho del verbo, de los ancestros familiares, aliento prehistórico en el orden del mundo desde una imagen que no cierra su significación como lo hacen los conceptos, sino que se abre al porvenir conectándonos también a un pasado inmemorial.

En una entrevista Loynaz dijo que en *Jardín* había quemado el alma[19]. En el antiguo saber alquímico, quemar quería decir purificar. En las creencias hindúes sobre la metempsicosis se afirma que la aspiración a la pureza del espíritu es una marca de la ley moral inscripta en la biología humana. La humilde lagartija que repta con todos los años de la tierra a cuestas, tiene deseos de sol. ¿Es una ironía de la narradora o una grave imagen de la alteridad asumida? De cualquier manera, como Bárbara, la lagartija resiste, vela, permanece *por siempre* en el único paraíso posible *que fue* en la tierra de la madre.

BÁRBARA ENTIERRA-SIEMBRA A LA LUNA

El relato enmarcador que abre y cierra la obra, *fuera de ella y no marcado en el índice*, se divide en dos partes que llamaré *A* y *B*. Ocupan, la primera, una página: y la segunda, dos. Suponen dos secuencias narrativas de un mismo relato y se estructuran alrededor de la relación de Bárbara con la luna[20], identificadas ambas con base en la ley de correspondencia por fuerzas naturales. En el relato *A*, de ambiente nocturno, los automóviles *pasaban* y Bárbara los miraba, supuestamente, a través de los barrotes de hierro de la reja del jardín; pero dejaba de prestarles atención y les volvía la espalda.

En el relato *B*, vespertino, los automóviles *pasan* vertiginosamente y ocupan toda la escena del relato. Bárbara ya no está ni tampoco el jardín, donde ahora se construye un hotel. Ella aparece al final del relato y de la obra a la manera de una imagen fija ema-

[19] PEDRO SIMÓN, *Dulce María Loynaz*, Casa de las Américas, La Habana, 1991, p. 56.

[20] La luna, a diferencia del sol, crece, decrece y desaparece, simulando el sujetamiento al devenir de nacimiento y de muerte de la humanidad; también, en este mismo sentido, se asocia a la biología femenina. Por otra parte se identifica con la noche, que posee significación maternal en su doble significado protector y amenazante que se muestra y oculta. Asimismo, no ha dejado de conectarse al sueño y a la fantasía amorosa y poética, como a la vida psíquica y a la imaginación (cf. *Diccionario de los símbolos*, *s. v.* LUNA).

nada de la reflexión de la autora implícita como memoria o sombra tutelar eterna. Pega su cara pálida (de luna) a los barrotes de hierro pero éstos no son los de la reja del jardín de Bárbara ni en *A* ni en *B*, sino las vigas de hierro de la armazón del hotel en construcción. Por la posición de Bárbara y la geometrización del espacio en estos relatos, la novela misma es desde el principio la reconstrucción imaginaria del pasado de la protagonista que ha regresado al lugar originario de visita (cf. p. 316) y comprueba su desaparición en el presente, por lo que se interna en sí misma recreándolo en una memoria de atmósfera onírica.

En el relato *A*, Bárbara parece evocar el momento en el cual salió de la "virginidad" de aquel (su) jardín *al revés*, pero *paraíso* de la infancia de los tiempos propios del existente, para ir hacia el *mundo de los hombres*. Esa salida fue marcada, entonces, con una ramita de boj, cuya significación de deseo de incorruptibilidad se recoge y amplía ahora en *A* mediante la reiteración de la imagen de la luna rota, asociada también en el pasado a su salida. Entierra y siembra al mismo tiempo los pedazos rotos de la luna asegurando su perennidad mágica bajo la tierra del jardín, donde quedó su angustiada historia aunque también la de su "angelical" inocencia sin cuerpo y sin sexo:

> La luna se desprendía... *Pasó un minuto y pasó un siglo*. La luna... rebotó con un sonido de cristales y fue a caer a los pies de Bárbara... Recogió del sendero la luna rota... hizo un hoyo muy hondo en el lugar en que la tierra era más tibia... Y así enterró la luna en el jardín... *Arriba plantó un gajo de almendro y se fue* (p. 15; las cursivas son mías)[21].

Parecería que ese "y se fue" en *A*, supone que Bárbara habita todavía en el jardín y se interna en él. Pero muchas indicaciones cruzadas en el texto novelístico nos hacen suponer que se interna como memoria, pues ella hace mucho tiempo que abandonó el lugar. Compárese la cita anterior con ésta: "La luna deshecha se quedaba detrás de ella... Empezó a andar... retrocedió hasta el lecho... volvió a poner a la cabecera la ramita de boj... y abrió la puerta *y se fue*" (cuarta parte, p. 263).

[21] La almendra es el símbolo de lo esencial que permanece oculto en lo accesorio; también de la espiritualidad esencial de la humanidad aunque se distorsione por doctrinas y teorías que la ignoran. Igualmente, alude a la virginidad de la mujer (cf. *Diccionario de los símbolos*, *s. v.* ALMENDRA).

La Bárbara del relato *A* retoma y metaforiza ese momento para ir hacia atrás en el tiempo, a su infancia, su adolescencia y primera juventud, con el fin de recuperar la memoria que se plasma en escritura, comprendiendo ahora aquello que su *inocencia* desconocía y que se quedó detrás de la puerta atorada por una rama de almendro: la madre blanca que perdió a raíz de la muerte del hermanito. (En la tercera parte comenta que no entiende cómo es posible que amen más a los hijos muertos que a los vivos: "Ella dice que se aman o deben amarse a los muertos en los vivos...", p. 152.) Al principio de la novela la joven de veinte años que es Bárbara, la misma que ha perdido su memoria y los rastros de su identidad, se pregunta por la madre: "Muerta estará... detrás de aquella puertecita..." (p. 29).

Ambos relatos, *A* y *B*, tienen solución de continuidad y se articulan como dos secuencias narrativas a pesar de las 330 páginas, aproximadamente, que los separan. En uno se lleva a cabo el rito funerario y al mismo tiempo de fecundación de la luna rota (p. 15); y en el otro la tierra ya la ha regenerado, por lo que se le presenta completa al obrero que, excavando, la desentierra (p. 351). La luna es una perfecta circunferencia. Continente de aquel "centro sin circunferencia" (p. 76) tal y como se definió Bárbara en la primera parte. La memoria también ha sido reconstruida, como la luna, y Bárbara se reconoce recuperando sus raíces de identidad familiar, así como las de su especie, como ser humano. No importa que hayan pasado *un minuto o un siglo*. Tampoco que en el relato *B* el obrero desconozca a la luna y la arroje despreciativamente:

> Son obreros que trabajan en silencio. Pertenecen al *Sindicato de Trabajadores del Hierro... Esta tarde*, afincando un pie de la armazón *entre la despedazada tierra, uno de los obreros... ha encontrado un disco de hojalata...* algo cóncavo... de bordes muy pulidos... de vetas azulosas... la ha sentido desmesuradamente fría... El hombre interrumpe su faena y mira un momento *la redondela brilladora que reluce al sol... podría servir de plato duradero a su comida...* pero *la arroja luego con gesto desdeñoso* (pp. 351-352; las cursivas son mías).

Antes, en el mismo relato, una voz impersonal ha dicho: "Todavía no hace muchos años, era este floreciente litoral –que ya aparece en todos los prospectos de Cook's Tours Agency– una marisma inhabitable, un matorral malsano..." (p. 351). Complaciente

afirmación acerca de la devastación ecológica en favor de la "civilización invasora" representada por la marca de Coca-cola. Irónicamente, en esto se ha convertido el deseo de independencia nacional sugerida en *El Faro*. Asimismo, la indicación del Sindicato de Trabajadores del Hierro, es una alusión al mito de las razas de Hesíodo[22].

La historia contada en *Jardín*, pero enmarcada entre los dos relatos poéticos, sugiere el abandono de la tierra, de la razón de la estructura matriarcal, y el inicio de otra era histórica en la vida de Bárbara –individuo y colectividad humana–, simbolizada en el entierro-siembra de la luna rota; y en la devastación de la naturaleza. Historia de la desvinculación paulatina con lo sagrado en oposición a las propuestas que sobreviven en las mitologías paganas y cristianas occidentales, así como en otras. Esto supondrá, a la larga, el "apocalipsis" para la especie que, en su soberbia, se percibe como un sujeto ajeno a su objeto de dominio: su (la) naturaleza. Por lo pronto, Bárbara, también desterrada del "jardín", ha recuperado la memoria en la escritura ofreciéndonos un conjuro del mal –la disociación– y una elegía por el mundo perdido. En algún momento es necesario separarse de la infancia pero sabiéndola raíz: sabiduría también de los muertos ancestrales que vive en la imaginación simbólica: "En el reino de la imaginación absoluta se es joven muy tarde. Hay que perder el paraíso terrenal para vivir verdaderamente en él, para vivirlo en la realidad de sus imágenes, en la sublimación absoluta que trasciende toda pasión"[23].

Pero aun así, esa memoria de la infancia del individuo o de la humanidad, como la pequeña luz del pescador, es la señal de la antigua morada que no se apaga nunca en el inconsciente. Por eso en el relato *B*: "Bárbara, por detrás, por arriba, por abajo, por siempre... pega su cara pálida a los barrotes de hierro..." (p. 352). Y ese "por siempre" está en lugar de "por delante" como espacio-tiempo, quizás, de la esperanza.

Para finalizar, quiero destacar que en mi lectura de *Jardín*, la

[22] En *Los trabajos y los días*, Hesíodo describe el advenimiento de la quinta raza que, miserable, recibirá el castigo de Zeus por esgrimir el derecho de la fuerza y abandonar el de la conciencia (animalización). Se trata de la visión apocalíptica del advenimiento de hombres pertenecientes a la *Raza de Hierro*. El metal está asociado semánticamente a los bienes materiales y a la inconsciencia del animal que sólo posee la fuerza bruta: raza ajena a la dimensión de lo sagrado. Raza que ha vendido el alma y ha perdido su sombra.

[23] G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 64.

novela supone una recreación imaginaria de los fantasmas y también de los dioses y de las diosas de la infancia en un espacio-tiempo ya desaparecido. Lo que está afuera, en los relatos *A* y *B*, figura la construcción poética de los senderos y los límites del jardín en la interioridad de Bárbara para definirse como un ser y un estar en el mundo histórico; como una mujer concretamente humana, sin menoscabo de sus raíces. Entre los relatos *A* y *B*, a la manera de dos espejos encontrados, lo que se ha objetivado gracias a la escritura es la historia de las transfiguraciones y de los reflejos cruzados de *imagos* apresadas en la significativa mirada de la *madre blanca, ya oscura*, que Bárbara a su vez ha podido *mirar* (contactar) y *comprender* en su mensaje pulsional, reelaborado, de amor y de muerte. La recreación de un mundo espectral, objetiva la concepción histórica y existencial de Loynaz que supone la persistencia de los muertos y de las generaciones desaparecidas, a la manera de una continuidad subterránea de amor y de muerte, en la fantasmagoría de la cultura. Sin su compresión, en su pleno derecho —que es la comprensión de la alteridad—, no es posible abrirse hacia el otro ni pensar el porvenir. El mismo mensaje que, de otra forma, ofrecen los mitos culturales antiguos de fundación y de los orígenes, partiendo de oposiciones creadoras cuyo modelo arquetípico son las diferencias sexuales. Magia de la palabra poética, memoria sin fondo del útero arcaico de tierra y agua. Por esto mismo en la novela se logra la epifanía de la alteridad y la apertura hacia el O(o)tro(a), porque Dios(a) siempre es un compuesto de alteridades: los principios opuestos de lo femenino y de los masculino, lo mismo que afuera y adentro en el devenir histórico de cada uno(a) de nosotros(as):

> Sólo cuando se pone en evidencia que el eros difiere de la posesión y del poder podemos admitir una comunicación erótica. No es lucha, ni fusión, ni conocimiento. Hemos de reconocer el lugar excepcional que ocupa entre todas las clases de relaciones. Es la relación con la alteridad, con el misterio, es decir, con el porvenir; con aquello que, en un mundo en el que todo se da, no se da jamás; con aquello que puede no estar presente cuando todo está presente. No con un ser ausente, sino con la dimensión misma de la alteridad. Allí donde todos los posibles son imposibles, donde no es posible poder, el sujeto es aún sujeto para el eros. El amor no es una posibilidad, no se debe a nuestra iniciativa, es sin razón, nos invade y nos hiere y sin embargo, el *yo* sobrevive en él[24].

[24] E. LEVINAS, *op. cit.*, p. 132.

CABRERA INFANTE: BREVE HISTORIA DE UNA GÉNESIS

IGNACIO DÍAZ RUIZ
Universidad Nacional Autónoma de México

En este ensayo la palabra génesis, a todas luces de prosapia y significación bíblicas, no se refiere al libro sagrado del Antiguo Testamento, sino que se relaciona con la idea de mostrar los orígenes, ensayos preliminares, ejercicios iniciales o primeras expresiones literarias del polémico escritor cubano Guillermo Cabrera Infante. Antes de la publicación de su novela *Tres tristes tigres* (1967)[1], considerada como su obra medular, el ejemplo más representativo de su poética narrativa, sin duda una de las narraciones más delirantes, y de mayor innovación y significado en la novela latinoamericana de este siglo, Cabrera dio a conocer *Así en la paz como en la guerra* (1960), su primer libro de relatos y *Un oficio del siglo XX* (1963)[2], recopilación de críticas sobre cine.

Integrado por una numerosa serie de reseñas y crónicas cinematográficas, publicadas originalmente en la revista *Carteles* 1954-1960, y en *Revolución* 1959-1960, *Un oficio del siglo xx*[3] permite mostrar en estos materiales un ejercicio excepcionalmente innovador donde se experimentan y practican fórmulas, procedimientos y recursos literarios que irán a desembocar en sus escritos posteriores.

Su imaginación creadora, experimental en el mejor de los sentidos, se corrobora puntualmente ya desde estos materiales; *Un ofi-*

[1] Seix Barral, Barcelona, 1967. Esta novela con el título: *Vista del amanecer en el trópico* obtuvo en 1964 el Premio Biblioteca Breve de la misma editorial.

[2] *Así en la paz como en la guerra*, Ediciones R, La Habana, 1960; *Un oficio del siglo xx*, Ediciones R, La Habana, 1963.

[3] En adelante se indicará únicamente la página correspondiente a esta edición: El País-Aguilar, Madrid, 1993.

cio del siglo xx tiene un carácter heterodoxo, textos originales donde se hacen crónicas de filmes, escritos que tienen como referente el relato cinematográfico; este autor se propone ejercer la actividad literaria en la recensión de películas; hace de la reseña cinematográfica un texto cuyas características contienen y prefiguran algunas de sus peculiaridades narrativas. No se trata, entonces, de analizar textos originariamente literarios sino de escritos dependientes de otro discurso, surgidos con otros fines, que tienen además una intención narrativa, estilística y, por ende, literaria.

En este sentido, se parte de la premisa de comprender la obra de Cabrera Infante como una totalidad; como un conjunto que integra una vasta red de irradiaciones y vasos comunicantes, idea que se sustenta en una concepción orgánica, la suma de todo su trabajo intelectual: crítico de cine, narrador, traductor, ensayista, comentarista musical; diversos géneros, prácticas o vertientes que se influyen y que conforman un solo estilo de escritura.

Crítica iconoclasta. Libro sobre cine. Escritura sobre un género que alimentará a otro. Ensayos donde el protagonista es un filme, el antagonista, el autor de la reseña o crónica; y donde los diversos aspectos que conforman la crítica de cine son debidamente atendidos y analizados: director, actores, guión, fotografía, composición musical, aspectos de la recepción, etcétera.

Este conjunto de textos, divertidísimas reseñas sobre la cartelera cubana de la década de los años cincuenta, fue publicado bajo el pseudónimo G. Caín, disfraz que remite al personaje bíblico, uno de los protagonistas del Génesis. Cabe aclarar que ya en la utilización de este nombre, que sirve al mismo tiempo para ocultar y disimular a su autor o para destacarlo y subrayarlo, se marcan de manera precisa ciertos mecanismos intelectuales y estéticos de Cabrera Infante: la parodia, la erudición y el divertimento lingüístico.

El sentido paródico y lúdico con que estructura sus textos se corrobora en prácticas de comparación o semejanza, como la utilización abundante de símiles. La evocación bíblica, por ejemplo, como ejercicio autoparódico, revela su notable afición por el disfraz; por el ocultamiento detrás del nombre, por el juego carnavalesco donde parodia y juego son lo mismo. Esta estrategia, además, descubre otra característica del escritor: su erudición. De manera constante y reiterada menciona escritores, artistas de cine, músicos, citas, referencias y datos que revelan la necesidad de imprimir en su escritura la impronta de sus conocimientos, recurso que contribuye a conformar una especie de vasto *collage* de su cultura. En

el caso específico de *Un oficio del siglo xx*, el uso de Caín contiene resonancias de la Biblia, el libro por excelencia; al mismo tiempo, en otro plano, revela su incisiva búsqueda para explorar y explotar las potencialidades de las palabras. El uso del pseudónimo o nombre falso –que etimológicamente también significa "semejante a" y se relaciona con mentir, engañar, timar o falsificar– surge de su propio nombre mediante un corte, un juego lingüístico con sus propios apellidos: "Como el mito se confunde a menudo con la religión, la suma de dos sílabas produjo casi un milagro: un crítico de cine se beneficiaría con tres mil años de propaganda y la sonoridad fratricida de un nombre, aquel que tiene el que fue «cabeza de los hombres impíos»" (p. 13).

Así, en el primer juego inventa a G. Caín, abreviatura de Guillermo, más la suma apocopada de sus dos apellidos[4]. Un segundo desdoblamiento se da, internamente, en el texto al nombrar al "cronista", pseudónimo que ya no se construye con un nombre propio, sino con un nombre común referido a una actividad: el que hace la crónica, elaboración que conforma a otro actante, convención estilística que enriquece y triplica estos recursos lúdicos y paródicos. Por si fueran poco estas elaboraciones –tan utilizadas y destacadas en toda su obra–, calca un pasaje, estricta imitación, de *La metamorfosis* de Kakfa para seguir el juego y explicar sus otras autodesignaciones: "Caín soñó con ser cronista. Al despertar no sabía si era Caín que soñaba ser cronista o si era el cronista que soñaba ser Caín: tal perplejidad prefiguraba su fin: un crítico puede morir de extrañeza. Lo que no puede es vivir en la extrañeza" (p. 394), pretexto literario, recurso que se inscribe en un ejercicio de intertextualidad burlesca, donde por supuesto, el escritor incorpora su propio añadido, en frases paralelas hace un simple cambio de verbos contrarios que trastocan el sentido.

En este mismo libro, en sus propias anotaciones finales, Cabrera Infante escribe el réquiem por Caín, nombre bíblico que creó para la autoría de este material, razón por la que el texto lo desaparece. El fratricidio simbólico aquí se invierte: Caín es el victimado; esta extinción literaria, sin embargo, no cancela la posibilidad de seguirlo mencionando como referencia o cita. En *Arcadia todas las*

[4] "Usando un pseudónimo que a alguna gente le parece un avatar. Uniendo la primera sílaba de su primer apellido con la primera sílaba de su segundo apellido surge Caín" ("Cronología", en GUILLERMO CABRERA INFANTE, *Tres tristes tigres*, Ayacucho, Caracas, 1990, p. 354).

noches, otro de sus libros sobre cine, el autor comenta: "La explicación quizá la tenga un crítico, un gran crítico, el hombre a quien yo confieso haberle robado todas las ideas, la personalidad más influyente en mi vida y el peor amigo que he conocido, G. Caín"[5].

La relación con su pseudónimo, G. Caín, la concluye justamente en este ciclo de escritura que marca el eslabón entre este periodo de ensayos con el siguiente de su producción narrativa. G. Caín, en consecuencia, es el antecedente que forjará al narrador e intelectual posterior:

> Los seis años que estuvo en *Carteles* se ven hoy como una época de entrenamiento para el otro: desaparece el cronista ubicuo y prepotente, pero no su estrábico ojo crítico, y quedará el pobre juego dialéctico, la escurrida gimnasia verbal para intentar formular varios teoremas estéticos que quizá nadie ponga en duda –pero tampoco en práctica– (p. 398).

Esa pasión agudísima por el juego de personajes, disfraces, parodias, se manifiesta en la constante duplicación, triplicación y multiplicación de sus protagonistas y pseudónimos; al contrario del temor borgeano por el espejo, Cabrera Infante lo magnifica como un medio de conformar y dar corporeidad a sus sujetos. Así se explica el otro, el cronista de cine: "Caín como todos los mortales tenía dos caras. Este Jano Bifronte de la crítica hacía amistades con la misma facilidad que hacía enemistades" (p. 21); o se explica con esta exacta referencia que suscribe la reiterada fantasía por el cambio de nombres y de disfraces, donde la palabra *interludio* (derivado culto de juego o representación teatral) es la clave: "¿He de agregar que esta rocambolesca pasión por los disfraces ha llevado a G. Caín a los más extraños interludios?" (p. 15).

En *Un oficio del siglo XX* existe una suerte de desdoblamiento entre el autor real y G. Caín, el pseudónimo, pero también entre Caín y el cronista, identificado este último como otro personaje. En varias de las críticas se juega con este recurso. Incluso se hace una especie de deslinde entre la voz de Caín y la del cronista, efectos más propios de la narrativa que de una prosa crítica:

> A Caín siempre le gustó la tercera persona... "El Cronista" era quien veía los films: era pues El Cronista quien afirmaba –y firmaba. A veces, la situación recordaba esa figura retórica llamada "echarle el

[5] *Arcadia todas las noches*, Alfaguara, Madrid, 1995, p. 45.

> muerto a otro". Otras, la atmósfera crítica se volvía irrespirable, porque el cronista insistía en estar —como Dios y el rey Felipe II— en todas partes. Las más era pura anticipación: La *Nueva Novela* francesa acude ahora a idéntico expediente prosaico (pp. 13-14).

Sin duda una peculiaridad de este narrador cubano reside precisamente en parodiarse a sí mismo, en aparecer por lo menos con un alter ego, una suerte de doble, un personaje que funciona en forma especular. Varios protagonistas de *Tres tristes tigres,* por ejemplo, ilustran aspectos, actitudes, ocupaciones y preocupaciones de su autor: el periodista Silvestre, el actor de televisión Arsenio Cué; Códac, el fotógrafo de artistas; Ribot, el dibujante; Riné Leal, el crítico; el músico, Eribó; y Floren Cassalis, alias "Bustrófedon", deformador y parodista. Así G. Caín es un nombre que lo instala en el hábito y la actitud del juego de los nombres, de los disfraces y de las parodias.

Este *leit-motiv* paródico mediante los cambios de nombres reaparece en relatos posteriores. En "La amazona", la protagonista femenina, una actriz, motiva al narrador a hacer la siguiente consideración:

> Hasta ahora era yo el que había hecho los cambios de nombres, y así Julia devino Julieta y Dulce se vino a llamar a veces Rosa, pero éste era mi primer encuentro con el enmascaramiento por los nombres: cubrir un estigma. Aunque yo mismo usaba a menudo un seudónimo (había llegado a usar en realidad cinco) pasarían unos años antes de encontrarme con gente que se cambiaba el nombre como de traje —sobre todo mujeres—[6].

Con menor densidad que Borges, Cabrera Infante utiliza una amplia serie de referentes, de datos, citas, nombres de otros textos —señas de intertextualidad— que revelan su erudición, su cultura o, diría algún enemigo, su pedantería. El recurso, de nueva cuenta, íntimamente vinculado con la parodia, muestra que este cubano —como el mismo Lezama Lima y otros— posee y hace uso de un bien elegido cúmulo de referencias de su propia información y cultura[7]. Con esto logra contrastes, juegos o recreaciones que dan a estos ensayos y a todas sus narraciones una textura original de

[6] GUILLERMO CABRERA INFANTE, *Ella cantaba boleros*, Alfaguara, Madrid, 1996, p. 85.

[7] Un ejemplo célebre incluido en *Tres tristes tigres* es "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes—", donde imita a Martí, Lezama Lima, Lydia Cabrera, Lino Novás, Carpentier y Guillén.

sugerentes resonancias. Por ejemplo, la reseña de *Trapecio* remite, por las comparaciones con personajes clásicos, a "ver" (en sentido estricto, leer) una película muy distinta:

> Trapecio (Hecht-Lancaster; United Artists) es en realidad otra figura geométrica: un triángulo. Es el mito de Ícaro de nuevo en el cine. Un trapecista único cae del trapecio una noche y queda inválido (Ícaro caído). Al circo, del que ahora es Ícaro tarugo, llega un joven acróbata ansioso de convertirse en una réplica del viejo trapecista: el único hombre en el mundo que realiza el triple salto mortal (Ícaro ha ascendido a Dédalo y hay otro nuevo Ícaro que enseñar a volar). Encerrados en el luminoso laberinto del circo, Dédalo e Ícaro tratan de vencer al Minotauro, que esta vez no es mitad toro y mitad hombre, sino todo mujer. El nuevo Ícaro aprende bien las lecciones de su maestro y con la experiencia ganada y sufrida por el viejo Ícaro, conoce los peligros de volar demasiado alto. Al final, Ícaro II vuela solo y Dédalo vence al Minotauro, dejándose vencer por él (p. 134).

La película es "traducida" puntualmente a personajes y motivos de la mitología griega: Ícaro, Dédalo, Minotauro y el laberinto. Se retoma la anécdota esencial y se transfigura, clásica y lúdicamente, para explicar este filme. El ejercicio imaginativo evita la mera enunciación del argumento y lo reinventa al fundirlo, o refundirlo, con referencias literarias. Se debe subrayar su gusto por narrar y reinventar los argumentos o guiones de las películas; y, además, en este caso, el haber elegido una película con espacio circense, sitio idóneo y privilegiado, para que el propio cronista haga toda suerte de acrobacias eruditas y verbales.

Otro ejemplo de sus referencias, de su necesidad de vincular el comentario de una película con referentes de otra naturaleza, aparece en su reseña a *Algunos prefieren quemarse* (*Some like it hot*) que caracteriza precisamente, al decir que no podía faltar, "como parodia de las relaciones sexuales" (p. 295).

> Tony y Jack no son maricas sino músicos, un sexofonista y un con trabajo [*sic*], a quienes los dioses —como a Aquiles o Changó— convierten en mujeres momentáneas, pese a su virilidad permanente; y como Ulises, han de viajar y navegar de tropiezo en tropiezo, antes de volver al hogar; entre ellos, cada noche, Marilyn, una Penélope demasiado frecuente, teje su tela de sueños eróticos *ad perpetuum* (p. 298).

Aquí se cruzan las informaciones culturales: desde el panteón caribe: Santa Bárbara Changó hasta el héroe griego; se alude a *La*

Odisea para ilustrar esta puesta al día de las historias de aventuras y pruebas; y se confronta a un ideal femenino griego con la rubia actriz, Marilyn Monroe en su papel de *Caña de azúcar*. Juego de temporalidades y personalidades donde se combinan referentes históricos con personajes simbólicos de la época contemporánea.

Una formulación semejante reaparece, no sin humor, en un relato reciente, donde el dato cobra más la forma de una noticia sobre la religión popular cubana —expresión de su sincretismo cultural— que de una mera narración:

> El culto a Santa Bárbara era la adoración de Changó, el más hombre de los dioses africanos, quien, como un héroe griego en un momento de su vida aventurera, entre peleas contra deidades no menos poderosas, se había tenido que disfrazar de mujer, pero fue descubierto por su espléndida espada (aquí los freudianos toman nota). Santa Bárbara, vestida de mujer, portaba en los cromos una espada masculina, vino a encarnar la imagen de Changó en su avatar católico y pagano, dios de la santería, macho magnífico[8].

Con tópicos y personajes de *La Odisea*, Cabrera Infante reitera el recurso erudito para explicar situaciones cotidianas, aconteceres comunes de un relato incluido en *Ella cantaba boleros*, cuyo narrador hace su transcripción clásica donde el diminutivo "boticas" devela su formación lingüística cubana: "No recuerdo que excusa di por haber llegado a destiempo: versión inesperada de Ulises, me encontré a mi Penélope tejiendo unas boticas de bebé y mi madre, Euriclea amnésica, no me reconocía: «¿tú aquí y a esta hora?» No sé que palabras se me escaparon del cerco de los dientes divinos"[9].

La *mise en scène* escrita de la película norteamericana antes mencionada no sólo invoca las citas cultas, sino que pone en juego también elementos de la comedia de equivocaciones: "Esos pasos inseguros en los altos tacones son los primeros en una de las transformaciones más divertidas desde que Aquiles se trasvistió en la corte de Licomedes" (p. 296).

Así se corrobora esa afinidad de Cabrera por recurrir a comparaciones, citas y referencias que dotan a su escritura, a sus críticas de cine, de una peculiar resonancia cultural: detrás de la reseña de una película marca los ecos de otras culturas y de otras historias. Sin duda, en esta crónica vuelve a rendir culto a su actitud paródi-

[8] *Ella cantaba boleros*, p. 155.
[9] *Op. cit.*, p. 185.

ca: un actor que se viste de mujer que a su vez se explica con una referencia mitológica, ora cubana, ora griega. El disfraz, el travestismo, la máscara son tópicos recurrentes en estos materiales, puntualmente retomados en sus narraciones posteriores.

Otro ejemplo digno de mencionarse se presenta cuando se refiere a la Biblia, tan constante y representativa de su erudición y de sus intertextualidades; el argumento de una película italiana, íntimamente vinculado con la historia bíblica, contado por este cubano dice a la letra:

> Cada siete años ellos tienen su facsímil de la pasión... Cuando la campana avisa que se permitirá la celebración, el pueblo no sabe que pronto tendrá el mismo problema que la antigua Judea afrontó hace dos mil años casi... y no en la escena: el hijo de Dios —o su problema— regresará al siglo. La elección de los vecinos que encarnarán a las sagradas escrituras trae sorpresas. Pedro será un mozo de cuerda, un hacedetodo; Santiago, un tabernero escarnecido por su mujer; el hijo del terrateniente será Juan; María Magdalena, acertadamente, será la viuda alegre del pueblo; y por supuesto, Cristo será un pastor de ovejas físicas, gago por añadidura; en cuanto a Judas, ese desconocido, será interpretado de acuerdo con la tradición de la traición: por el vecino más turbio y belicoso (p. 281).

En esta reseña destaca el humor con que se explican los personajes que encarnan aquella nueva pasión; cada uno es elegido, y *descrito*, con una divertida caracterización.

Las referencias, anotaciones, menciones a personajes o autores es innumerable: cualquier reseña contiene una muestra de estos procedimientos: "y salir como una Ceres no pagana repartiendo esperanza, contrición y humildad" (p. 61); o esta otra: "hace de chaperona de la hermana de su jefe y de Celestina y de Yago a la vez" (p. 273).

Respecto a los divertimentos o juegos lingüísticos, que constituye la tercera sección de esta cala, se puede afirmar que están presentes por todas partes; las variantes y posibilidades de estos juegos son de muy variadas formas: repeticiones, aliteraciones, homonimias, paranomasias, supresiones, adiciones, calambures, neologismos, arcaísmos, idiotismos, etc. Así, como una forma resumida de ilustrar todo ese campo de invención y de imaginación, se enlistan ejemplos de muy distinta naturaleza: "curita curioso", donde únicamente se busca una brevísima aliteración; "los gags del oficio", evidente cambio de una frase ya hecha, o este otro ejemplo donde el juego se logra por la mera repetición y acumulación:

> La oficina está dirigida por una mujer y ésta, *very english*, no encuentra que Ripois pone los sellos ingleses sobre los documentos ingleses con la debida corrección inglesa: más bien con una negligente abulia latina. Ripois, por su parte, descubre que debajo del duro traje inglés de la inglesa hay unas piernas suaves, bien torneadas y lo que es mejor: nada inglesas. Ripois, *tres français*, decide hacer el amor a la francesa, a la inglesa (p. 89).

Este ejemplo, sustentado en dos lugares comunes: *lo inglés* versus *lo francés*, *lo latino* frente a *lo anglosajón*, es elaborado con la reiteración de dos sustantivos, motivo que logra una construcción paródica de dos maneras de ser, de dos nacionalidades "opuestas".

Véase también esta otra muestra donde una misma palabra se convierte en la única clave del divertimento lingüístico: "Los norteamericanos restituyen el orden en Italia, suplantando al caos fascista, como en los dramas de Shakespeare, en los que siempre vienen soldados extraños a establecer el orden. El nuevo orden es el orden viejo, es decir: el mismo desorden" (p. 157).

O un breve ejemplo de aliteraciones con repetición para mostrar, por enésima vez, una actitud de humor: "Un trío que gracias a la gracia convierten lo grosero en grácil" (p. 167); o "la tradición de la traición" (p. 281), donde se logra un efecto excepcional al desaparecer una letra del segundo sustantivo.

Entre estas prácticas cabe destacar una muestra muy reveladora de su atento oído que se aproxima al lenguaje popular, mediante meras transcripciones fonéticas que dan una versión de la oralidad cubana:

> El muchacho lo hase y ejentose cuando la polisía llega a la casecampo y lo sosprende entonse también sosprende al público, posque arresutta sés que el malo era güeno y que el Je-an que no era rufo ni espendedó sino asú:é'desil que el apógtol era chiva, lengua o confidente (p. 104).

En resumen, *Un oficio del siglo xx* contiene el germen de todas las preocupaciones formales y conceptuales del arte poética de Guillermo Cabrera Infante, realizadas como producto de una escritura cuyas finalidades no eran abiertamente literarias. Los textos son, sin cuestionamientos, la genuina génesis de sus narraciones; constituyen los primeros ejercicios de los recursos que van a fructificar en una narrativa posterior de extrema originalidad.

LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

VOZ Y PERSPECTIVA EN *LOS DE ABAJO* DE MARIANO AZUELA

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

En la génesis misma de la escritura de *Los de abajo* (1915)[1], Mariano Azuela reconoce una voluntad de estilo que se manifiesta, primordialmente (él afirma "exclusivamente"), en una búsqueda de "claridad y concisión"[2] orientada por el propósito de hacer una obra literaria, y no un relato o crónica.

> El novelista seguramente toma los elementos para sus construcciones del mundo que lo rodea o de los libros. Pero tal obra no se limita a la acumulación y ordenación de los materiales inertes, sino a la organización de un cuerpo nuevo y dotado de vida propia, de una obra de creación. De tal suerte que los mejores personajes de una novela serán aquellos que más lejos estén del modelo[3].

Sin embargo, esa intención –que podría llamar estética– reafirma en la literatura la virtualidad de revelar, con su propio lenguaje

[1] Para referirme a la novela, utilizo la edición crítica: MARIANO AZUELA, *Los de abajo*, coord. J. Ruffinelli, Archivos ALLCA XX[e]-Université Paris X-Secretaría de Educación Pública, México, 1988. También se editó simultáneamente en España, Argentina, Brasil y Colombia. De ahora en adelante citaré: *Archivos*, e indicaré la página o las páginas a que se hace referencia en el trabajo. La edición da variantes anteriores de la novela y reproduce como texto base el que se publicó en M. AZUELA, *Obras completas*, F.C.E., México, 1958, t. 1, que el propio Ruffinelli considera como "el definitivo". Cf. "Nota filológica", *op. cit.*, p. XXXV.

[2] Así lo afirma el autor en una carta dirigida a la doctora L. B. Kidde, en *Epistolario y archivo*, ed., notas y apéndices B. Berler, UNAM, México, 1969, p. 142. Privilegio ésta y otras declaraciones del autor, en la medida en que coinciden con los resultados del análisis de su obra, lo cual revela su sentido crítico y el grado de conciencia que tenía respecto a sus propios textos.

[3] M. AZUELA, *Obras completas*, F.C.E., México, 1960, t. 3, p. 1082.

y modo de construirse, un principio de significación subyacente a los hechos y que los rebasa.

En el ejercicio de la escritura, la capacidad de revelar el sentido conlleva una relación dialéctica, contradictoria, entre la tendencia que busca objetivar la significación profunda de los hechos individuales y colectivos en interacción, y el ineludible margen de subjetividad que implica todo conocimiento intuitivo o científico. Así lo concibió Azuela:

> He puesto, por tanto, todo mi esmero en remover y rendir *mis recuerdos* con la mayor fidelidad posible, naturalmente no en calidad de historiador o cronista, sino de novelista que procuró *captar más que hombres, cosas y sucesos, la honda significación de los mismos, para creaciones más o menos arbitrarias* (las cursivas son mías)[4].

Revelar el sentido es pues, en mayor o menor medida, un acto de interpretación. Esta conciencia del sujeto, lejos de incrementar la subjetividad de su enunciado, al objetivarla, favorece que pueda manifestarse más libremente lo que observa y capta. La mirada globaliza y, al mismo tiempo, se fragmenta intuitiva y cuidadosamente en la pluralidad de los detalles. Privilegia, en la cotidianidad múltiple y diversa, los pormenores significativos que impulsan el proceso de elaboración de la novela. Al hacerlo, establece una distancia suficiente que permite concretar el objeto estético en todo su dinamismo. Por eso Azuela alude al propio *recuerdo* como el espacio en que se gesta el texto.

Este modo de ver conforma el concepto de la historia que prevalece en la novela. En boca de Solís –el personaje de *Los de abajo* que presenta el punto de vista de un intelectual desilusionado, pero no degradado como Luis Cervantes– se enuncia un pasaje que supone la *puesta en abismo* de este principio estructurante de la escritura:

> –¿Hechos?... Insignificancias, naderías: gestos inadvertidos para los más; la vida instantánea de una línea que se contrae, de unos ojos que brillan, de unos labios que se pliegan; el significado fugaz de una frase que se pierde. Pero hechos, gestos y expresiones que, agrupados en su lógica y natural expresión, constituyen e integran una mueca pavorosa y grotesca a la vez de una raza... ¡De una raza irredenta! (*Archivos*, p. 62).

[4] *Archivos*, p. 281. También en: M. AZUELA, "El novelista y su ambiente I: *Los de abajo*", en *Obras completas*, t. 3: *Conferencias y ensayos*, p. 1078.

Mónica Mansour ha sugerido la relación entre el pasaje y la novela, a manera de una *puesta en abismo* del texto ("parecería ser, a la vez, una descripción de esta misma novela"), y establece la analogía con la descripción del paisaje que se hace en el capítulo 5 de la Segunda parte, donde las "cordilleras" y los "cerros" parecen "ídolos aztecas", "muecas pavorosas y grotescas"[5]. Lo que me importa subrayar ahora es que el sentido de la historia, en este caso manifestado como imagen, se descubre no en los grandes acontecimientos en que se basa, por lo general, la historia oficial, sino en la categoría de la cotidianidad. En ella se observa la orientación dominante a que apuntan los hechos menores característicos. En *Los de abajo* es el lenguaje gestual y expresivo que delata la respuesta del hombre, procedente de diversos sectores de la sociedad, ante su entorno natural y social. Se buscan, en el quehacer humano, las actitudes y prácticas que se manifiestan en acciones y modos de relación individuales y colectivos.

No se trata de un discurso intelectual, sino de una concreción proteica y sensible del lenguaje, que moviliza y pone en tensión todos sus componentes para objetivar el mundo de ficción que resulta así temporalizado y autónomo. Por eso los personajes, y con ellos todos los estratos de la novela, "*están siendo*", como afirma Villaurrutia en "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela [1931]"[6]. Conviene además señalar que los personajes femeninos, si bien comprenden al mismo principio generador de la escritura, son —según Azuela— entes de "mera invención" que se elaboran conforme lo exige "la construcción del libro"[7].

Motivada por la historia, mediante el acto de un sujeto que es también un ser social (aún en los repliegues de su inconsciente), *Los de abajo* es al mismo tiempo respuesta y apertura virtual de múltiples diálogos por venir (nuevos textos, nuevas lecturas), principio de elaboración presente en todo texto literario.

Esta mira actúa como una rejilla selectiva que cuestiona, por su propia definición, las fronteras preestablecidas de lo mítico y de lo épico, sin que sus elementos constitutivos desaparezcan del todo[8].

[5] MÓNICA MANSOUR, "Cúspides inaccesibles", en *Archivos*, p. 270.

[6] "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela [1931]", en *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*, ed. y pról. F. Monterde, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, p. 56. Se publicó primero en *La voz nueva*, 1 (1931).

[7] "El novelista y su ambiente (I)", p. 1086.

[8] La relación intertextual de *Los de abajo* con obras como *La Ilíada* y, sobre todo, el *Cantar de mio Cid* es innegable y ya ha sido apuntada por SEYMOUR MENTON

También cuestiona la validez de los hechos aislados, e incluso las fronteras pretendidamente objetivas de la crónica, entendida como la simple descripción de los hechos en su sucesión periférica. *Los de abajo*, como bien lo ha señalado Carlos Fuentes cuando habla de su "naturaleza anfibia", es una "épica vulnerada por la novela, novela vulnerada por la crónica, texto ambiguo e inquietante que nada en las aguas de muchos géneros y propone una lectura hispanoamericana de las posibilidades e imposibilidades de los mismos"[9].

La transgresión de los modelos, en la búsqueda de una nueva síntesis, precisamente surge de una historicidad creciente de los géneros, de su novelización. Si bien ya otros críticos han señalado la filiación de *Los de abajo* con el *Cantar de mio Cid* y con *La Ilíada* de Homero, la novela está más cerca del *Cantar*, y supone una historicidad aún mayor que la de éste. Mantiene con el *Cantar* algunos rasgos en común —como el de la relación pueblo-héroe que los sucesos novelescos se encargarán de transformar—; la conjunción paradójica de la violencia espectacular y el respeto a la vida humana y la serenidad reflexiva del héroe. No obstante, lo que importa es regresar a *Los de abajo* para precisar, desde el texto mismo, algunas de sus características más significativas que, una vez señaladas, permitirán establecer adecuadamente la relación de este texto con otros; su intertextualidad.

Por ahora, y derivado de lo anterior, me interesa perfilar la perspectiva y el punto de vista dominantes que revela la novela. El propio Azuela reconoce que el punto de vista es un aspecto central de sus obras:

("La estructura épica de *Los de abajo* y un prólogo especulativo", *Hispania*, 50, 1967, pp. 1001-1011 y "Texturas épicas de *Los de abajo*", en *Archivos*, pp. 239-250). Sin embargo, la presencia de la épica está claramente mediada, transformada, en términos de la nueva óptica. De ahí la atinada noción de "*La Ilíada* descalza" que utiliza CARLOS FUENTES ("Liminar: *La Ilíada* descalza", en *Archivos*, pp. xv-xxix). Cf. nota siguiente.

[9] C. FUENTES, art. cit., p. xvi. En un capítulo de un libro posterior ("Mariano Azuela: *La Ilíada* descalza", *Valiente mundo nuevo. Ética, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, F.C.E., México, 1990, pp. 174-193), Fuentes reproduce el análisis, precedido de una explicación sobre el origen de la novela, de clara impronta luckacsiana. En Europa la sucesión *mito-epopeya-tragedia* de la Antigüedad clásica es sustituida en la modernidad por la sucesión *epopeya novela*, proceso que llega tarde a España y, por ende, a América. La cita que utilizo sobre la novela de Azuela aparece en la p. 181.

> Eso hice y eso estoy haciendo todavía: dar una visión exacta –dentro de mis posibilidades– del radio de observación que me tocó en suerte en estos tiempos tan ricos en planos, aristas, relieves; tan llenos de color y movimiento, como de sombras y colores. Aportar puntos de vista más o menos personales de los hombres, cosas y sucesos, es lo que he hecho o querido hacer en este mi refugio, la novela[10].

La atalaya del novelista

Los de abajo se elabora desde una perspectiva que nos coloca en un tiempo pasado, siempre actualizado a los ojos del lector. No obstante el tiempo pasado de la voz narrativa, el efecto dominante es de presente, como si los hechos se desenvolvieran ante nosotros. Para lograrlo se entreveran, adecuándose a la significación que quieren expresar, los modos del pretérito imperfecto y del pretérito indefinido, con los modos del presente de indicativo. Por lo general, las formas del pasado se asocian al punto de vista de la tercera persona narrativa, cuya función impersonal da mayor autonomía a lo narrado, respecto de la voz narrativa. Este cambio del pasado al presente y viceversa, crea un juego de perspectivas y de planos que modeliza la escritura y le da, al mismo tiempo, distancia y actualización a los hechos.

El efecto de presente se refuerza con el discurso directo de los diálogos y de los enunciados en primera persona que se introducen en el enunciado de tercera persona, con una fuerza que prácticamente desplaza la voz narrativa en el espacio novelesco. Así entran las voces de varios personajes, con su punto de vista particular, en diálogo con el de otros.

La presencia del discurso indirecto es, relativamente, menos frecuente. Cuando aparece lo hace, por lo general, de manera híbrida, entreverado con el discurso directo, como en el siguiente ejemplo que reproduce la voz del sentir colectivo ante un suceso. El propio texto remite el origen de los comentarios que la comunidad ha hecho propios, a una primera persona singular. Por tratarse del güero Margarito, el enunciado denuncia que el punto de vista está ahora regido por una óptica deshumanizada, sarcástica:

[10] M. Azuela, "Novela y autobiografía", en "El novelista y su ambiente (II)", *Obras completas*, t. 3, p. 1124.

> Las opiniones, divididas al principio, ahora se unificaban bajo una justísima reflexión del güero Margarito. Aquel pobre diablo que yacía bien muerto era el sacristán de la iglesia. Pero, ¡tonto!... la culpa había sido suya... ¿Pues a quién se le ocurre, señor, vestir pantalón, chaqueta y gorrita? ¡Pancracio no puede ver a un catrín enfrente de él! (*Archivos*, p. 99).

El discurso indirecto también se asocia a la voz narrativa con gran eficacia, como en el cierre del capítulo 10 de la Primera parte: "Desde esa noche, Venancio se distinguió de los demás, dejando de llamarle curro [a Cervantes]. Luisito por aquí y Luisito por allá" (*Archivos*, p. 34). La familiaridad del nombre propio, solo y en diminutivo, indica cercanía. La aceptación se ha puesto en boca del personaje que tiene, en el grupo de "los de abajo", el prestigio del saber (es el médico barbero y el que ha leído *El judío errante* y *El Sol de Mayo*)[11]. También es el que poco después revela la verdad histórica implícita en la figura de Cervantes, gracias a ese saber –que no llega a ser conciencia– producto de la experiencia y la intuición: "Los curros son como la humedad, por dondequiera se filtran. Por los curros se ha perdido el fruto de las revoluciones" (*Archivos*, p. 33). La razón táctica, movida por la ambición de poder de Cervantes, sustituye a la razón ética y la historia. A la amenaza de despido por parte de Demetrio, guiado por "la ciencia del barbero", "Luis Cervantes, *discreto*, no respondió una palabra" (*loc. cit.*).

Oportunista y manipulador, Cervantes oculta por el momento el discurso político, ampuloso y vacío, que lo caracterizaba y alejaba del grupo. Opta entonces por la discreción, con una táctica del silencio y una acción convincente de servicio. Le permite hacerlo su conocimiento científico de la medicina. Selectivo, sólo habla para neutralizar, mediante la adulación, la fuerza natural de Venancio ("¡Tiene usted un bellísimo talento!", *Archivos*, p. 34). Sigue el discurso engañoso que denuncia la inversión de la función del hombre de ciencia, llamado a la búsqueda de la verdad.

Él que pudo, por su saber, contribuir a la formación de una conciencia, utiliza ese mismo saber para la formación de una falsa conciencia. Las palabras alcanzan el sarcasmo. La voz narradora

[11] Sobre este punto, cf. el capítulo 4 de la novela (*Archivos*, p. 14): "Venancio era barbero; en su pueblo sacaba muelas y ponía cáusticos y sanguijuelas. Gozaba de cierto ascendiente porque había leído *El Judío Errante* y *El Sol de Mayo*. Le llamaban *el dotor*, y él, muy pagado de su sabiduría, era hombre de pocas palabras." Con esta descripción se crea el espacio para la llegada de Luis Cervantes.

apela también al lector capaz de descodificar el discurso, en términos de una estructura sociopolítica viciada por el compadrazgo y el manejo turbio de los procedimientos. El principio de legalidad es la astucia. La mercantilización de los valores presenta todo con la ligereza de un "juego"[12]. Dice Venancio: "Mis padres murieron y yo no pude hacer carrera." A lo que responde Cervantes:

> —Es lo de menos. Al triunfo de nuestra causa, usted obtendrá fácilmente un título. Dos o tres semanas de concurrir a los hospitales, una buena recomendación de nuestro jefe Macías... y usted, doctor... ¡Tiene tal facilidad que todo sería un juego! (*Archivos*, p. 34).

La ironía degradante —que se ratificará en la Tercera parte de la novela— anula la cercanía a que parecían aludir las últimas palabras de Venancio al concluir el capítulo, a las que me referí antes. La nivelación de las formas de tratamiento oculta el distanciamiento cada vez más marcado entre ambos sectores.

El hecho de que la voz narradora haya escogido un enunciado en discurso indirecto, muy próximo al directo, para mostrar los efectos del punto de vista que rige la óptica de Luis Cervantes, la compromete con la denuncia. Sin embargo, la escritura no pierde ni su dinamismo, ni su autonomía, ni su concreción: "Luisito por aquí y Luisito por allá".

Es decir, si bien el texto se sostiene por la *distancia* que marca la tercera persona, ofrece, al mismo tiempo, diversos puntos de vista que se entreveran en las situaciones dialogantes del presente de la escritura, lo cual favorece también la autonomía textual: la creación del propio referente tempoespacial en el mundo de ficción.

Esa distancia se moviliza además mediante los desplazamientos focales que implican variaciones de *planos* de acercamiento y alejamiento, como en el lenguaje cinematográfico. El cambio de planos

[12] En la narrativa mexicana contemporánea, frecuentemente el juego, sobre todo el juego de azar, se asocia al sentido de la historia. Incluso, simbólicamente, llega a determinarla. Por ejemplo, el juego del frontón en "Los hombres del frontón", capítulo 1 del "Libro cuarto: El atentado" y el de ajedrez en "El plan de Toluca", capítulo 3 del "Libro sexto: Julián Elizondo", en MARTÍN LUIS GUZMÁN, *La sombra del caudillo* [Madrid, 1929], 5a. ed., rev. y corr., Compañía General de Ediciones, México, 1957, pp. 117-125. En *El gallo de oro* de JUAN RULFO las peleas de gallos y el juego de naipes constituyen los motivos centrales que ponen en marcha el proceso de la historia (*"El gallo de oro" y otros textos para cine*, pres. y notas de J. Ayala Blanco, Era, México, 1980, pp. 19-101).

permite condensar en una imagen el punto de vista, con gran economía poética y una gran fuerza expresiva. Así, por ejemplo, la descripción del ascenso del protagonista, Demetrio Macías, a la cúspide de la montaña, en el capítulo 2: "Como hormiga arriera ascendió la crestería, crispadas las manos en las peñas y ramazones, crispadas las plantas sobre las guijas de la vereda" (*Archivos*, pp. 7-8).

La analogía metafórica, "como hormiga arriera", implica un enfoque de *plano general* distanciado que permite imaginar de cuerpo entero al protagonista, empequeñecido por la distancia desde donde se observa. El adjetivo equilibra lo que pudo ser una visión disminuída valorativamente[13]. Ser "arriera" se asocia al dominio de ese espacio que, sin lugar a dudas, tiene el protagonista, en función de una relación de trabajo. "La crestería", sugiere también el plano general. Sin transición, dentro de la misma frase se opera el cambio a un *primer plano*: "crispadas las manos en las peñas y ramazones, crispadas las plantas sobre las guijas". El gran acercamiento permite, con un máximo de concreción verbal, observar la tensión del personaje en su ascenso, y su destreza.

Hay una imagen a la cual han aludido, de diverso modo, críticos como Seymour Menton y José Joaquín Blanco[14]: la descripción de los federales como "hombres diminutos en caballos de miniatura" que aparece en el capítulo 3 de la Primera parte (*Archivos*, p. 10).

[13] La vulnerabilidad de los hombres y la actitud ligera ante la lucha y la muerte se manifiestan repetidas veces en la novela mediante el uso de una perspectiva de plano general que disminuye las figuras como si fueran juguetes: "hombres diminutos en caballos de miniatura" (*Archivos*, p. 10); "parecen juguetes de rinconera" (*Archivos*, p. 48). Esta óptica puede ir acompañada de un proceso de animalización: "Aquello no es más que una correría de ratas dentro de la trampa" (*Archivos*, p. 57), en medio de la guerra fraterna.

[14] S. MENTON ("La estructura épica de *Los de abajo*....", p. 1004) se limita a consignar que en la novela reciben igual tratamiento los federales y los revolucionarios y cita para comprobarlo las dos primeras imágenes ("hombres diminutos", "figuritas movedizas" los federales; "juguetes de rinconera" los revolucionarios). Sobre este punto volveré más adelante. En cambio la lectura de JOSÉ JOAQUÍN BLANCO ("Mariano Azuela: una crítica de la revolución mexicana", Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1982, pp. 52-53) me parece equivocada. Habla de una "revolución aldeana" de violencia "festiva, casi idílica"; de una primer batalla "como una feria" en la que los federales aparecen, según él, arriba (lo cual es totalmente a la inversa). Y, sobre todo, afirma que no hay calificación "emotiva o moral" para los actos de violencia. Como se verá en el proceso del trabajo, diversos aspectos de la escritura y de los planos y puntos de vista desde donde se observan los acontecimientos tienen una fuerte carga valorativa.

Con variantes sustantivas y en otro contexto, la imagen se encuentra en el capítulo 15, pero referida a Demetrio y sus hombres: "parecen juguetes de rinconera" (*Archivos*, p. 48). Sin duda, se trata de un aspecto clave de la escritura que involucra la perspectiva desde donde se enuncia y el punto de vista dominante.

En el primer caso, la voz narrativa ubica la escena en los comienzos del amanecer. Las figuras humanas se van perfilando conforme cambian las luces de "los albores de la luna" a "los fulgores del sol" (*Archivos,* p. 10). Los cambios de luces y sombras y el efecto móvil que produce en la aparición de los personajes recuerdan la técnica cinematográfica. La voz narrativa mira desde "los de abajo". Por eso puede coincidir con el enunciado de Pancracio, en discurso directo, que alerta a los demás:

> Asomaron los fulgores del sol, y hasta entonces pudo verse el despeñadero cubierto de gente: hombres diminutos en caballos de miniatura.
>
> —¡Mírenlos qué bonitos! —exclamó Pancracio—. ¡Anden, muchachos, vamos a jugar con ellos! (*Archivos*, p. 10).

En la "sierra" los hombres de Demetrio Macías son dueños del espacio[15]. Ocupan una posición superior, arriba de los federales. La escritura no lo oculta, pero los indicios no son maniqueos. El *arriba* es sólo una posición más alta que la de los otros (al comienzo los federales están en "el filo más alto *de la vereda*", y no de la "sierra"; poco más adelante: "—Yo voy a darle una bañada al que va horita por el filo de la vereda... Si no llegas al río, mocho infeliz, no quedas lejos" (*Archivos*, p. 11). La imprecisión se define pronto con un nuevo ataque de Demetrio y sus hombres cuando los federales creían haber logrado el triunfo; lo rubrica el grito exhortativo de Demetrio Macías que, por el momento, pareciera invertir la relación de poder:

[15] Al hablar de la presencia del discurso autobiográfico en sus novelas, Azuela recuerda las vacaciones en el rancho ("ciclo de tres meses, del último de junio al primero de noviembre"), tiempo decisivo en la gestación del futuro novelista. Una experiencia gratificante de esos años se conserva tras esta óptica que sitúa el punto de vista de los personajes en un plano alto (*arriba*) desde donde domina hacia *abajo*, y en un radio amplio, el entorno: "Vengo en busca de pastales donde hundirme hasta la cintura, a perderme entre las milpas... ¿Qué mayor deleite que el de trepar los riscos de la Mesa Redonda y desde sus cumbres contemplar mundo abajo el tablero de ajedrez de los sembrados, de las casas, de las bestias y de *los hombres como miniaturas de nacimiento*?" (M. AZUELA, "*Mala yerba* y *Sin amor*", en "El novelista y su ambiente (I)", pp. 1055 y 1057, las cursivas son mías).

> Y presa de pánico, muchos [federales] volvieron grupas resueltamente, otros abandonaron las caballerías y se encaramaron, buscando refugio, entre las peñas...
>
> —A los de abajo... A los de abajo —exclamó Demetrio, tendiendo su treinta-treinta hacia el hilo cristalino del río (*Archivos,* p. 12).

La ironía de la escritura no se hace esperar. Ya sabíamos que los de Demetrio tenían pocas armas que se prestaban unos a otros; ahora sabemos por la voz narrativa que sólo Demetrio tira al punto estratégico: "Pero sólo él tiraba hacia el río, y por cada uno de los que mataba, ascendían intactos diez o veinte a la otra vertiente". Con mayor intensidad se repite la orden del protagonista: "—¡A *los de abajo*... A *los de abajo*! —siguió gritando encolerizado" (*Archivos,* p. 12).

Sin cambiar su óptica del lado de "los de abajo", la voz narrativa varía el tono y asume, por un momento, una actitud crítica ante el modo indisciplinado de pelear los hombres de Demetrio. La rejilla selectiva pone en primer plano a los dos personajes más violentos del grupo; destaca, como suele hacerlo, los gestos; censura las actitudes excesivas y deshumanizadas: "Gritaba Pancracio, alargando su cara lampiña, inmutable como piedra, y gritaba el Manteca, contrayendo las cuerdas de su cuello y estirando las líneas de su rostro de ojos torvos de asesino" (*Archivos*, p. 13).

La mirada ética de la voz narrativa se intensifica y delata las contradicciones internas del grupo. La censura antecede a la herida que recibe Demetrio, y lo obliga a "resbalar hacia un barranco", "con prontitud" (*Archivos*, p. 13).

La clave la dio Pancracio precisamente en su primera reacción, cuando el enemigo parecía empequeñecido (vulnerable) a la mirada. La falsa orden —porque partió de un error de visión que no tomaba en cuenta la perspectiva desde donde se veían los hechos— fue: "vamos *a jugar* con ellos" (*Archivos,* p. 10). El juego no se ve aquí como un elemento lúdico, creativo. Instala el azar como modelador de la historia, cosa que ya había señalado antes[16]. Entre la tendencia al azar y la tendencia a la razón de su líder, se mueven los hombres de Demetrio.

La virtualidad de la caída se define en este desequilibrio interno entre los hombres, no obstante que el punto de vista del narrador se ubique desde ellos. Esa verdad es la que delata la perspecti-

[16] Cf. *supra*, nota 11.

va visual de María Antonia que se extiende a todos los de *más abajo* ("parecen juguetes de rinconera"). El rasgo predictivo del enunciado es innegable[17]. Los acontecimientos se desarrollan azarosamente, determinados por el proceso histórico. Culminarán finalmente en la muerte de Demetrio y de los pocos que lo acompañaban en su regreso a la tierra. La muerte, a mano de los federales, los sorprende en una encerrona del enemigo en el cañón de Juchipila.

Es frecuente que la voz narrativa funcione como testigo en *Los de abajo*. Los personajes *hablan*, y el narrador *observa* y comenta. Sobre todo, da cuenta de los gestos y acciones de los personajes, los describe y, a veces, resume el carácter del diálogo plural. El personaje puede ser, a su vez, una voz narrativa:

> ¡Ah, cómo traiba oro el condenado! No más le hacían visos los galones en las charreteras y en la mantilla. ¿Y yo?... ¡El muy burro lo dejé pasar! Sacó el paño y me hizo la contraseña, y yo me quedé nomás abriendo la boca. ¡Pero apenas me dio campo de hacerme de la esquina, cuando aistá a bala y bala!... Lo dejé que acabara un cargador... ¡Hora voy yo!... ¡Madre mía de Jalpa, que no le jierre a este jijo de... la mala palabra! ¡Nada, nomás dio el estampido!... ¡Traiba muy buen cuaco!...
>
> Se arrebatan las palabras de la boca, y mientras ellos refieren con mucho calor sus aventuras, mujeres de tez aceitunada, ojos blanquecinos y dientes de marfil, con revólveres a la cintura, cananas apretadas de tiros cruzadas sobre el pecho, grandes sombreros de palma a la cabeza, van y vienen como perros callejeros entre los grupos (*Archivos*, pp. 73-74).

Este modo de relacionarse el punto de vista del personaje, con la voz del narrador, destaca el *ver* y el *oír* como acciones nucleares de la escritura, rasgo caracterizador de obras como *Visión de Anáhuac* (1915) de Alfonso Reyes, y más tarde *Pedro Páramo* (1955) de

[17] El pasaje tiene cierta ambigüedad. Una vez más en la novela, la mujer es dueña del enunciado revelador (recuérdese el comienzo de *Los de abajo*). María Antonia, aunque no es un personaje principal y más bien es algo grotesca, tiene un saber práctico de la vida que contrasta con la actitud ingenua de Camila (cf. el final del cap. 8 de la Primera parte, *Archivos*, p. 28, añadido en la edición de México de 1920). Como digo arriba, el pasaje subraya la óptica del narrador desde estratos aún más bajos de la escala social que el de Demetrio y sus hombres. Esta presencia del pueblo humilde, de un modo u otro, está presente o implícita en todo el texto. Desde ellos partirá la óptica crítica del metanarrador hacia Demetrio y sus hombres en determinados momentos.

Juan Rulfo, *La feria* (1963) de Juan José Arreola y *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso[18]. Evidentemente ambas modalidades (*ver* y *oír*) remiten a la oralidad de la escritura, notable en *Los de abajo* y en los otros textos mencionados y, en general, rasgo caracterizador de buena parte de la narrativa mexicana contemporánea.

Aunque la voz narrativa casi siempre acompaña al personaje, no pretende rebasarlo o le cede su lugar para que se manifieste la primera persona; también asume la omnisciencia, discreta y concisamente. Se nos revela entonces el interior de los personajes, lo cual deja ver o confirma sus rasgos caracterológicos con mayor credibilidad. Sin embargo, la mirada hacia el interior es precisa, y nunca pretende ser marcadamente introspectiva, como lo serán en el futuro —cada una con su propia modalidad— la de *El luto humano* (1943) de José Revueltas y la de *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez. En ese sentido la escritura es coherente con los límites que le marca su génesis como una novela en que la acción, sin negar otros estratos y fines, pasa a primer plano. Lo moderno es precisamente esa conjunción equilibrada entre el dinamismo de los diálogos y de las acciones y el dinamismo del interior de las conciencias.

Reiteradas veces en el texto, se indica o se afirma que Demetrio Macías piensa antes de actuar. Desde el primer capítulo de la Primera parte de la novela, el protagonista se nos revela —sobre todo por su conducta— como un hombre táctico que no se precipita en sus acciones. Gracias a la virtualidad omnisciente de su enunciado, inmediatamente en el próximo capítulo (*Archivos*, p. 7) la voz narrativa reproduce, en discurso directo, lo que "pensaba" el personaje. La cita indica que es reflexivo; confirma su capacidad previsora como estratega, y sintetiza la razón de ser de su lucha y su éxodo. La amenazante imagen del ahorcado, que será motivo característico de la novela de la revolución, cierra el pasaje (*Archivos*, p. 7).

La omnisciencia también puede prescindir del discurso directo para revelarnos el interior del personaje. Esto le permite contrastarlo con la actitud de otro personaje, apenas con un trazo descriptivo. Es el caso del contraste eficaz que establece la voz narradora

[18] Sobre este punto, véase mi artículo "El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37 (1989), pp. 465-479. También mi libro *Juan Rulfo: Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, 2a ed., F.C.E., México, 1994, pp. 101, 132, 138, 142, 144, 156, *passim*.

entre Anastasio Montañés y Demetrio Macías. Por tratarse de Anastasio Montañés —el más cercano a Demetrio entre sus hombres, y a quien también privilegia el punto de vista dominante de la novela—[19] el contraste subraya, con gran economía, la óptica enaltecedora del narrador cuando observa al protagonista. La mirada interior reitera su naturaleza táctica: "Demetrio, vuelta la cara a la pared, sintiendo mucho consuelo con las substancias en el estómago, repasaba un itinerario para internarse en Durango, y Anastasio Montañés roncaba como un trombón" (*Archivos*, p. 32).

Pero la secuencia más significativa, para mostrar la función del punto de vista omnisciente en la novela, es el ataque al pueblo en poder de los huertistas, en el capítulo 16 de la Primera parte. Luis Leal señala que es el único momento en *Los de abajo* en que los hechos se nos presentan "desde la perspectiva de los huertistas"[20]. Y así es en un primer nivel de interpretación. El narrador omnisciente describe al jefe de los federales, "joven de pelo rubio y bigotes retorcidos, muy presuntuoso" (*Archivos,* p. 54). La voz narrativa quiere dejar testimonio de la disociación, entre teoría y praxis[21], en este jefe representativo de toda una casta militar que contrasta con Demetrio. La figura queda descalificada por la teatralidad fantoche de los gestos y las palabras. La gran ironía textual se plantea al final del capítulo. Con la misma técnica de meter a los lectores en el pensamiento interno del personaje, y mediante el discurso directo, el "jefe de los federales" medita la "redacción del parte oficial" donde anunciará su triunfo sobre el enemigo. El punto de vista individual se enajena del contexto. Dirigido a don Aureliano Blanquet, el discurso oficial enmascara y parodia los hechos. La retórica ampulosa, triunfalista, que tan hábilmente manejará Martín Luis Guzmán en *La sombra del caudillo*, oculta la realidad, y la

[19] Casi al comienzo del cap. 4 de la Primera parte la voz narrativa describe a Anastasio y lo contrasta con todo el grupo, especialmente con Pancracio: "Volvían desazonados. Sólo Anastasio Montañés conservaba la expresión dulzona de sus ojos adormilados y su rostro barbado, y Pancracio la inmutabilidad repulsiva de su duro perfil de prognato" (*Archivos,* p. 13). El contraste es también de carácter étnico. El "rostro barbado" de Anastasio lo distingue de sus compañeros de "pechos y piernas desnudos" (*Archivos,* p. 8). Si bien es cierto que el tipo criollo o mestizo predomina en la zona geográfica donde ocurren los hechos, la designación "rostro barbado" tiene reminiscencias épicas de *El cantar de mio Cid.*

[20] "*Los de abajo*: lectura temática", en *Archivos,* p. 226.

[21] La escisión entre teoría y praxis será también determinante en los personajes rulfianos: el maestro en "Luvina"; el propio Pedro Páramo.

muerte sorprende al personaje, como azarosamente. En otro contexto, y desde una óptica enaltecedora, ocurrirá algo similar con la muerte de Solís al finalizar la Primera parte.

Lo que parecía el punto de vista de los huertistas, es más bien la oportunidad que tiene la voz narradora de desenmascarar al enemigo, con una muerte que resulta ridiculizada. Esto indica que la voz narradora —en uno de los pasajes de mayor despliegue del punto de vista omnisciente— lejos de mantenerse a distancia, toma partido y denuncia a los agresores. Al hacerlo, se responsabiliza totalmente del punto de vista de su enunciado, que es también desde "los de abajo"[22]. Es decir, lo inusitado del cambio de mira hacia una posición de mayor objetividad, refuerza el punto de vista crítico de la voz narradora en la novela. En el pasaje, el jefe federal asume la voz para dar órdenes a su subalterno. Pero ya sabemos los lectores que lo mueve un recuerdo pasado y no la urgencia real del presente: "—¡Ah, me acuerdo del cuartelazo!..." (*Archivos,* p. 54)[23].

Con esta afirmación tocamos otro de los rasgos principales de la óptica desde donde se elabora la novela. Algunos críticos ya han apuntado que el texto privilegia la figura de Demetrio frente a las de los grandes líderes revolucionarios. Seymour Menton llega a afirmar que más bien "Azuela se sirve de Pancho Villa para enalte-

[22] De hecho Azuela se desilusiona del movimiento revolucionario desde antes de la muerte de Madero. Maderista comprometido como su amigo el poeta José Becerra, al triunfo de Madero Azuela fue nombrado Jefe político de Lagos de Moreno. A los dos meses tuvo que dejar el puesto, debido a la presión de las "fuerzas reaccionarias que continuaban en el poder" y llegaron a derrocar al Gobierno de su estado. Irónicamente, el novelista comenta que después de su renuncia como Jefe político debió entregar el puesto "a la misma persona a quien por la fuerza habían tenido que desalojar" ("*Andrés Pérez, maderista* y *Los caciques*", en "El novelista y su ambiente (I)", p. 1070. Véase también L. LEAL, art. cit., pp. 225-226).

[23] Se refiere a la traición de Victoriano Huerta contra el presidente Francisco I. Madero en 1913, con la participación del embajador Henry Lane Wilson. Éste logró que se enviaran barcos de guerra norteamericanos a los puertos mexicanos y que se movilizara la 5a. brigada del ejército norteamericano a Gavelston, Texas. En la embajada de Estados Unidos se firmó el "mal llamado pacto de la Ciudadela, en el que se desconoció al gobierno de Madero [y] se convino que Huerta asumiera la presidencia provisional". Los hechos culminaron con las órdenes de Aureliano Blanquet "—confirmadas por Mondragón y Huerta— para que en la noche del 22 al 23 de febrero, Francisco Cárdenas y Rafael Pimienta llevaran a Madero y Pino Suárez a la penitenciaría [la Ciudadela] y en el trayecto los asesinaran, tras simular un ataque" (BERTA ULLOA, "La lucha armada: 1911-1920", en *Historia general de México*, coord. D. Cosío Villegas, El Colegio de México, México, 1976, t. 4, pp. 32-33).

cer a Demetrio"[24]. Clive Griffin[25], por su parte, precisa una doble función de esta perspectiva que me parece acertada:

> His particularly limited perspective of a single unimportant group of fighters who are merely on the fringe of only some of the major historical events allows us to relate the fictional action to its historical background but, at the same time, gives us a far more "typical" or "truthful" account of the Revolution than would a narrative which dwelt upon the historical climaxes, for these are, by definition untypical.

Se trata, en efecto, de una óptica que corresponde a la del *héroe medio*, característica de la novela histórica para Lukács[26]. Mantener esta perspectiva durante toda la novela, permite dar con mayor fidelidad las tendencias dominantes del proceso histórico destacado por la escritura, y una visión crítica de las "grandes" figuras, desde el punto de vista de los hombres "*de abajo*", privilegiado por la voz narradora. De ahí el título de la novela.

En un mismo fragmento, como lo ha señalado Menton[27], se enaltece y se degrada a Villa. Es conveniente detenerse en este punto, imprescindible para perfilar la visión del mundo dominante en *Los de abajo*.

Con rasgos míticos que cabría asociar al tratamiento de la figura de Bolívar y a la narración de su llegada al final de *Las lanzas coloradas* (1931) de Arturo Uslar Pietri, y más tarde —en breve— al héroe medio del comienzo del cuento "El Llano en llamas" de Juan Rulfo ("¡Viva Petronilo Flores!")[28], se evoca a Villa en el capítulo 20 de la Primera parte, el penúltimo de la novela:

[24] S. MENTON, "La estructura épica de *Los de abajo*", p. 1005. También en *Archivos*, p. 242.

[25] CLIVE GRIFFIN, "The structure of *Los de abajo*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 6 (1981), p. 36.

[26] Para GEORG LUKÁCS el *héroe medio* es el característico de la novela histórica porque permite captar, en su particularidad sensible, las contradicciones y tendencias dominantes de una época. Cf. *La novela histórica*, Era, México, pp. 31 *ss.*

[27] El crítico norteamericano afirma: "Aunque se mencionan todos los grandes generales revolucionarios menos Zapata, éstos no intervienen personalmente en la novela para no empequeñecer el bulto de Demetrio Macías... Al contrario, Azuela se sirve de Pancho Villa para enaltecer a Demetrio" ("Texturas épicas de *Los de abajo*", p. 242).

[28] Si bien varía el tratamiento contrapuntístico entre la evocación del héroe y el punto de vista de los personajes en ambas novelas, hay una notable cercanía entre ellos. Cf. el cap. 13, último de la novela de ARTURO USLAR PIETRI, *Las lanzas coloradas* [1931], Losada, Buenos Aires, 1949, pp. 184-190. Para "El llano en lla-

> —¡Que viene Villa!
> La noticia se propagó con la velocidad del relámpago.
> —¡Ah, Villa!... La palabra mágica. El gran hombre que se esboza; el guerrero invicto que ejerce a distancia ya su gran fascinación de *boa* (*Archivos*, p. 66).

Véase todo el capítulo. A la palabra "boa" le sigue la frase "—¡Nuestro Napoleón Mexicano!", en boca de Cervantes, personaje degradado en la novela; luego el comentario "un tanto irónico" de Solís, dueño de una conciencia crítica que no deviene conciencia para sí, por la desilusión que lo caracteriza; después, en discurso indirecto, se privilegia la palabra mitificadora de la leyenda por encima de "los hechos vistos y vividos". El discurso, ambiguo ("a renglón seguido de un acto de sorprendente magnanimidad, venía la hazaña más bestial"), va precedido de otra exclamativa evocadora: "¡Oh, Villa!... ¡Los combates de Ciudad Juárez, Tierra Blanca, Chihuahua, Torreón!"

Con gran dinamismo, el contrapunto (*arriba*, *abajo*) en función del líder muestra sus extremos desequilibrados, y la escritura revela gradualmente su caída. El paradigma del bienestar material en la mente de los hombres del general Natera, identificado con Villa, contrasta con su realidad: "Y cuando esto decían... se miraban entre sí desconsolados, dándose cuenta cabal de sus sombrerazos de soyate podridos por el sol y la humedad y de las garras de calzones" (*Archivos*, p. 67).

La ironía atraviesa todo el capítulo, y culmina en la denuncia máxima, en discurso directo, que hace uno de los hombres de Natera, en diálogo con Anastasio Montañés. El carácter denunciador del pasaje no es producto de la conciencia del personaje, quien se limita a describir los hechos con vivacidad y sin salirse de su perspectiva limitada. El paso de la tercera persona ("Luego se hablaba de los aeroplanos de Villa"), a la primera ("¡Ah, los airoplanos! Abajo, así de cerquita, no sabe usted qué son; parecen canoas, parecen chalupas"), indica que es la óptica de la voz narradora la que conscientemente permite que el lector oiga lo que le interesa mostrar, con toda la fuerza del testimonio oral de "los de abajo" (*Archivos*, p. 68).

mas", véase J. RULFO, *"El llano en llamas" y otros cuentos* [1953], 2a. ed., F.C.E., México, 1955, pp. 76-77. Debo añadir que todo el pasaje (y todo el cuento) de Rulfo connota la novela de Azuela.

Lo que el enunciado revela es el verdadero poder detrás de los sucesos: la presencia de Estados Unidos identificada con el uso del armamento bélico más moderno y destructor. El discurso analógico del personaje va mostrando la superioridad de los medios con un movimiento ascendente ("parecen canoas, parecen chalupas", y al subir, "algo como un automóvil que va muy recio") hasta culminar en una metáfora coherente con su visión del mundo, ligada a la naturaleza: "un pájaro grande, muy grande".

Ese punto alto, en movimiento, que rebasa otros medios en el dominio del espacio (el arriba que se contrapone a "los de abajo") tiene también el poder máximo para matar. En las palabras que siguen es evidente que ése es el punto de interés hacia donde se dirige todo el discurso:

> Y aquí va lo mero bueno: adentro de ese pájaro, *un gringo* lleva miles de granadas. ¡Afigúrese lo que será eso! Llega la hora de pelear, y como quien les riega maíz a las gallinas, allí van puños y puños de plomo pa'l enemigo... Y aquello se vuelve un camposanto: muertos por aquí, muertos por allí, y ¡muertos por todas partes! (*Archivos*, p. 68).

La escritura es hábil para no restarle fuerza expresiva al pasaje que en ningún momento ha perdido la agilidad de la palabra oral, ni ha rebasado la conciencia posible de los personajes, lo cual acentúa su credibilidad.

Hay una nota de humor y de ligereza que crea cierta ambigüedad. Anastasio confirma que "lo que con tanto entusiasmo estaban platicando sólo de oídas lo sabían" (*Archivos*, p. 68). Cuestiona un saber oral que no se apoya en un ver, en una praxis participativa. La frase coloca en una posición de superioridad ética al fiel seguidor de Demetrio Macías. En boca suya queda la valoración final de los hechos: "—¡Hum... pos se me hace que de hombre a hombre todos semos iguales!... Lo que es pa mí naiden es más hombre que otro" (*Archivos*, p. 68).

Sin duda, ante al poderío destructor del capitalismo y su dominio de la técnica, la sociedad agraria contrapone los valores humanizantes: "Pa peliar, lo que uno necesita es no más tantita vergüenza" (*Archivos*, p. 68). No obstante, la óptica crítica e implacable del metanarrador equilibra mediante el humor lo que esta postura puede tener de excesiva, por falta de realismo. Frente a la afirmación de Anastasio: "Pero, oiga, ai donde me mira tan desgarrao... ¿Voy que no me lo cree?... Pero, de veras, *yo no tengo necesidá...*" (las

cursivas son mías), el humor paródico y transgresor de la Codorniz cierra el capítulo: "—¡Tengo mis diez yuntas de bueyes!... ¿A que no me lo cree? —dijo la Codorniz a espaldas de Anastasio, remedándolo y dando grandes risotadas". Por estratos se ha ido cuestionando cada vez más a fondo la estructura de poder prevaleciente, desde la perspectiva de "los de abajo".

Azuela omite significativamente toda referencia a la entrada de los *marines* norteamericanos por el Puerto de Veracruz en 1914. No obstante, delata la injerencia de los Estados Unidos en el proceso revolucionario, sin forzar el texto que se desenvuelve geográficamente entre Limón, el cañón de Juchipila, la Frontera Norte y Texas. En este último espacio asciende en la escala socioeconómica el oportunista Luis Cervantes, hecho que he tratado en un trabajo anterior.

Si es clara la censura al huertismo y al nuevo gobierno de Carranza, la caída de Villa la conocemos por los efectos sobre el pueblo diezmado y el hambre que asola a los más menesterosos. Desde el comienzo de la novela sabemos que el acicate de la lucha es poder regresar al hogar y a la tierra propias, una vez superados los obstáculos que impiden las relaciones armónicas entre el hombre y su espacio[29]. Al final, este deseo de regreso, que implica un cambio cualitativo, se invierte en el éxodo igualador y degradante provocado por la derrota de unos y de otros. La escritura destaca la creciente incorporación de exfederales en el grupo de Demetrio Macías y, al hacerlo, subraya que el punto de focalización son "los de abajo"; los que han perdido el acceso al poder y el dominio de los medios de subsistencia. La vuelta al hogar y a la tierra, opera entonces como una denuncia ética a "los de arriba": ese poder múltiple, degradante y destructor que no presenta un rostro definido, y que se oculta detrás de todo acto fallido e injusto de los cabecillas, en la traición de los intelectuales y en las estructuras del poder político y económico. La novela sugiere, en la particularidad sensible de los hechos que narra, aspectos nodales de la situación histórica nacional y, con ello de toda relación de poder análoga.

[29] En el primer cap. de *Los de abajo* está implícita la necesidad del regreso, en la medida en que las fuerzas externas escinden la tríada familiar. En el cap. 13 de la Primera parte las palabras de Demetrio a Luis Cervantes son explícitas: "—No quiero ya otra cosa, sino que me dejen en paz para volver a mi casa" (*Archivos*, p. 42). Y en el capítulo 2 de la Tercera parte, camino del éxodo, confiesan los desertores que informan a Demetrio de la derrota de Villa: "—No nos escondemos, mi jefe, seguimos nuestra vereda. / —¿Adónde? / —A nuestra tierra... Nombre de Dios, Durango" (*Archivos*, p. 126).

Azuela delata la infiltración norteamericana por el Norte, y el proceso dominante del paso de una economía agraria a una economía precapitalista. Estados Unidos está presente en las bases mismas de la lucha (en este caso del villismo) y en el espacio del exilio, donde medra y triunfa la traición de los intelectuales concretada en la conducta de Luis Cervantes.

Más que "villista", aunque sin dejar de serlo, la rejilla que evalúa los hechos y los muestra, corresponde a un sistema de valores humanizantes[30]. La eticidad de la escritura censura el claro proceso de deshumanización y degradación que permea la novela. Sin embargo, no se trata de una visión abstracta. Los puntos de vista de la voz narrativa y del metanarrador se comprometen con la fuerza que representan Demetrio Macías y sus hombres más cercanos; esta óptica desde "los de abajo" está por encima de sectarismos partidistas. Alude, como apunté antes, a todo el ámbito nacional, aunque la focalización esté puesta en este grupo de la facción villista, hecho que retomaré al final.

La falta de una adhesión plenamente consciente de los hombres a la causa villista crea un espacio de ambigüedad que permite, como vimos, la presencia de un principio de conciencia crítica en el grupo, sobre todo en hombres como Anastasio Montañés, y favorece que se destaque la óptica dominante, abarcadora de todo el proceso.

Esta eticidad de la escritura ya había sido apuntada por la crítica[31], pero no se había mostrado en su concreción particular en el

[30] Esta interpretación va acorde con las declaraciones de Azuela sobre su independencia de criterio, sobre todo político, como respuesta a los que lo acusan de *reaccionario* o de *revolucionario*: "Mi línea de conducta es la misma: desenmascarar a la canalla y fustigarla, lo mismo se esconda en la iglesia, en el mitin, en el sindicato, y llámese clero, burguesía o camarada" (M. AZUELA, "Autógrafo de la Biblioteca Nacional de México", en *Epistolario y archivo*, p. 51). Desde otro punto de vista, la escritura, si bien pone en primer plano al "villismo", también establece relaciones con el ámbito nacional, con lo cual la novela se expande a todo el proceso revolucionario, punto sobre el que volveré después.

[31] En uno de sus artículos sobre la obra de Mariano Azuela, J. M. González de Mendoza señala que una de sus características fundamentales es "el contenido ético. El novelista descubre lacras porque anhela su desaparición; y las descubre como médico, sin circunloquios ni eufemismos... Como en Azuela el novelista y el moralista van de la mano, legítimo es que éste señale con la pluma de aquél... lo que por sentido humano y por patriotismo verdadero es deseable enmendar. Requiere ello valentía. Dice Azuela su verdad... [y] está muy lejos de ser un demagogo; sabe que no siempre la masa es la oprimida, la vejada: a veces ella es la que

proceso de la escritura. El análisis, que complementa otro mío anterior[32], revela la modernidad y la coherencia interna de la novela de Azuela. Sin perder la perspectiva histórica del tiempo de escritura, el dinamismo del enunciado textual, en juego con el desplazamiento de los personajes y con una perspectiva cinematográfica, novedosa para su momento, permite afirmar que *Los de abajo* es una novela que muestra la Revolución en el hacerse mismo de la escritura y no como ideología externa.

Como señalé al comienzo, Xavier Villaurrutia, con fina intuición –o simplemente como buen conocedor de la literatura–, ya había apuntado este carácter proteico de la escritura en *Los de abajo* –hecho poco destacado o polemizado por la crítica que tiende a escindir a los Contemporáneos de la obra de Mariano Azuela–, nos comenta que los personajes de Azuela "no son algo acabado sino que viven ante nosotros, improvisándose", en contraste con los personajes lineales de una épica que se limita a reproducir los hechos.

oprime" ("La garra de Mariano Azuela", en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, pp. 161-162). El artículo se publicó también en J. M. GONZÁLEZ DE MENDOZA, *Ensayos selectos*, F.C.E., México, 1970. Para MANUEL PEDRO GONZÁLEZ, en 1951 "no existe ningún otro novelista hispanoamericano de tan marcado contenido ético como Azuela". Distingue entonces entre la eticidad de la novela de Azuela y la de la novela de fines del siglo XIX. Frente a la "moralina" de esta última, "la ética de Azuela es de raigambre humana, y de amplitud universal". González destaca además que no fue un escritor partidista. Antes bien escribió impulsado por un fuerte sentido de justicia, sin prejuicios de clase y sin compromiso explícito con alguna ideología política o social, siempre en defensa de "la dignidad del hombre" (*Trayectoria de la novela en México*, Botas, México, 1951, pp. 112-113).

[32] He mostrado esta relación de escritura y ética, en otros estratos de la novela, en YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, "*Los de abajo* de Mariano Azuela: escritura y punto de partida", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), pp. 843-874.

ALFONSO REYES Y LOS CONTEMPORÁNEOS

YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
El Colegio de México

Si bien es cierto, como señala Álvaro Matute[1], que el libro y la enseñanza constituyeron las afinidades del múltiple Ateneo de la Juventud, no cabe duda que el exilio compartido, a partir de la Revolución, dio consonancia a este grupo (o generación, o asociación civil) porque paradójicamente se constituyó en una de sus mejores armas. Dejaban en México el germen de la revuelta cultural y la idea de apropiación y cultivo de las humanidades, entonces en manos del dictador. Más adelante, en el exilio, heredaban también el poder de la palabra, la acción para la reacción. Así pues, no es extraño encontrar en las páginas de la revista *Contemporáneos* y de los Contemporáneos, nombres de su pasado inmediato: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Julio Torri o Enrique González Martínez.

No es extraño tampoco, que los Contemporáneos se hayan iniciado como "gente literaria" en México haciéndose llamar Nuevo Ateneo de la Juventud. El grupo lo formaban Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Carlos Pellicer, discípulos de Enrique González Martínez. Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, seguidores de López Velarde y Tablada, formaban un grupo aparte. El objetivo, al adoptar este antiguo concepto de asociación literaria, era quizá "reivindicar la bandera reyista o henriquezureñista de la «imposible erudición», del apoliticismo cultural, del cultivo serio y recogido de las letras y

[1] Cf. ÁLVARO MATUTE, "El Ateneo de la Juventud: grupo, asociación civil, generación", en *La Revolución mexicana: Actores, escenarios y acciones. (Vida cultural y política, 1901-1929)*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1993, pp. 53-70.

las ideas"[2]; era, además, un intento por igualar sus espíritus con una generación sobresaliente, y distante. Reclamar sus herencias, tener pasado. Novo recuerda, al hacer memoria de Ortiz de Montellano, que éste

> pertenecía [a un grupo] cuando hace muchos años le conocí. Eran ellos Jaime Torres Bodet, Bernardo, Pepe Gorostiza y Enriquito González Rojo. Había otro Bernardo (del Águila F.) que se ha perdido. De la Preparatoria a Leyes formaron un Ateneo de la Juventud que aspiraba a ser retoño del Ateneo de México, años antes nutrido de sabiduría por Pedro Henríquez Ureña y por Alfonso Reyes[3].

Pero para ellos existía, y un tiempo después la marcaron —cuando, como "grupo sin grupo", aglutinaron las dos facciones—, una diferencia entre su generación y la ateneísta, y no dejaron de reflexionar en esa asociación ciertamente cercana a la suya:

> ante todo, el nuestro fue un grupo de autodidactas cuyo único maestro fue la curiosidad extremada para todas las expresiones artísticas. El grupo del Ateneo había tenido sus guías, Henríquez Ureña y Caso, mas en los primeros años de nuestra actuación los maestros mexicanos se encontraban fuera de la capital: Alfonso Reyes, José Vasconcelos... eso nos llevó a trabajar solos y a buscar en las lecturas al maestro[4].

Cuesta opinaba lo mismo. Torres Bodet, por su parte, se explicaba el papel de los ateneístas en los siguientes términos: "sin que hayan sido los maestros de nuestra generación... más que su influencia directa, lo que recibimos a través de ellos fue el mensaje del mundo literario y filosófico en que iban plasmando sus propias conquistas"[5]. Para Novo, el Ateneo era una "generación selecta de mexicanos jóvenes que se asomaba al mundo de la cultura clásica por la lectura comentada de los filósofos y de los poetas, por la conversación peripatética hasta el amanecer"[6]. Pensaba en

[2] GUILLERMO SHERIDAN, *Los contemporáneos ayer*, F.C.E., México, 1985, p. 72.

[3] *La vida en México en el período presidencial de Miguel Alemán*, Empresas Editoriales, México, 1967, p. 361. Bajo "jueves 14", NOVO hace reminiscencias de Ortiz de Montellano y del Nuevo Ateneo de la Juventud (pp. 360-364).

[4] VILLAURRUTIA entrevistado por JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, *apud* revista *Contemporáneos* 1928-1931, ed. facs., F.C.E., México, 1981, t. 1, p. xxvii.

[5] "Perspectiva de la literatura mexicana actual, 1915-1928", en *Contemporáneos*, t. 2, p. 26 (el texto es de 1928 y apareció en el núm. 4).

[6] Este comentario seguramente surge de las memorias que Henríquez Ureña, Vasconcelos y el propio Reyes hacen de la época y que están recogidas en el libro

Reyes como en un "niño prodigio" que asombró con sus *Cuestiones estéticas*. Novo, pues, opina lo mismo que Villaurrutia con respecto al papel de Reyes. Aunque su inclinación por Pedro Henríquez Ureña, que confiesa a raíz de la muerte de éste —con Reyes ya en México—, le empuja a decir:

> ¿Quién representa a Pedro ahora, su influencia central en la literatura mexicana? Podría pensarse que un Alfonso Reyes que la sufrió a su vez, y a quien los azares de las "cancillerías"... nos reintegraron. Pero si Alfonso dirige alguna actividad investigadora, erudita o literaria, lo hace desde un Colegio de México en que los españoles aprenden a ser mexicanos bajo el mismo aprendizaje que Alfonso realiza simultáneamente con ellos (p. 51).

Reyes representa, es verdad, un momento en la literatura mexicana que los Contemporáneos en un principio intentaron imitar. Aislados, desterrados los representantes de tan admirada asociación, y ellos (¿abandonados?) en México, se inclinan finalmente por la ruptura con el mapa literario mexicano de la época, una ruptura ruidosa —dos veces: 1925 y 1932— y lúcida; aunque, en cierto sentido, persistencia al fin: "Su interpretación de la tradición europea no fue más rigurosa ni más amplia que la de Reyes, sí más arriesgada"[7].

Tanto Reyes como Henríquez Ureña fueron modelo y experiencia para las generaciones literarias subsecuentes, pero los Contemporáneos no se concebían como sus discípulos. A pesar de que la esencia ateneísta en Reyes lo empujaba a encarnar la figura del maestro, fue capaz de propiciar, frente a la ruptura, un trato sabio. Su posición de par imprimió a la relación un carácter de autonomía, que le permitió a Cuesta decir, en 1927, hablando de *Margarita de Niebla*, que "[Torres Bodet] se aproxima a Reyes, aunque no para continuarlo. Pues no nace de Reyes la más nueva literatura mexicana, se relaciona con ella..."[8] La clave está justamente en es-

de J. HERNÁNDEZ LUNA, *Conferencias del Ateneo del a Juventud*, UNAM, México, 1962. También en *La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho*, Empresas Editoriales, México, 1965, p. 663.

[7] OCTAVIO PAZ, *México en la obra de Octavio Paz*, t. 2: *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, F.C.E., México, 1987, p. 102.

[8] "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", *Obras*, recop. por M. Capistrán y L. M. Schneider; eds. M. Capistrán, J. R. Martínez Malo, V. Peláez Cuesta y L. M. Schneider, El Equilibrista, México, 1994, t. 1, p. 134. (Originalmente en *Ulises*, octubre de 1927, pp. 30-37.)

tas palabras. En 1928, el propio Cuesta escribirá un poema, "Réplica a *Ifigenia cruel*", que, a decir de Louis Panabière, trazará el camino inverso al planteado por la *Ifigenia* de Reyes: "ser él mismo saliendo de su pobre materia"[9]. No se trata, pues, de un rompimiento, sino de una reelaboración.

La ruptura entonces, de acuerdo con Luis Mario Schneider, es evidentemente un hecho doble, pues la reiterada negación de la historia es su final afirmación; es decir, la ruptura fija una continuidad en el tiempo mítico, "porque la tradición se nutre de la protesta y su voracidad proviene de la ruptura"[10], pues, como Octavio Paz afirma: "tanto la generación de Contemporáneos como la mía, a pesar de haber profesado la doctrina del cambio y la ruptura —¿o por eso mismo?— nos preocupó siempre la idea de continuidad"[11].

La relación, en teoría, la inició Torres Bodet con una carta en la que solicitaba una opinión sobre dos libros suyos, *El corazón delirante* y *Canciones*[12]. Esta misiva, fechada en octubre de 1922, tiene suerte, y la amistad epistolar continúa durante 37 años (de 1922 a 1959). Difícil sería afirmar que la lectura del diálogo, mantenido gracias y a pesar del carácter oficial que ambos escritores —diplomáticos, académicos rigurosos— imprimieron a su amistad epistolar, permitirá acceder a la intimidad de dos figuras tan reiteradamente crípticas. Aunque se trata de 178 cartas —las que se han recogido hasta ahora— cruzadas durante, aproximadamente, cuatro décadas, no parece vana la acusación de Reyes a Torres Bodet de no ser epistolar, sino cumplido solamente. Torres Bodet nunca rechazó el juicio.

Resulta significativo, sin embargo, un dato. Entre los papeles de Jaime Torres Bodet se halla una carta de Reyes en la que le pide que cumpla su última voluntad con respecto a los destinos de su biblioteca (la Capilla Alfonsina). Parece ser que Torres Bodet aceptó y cumplió la petición porque hay constancia de una carta de agradecimiento de Manuela Reyes[13]. Es claro que existía entre ellos una

[9] *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, trad. A. Castañón, F.C.E., México, 1983, p. 99.

[10] *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, F.C.E., México, 1975, pp. 192-193.

[11] *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, F.C.E., México, 1978, p. 16.

[12] La encuentro recogida en *Casi oficios. Cartas cruzadas entre Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes*, ed. F. Curiel, El Colegio de México-El Colegio Nacional, México, 1994, p. 25.

[13] Estos papeles están descritos en el Catálogo "Archivo Jaime Torres Bodet", prep. por C. Galván, Y. Rodríguez y E. Serrato, con la colaboración de I. Gutié-

amistad cercana, no similar, a la que mantuvo con Genaro Estrada, Julio Torri o Enrique Díez Canedo (el primero y el último encargados, según *Carta a dos amigos*, de publicar sus Obras completas). Torres Bodet quizá representaba al heredero de los afanes de Reyes, y a él podrían dedicarse las palabras que confiara a José Luis Martínez: "experimento con frecuencia la necesidad de ir distribuyendo mis afanes entre gente nueva y capaz de adelantarlos con mejores bríos"[14].

Novo dirá que Jaime Torres Bodet es "un pequeño Reyes en francés"[15]. Es extraño que Bodet no relate su encuentro con Reyes en *Tiempo de arena* (destinará un pequeño espacio para reivindicar su obra y la de algunos de sus contemporáneos)[16], y se detenga, sí, a hablar de Díez Canedo o, más ampliamente, de Vasconcelos. A pesar de ello, dirá, en 1927, que Reyes ha comprendido que su destino es el de una inteligente relación. Y le reservará tres cualidades esenciales: cordialidad, afecto y tolerancia[17].

Villaurrutia, en cambio, se acerca de manera más peligrosa: se trata de una reseña, apasionadamente crítica, que dedica a *Huellas* (libro que, en opinión del propio Reyes está "plagado de errores, erratas y disparates"[18]) y que publica en *La Falange*, en julio de 1923, siete meses después de que Torres Bodet diera principio al coloquio.

Villaurrutia decía, en suma, que Reyes no era un gran poeta —aunque lo alaba como prosista— y abundaba: "juntemos a esto el apego a formas añejas y estrictas; el uso de temas paganos repetidos y poco elásticos que nos convencen, es verdad, de que estamos frente a un humanista, pero nada más". Su más grande error, a su juicio, es que no puede dejar de ser un poeta cerebral "su clasicismo carece de la inquietud romántica que requiere el artista

rrez de la Fuente e I. Torre González (UNAM-El Colegio de México, 1994; inédito).

[14] ALFONSO REYES, "Crítica epistolar", *El Hijo Pródigo*, 1946, núm. 37, p. 60. (La carta está fechada el 25 de marzo del mismo año.)

[15] "Salvador Novo. 1904-1974", en EMMANUEL CARBALLO, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño-SEP, México, 1986, p. 308.

[16] Editada por el F.C.E., México, 1955, pp. 235-236. Se lamenta de la poca justicia que se ha hecho con ellos (Vasconcelos y Guzmán).

[17] "Alfonso Reyes", en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1911-1945)*, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1955, t. 1, p. 126 (originalmente en *Revista de Revistas*).

[18] MIGUEL CAPISTRÁN, "México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos", *Revista de la Universidad de México*, 1967, núm. 9, p. iii.

moderno en la fórmula expresada por Azorín y que *nosotros* creemos justa"[19].

Es cierto que el diálogo con Villaurrutia, frente a lo copioso del de Torres Bodet, resulta pobre; se han recogido muy pocas cartas de estas conversaciones[20]. No obstante, el caso Villaurrutia es peculiar. El mismo Villaurrutia afirma que Reyes forma parte de sus prácticas epistolares[21]. Según datos que aporta Miguel Capistrán, es Reyes quien, a partir de la reseña a *Huellas*, decide enviar una carta "aclaratoria" a Villaurrutia, y no al revés. A esa carta Villaurrutia responde: "Si hubo alguna apreciación dura, culpa es de mi incapacidad de expresión, nunca de intenciones que, acaso, pudieran molestarle."[22] Capistrán apunta más, de acuerdo con él, un artículo no firmado y aparecido en *Biblos*[23], nada menos que en 1920, en el que se habla de la vida de Alfonso Reyes —"Escritores Mexicanos Contemporáneos. Lic. D. Alfonso Reyes"— puede ser adjudicado al propio Villaurrutia. Existe constancia, por cierto, de que Reyes recibe este escrito con gusto: "¡esa bondadosa nota biográfica en *Biblos*!"[24] dice a Genaro Estrada en carta fechada el 30 de marzo de 1920.

A Reyes le interesó profundamente la figura de Villaurrutia —su inclinación por él revela al amigo lector: es indudable que Reyes reconoció la magnífica calidad poética de Villaurrutia— interés comparable sólo con su gusto por la poesía de Pellicer. Carlitos Pellicer, como le llama, le es una figura entrañable y familiar. A él dedica una carta-romance que aparece en su *Diario* (29 de junio de 1927, pp. 199-201) y que de acuerdo con Zaïtzeff se titula, ya reco-

[19] P. 249. En la edición facsimilar del F.C.E., p. 291. El nosotros, que yo subrayo, revela ya una idea de grupo y de conceptos compartidos —extraño para un "grupo sin grupo"— como postura crítica.

[20] JACQUES ISSOREL reúne casi una veintena en "Seize lettres inédites de Xavier Villaurrutia à Alfonso Reyes", *Caravelle*, 1974, núm. 23, pp. 47-61. Capistrán, art. cit., transcribe cuatro de Reyes y apenas una de Villaurrutia.

[21] Carta de Villaurrutia a Gorostiza, diciembre de 1927, en JOSÉ GOROSTIZA, *Epistolario (1918-1940)*, eds. G. Sheridan, M. I. Torre de Suárez y M. I. González de la Fuente, C.N.C.A., México, 1995, p. 169.

[22] J. ISSOREL, art. cit., p. 49.

[23] *Apud* "Notas para un posible estudio de las relaciones entre Alfonso Reyes y los «Contemporáneos». El caso de don Alfonso y Novo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37 (1989), p. 343.

[24] SERGE I. ZAÏTZEFF (ed.), *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, t. 1: *1916-1927*, El Colegio Nacional, México, 1992, p. 90.

gido en colección, "Al pasar por Río"[25]. Antes, en 1924, Pellicer había dedicado sus "Variaciones sobre un tema de viaje" a Reyes. El 6 de julio de 1924, Reyes apuntó en su *Diario*:

> Al anochecer, en la Biblioteca Hispanoamericana, Carlos Pellicer nos leyó un libro de versos, aunque desigual, cargado de auténtica poesía: *La piedra de los sacrificios*. Me interesa singularmente entre los jóvenes poetas mexicanos; así como, en la prosa juvenil, Xavier Villaurrutia[26].

Como decía, su afán por la obra y la persona de Villaurrutia es absolutamente claro. Basten dos comentarios, uno que hace a su gran amigo, Genaro Estrada, en carta del 28 de febrero de 1926:

> Ayer por cartas de México (*no* del interesado) supe que Xavier Villaurrutia está en este instante en que hace falta venir a París y saturarse un poco de Europa. Si lo hubiera yo sabido hace unos cuantos días, en vez de proponer al Abate Mendoza como auxiliar, le hubiera pedido a Ud. a Xavier. *No hay que consentir que se malogre la mejor promesa de nuestra juventud literaria...* (t. 1, p. 385, las cursivas son mías).

Y otro más que confía a su *Diario*, el 21 de agosto del mismo año:

> A las siete de la tarde, Museo Nacional, mi conferencia sobre Ruiz de Alarcón ofrecida al Grupo Ariel. Sesión plena y de público muy avisado que apreciaba hasta la sintaxis. Busqué apoyo en las caras jóvenes: Pellicer, Villaurutia, Monterde (p. 56).

Figuras con las que se encuentra justamente en ese año, 1924, durante una breve visita a México, después de una estadía de once años en España, para resolver su traslado a Buenos Aires (que terminará en París).

Villaurrutia, más cuidadoso en adelante, dedicó un extenso artículo a la trayectoria de Reyes, "Un hombre de caminos"[27] se lla-

[25] *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, t. 3: *1930-1937*, El Colegio Nacional, México, 1993, p. 5, nota. Pellicer a su vez le llama Alfonsito: "Alfonsito me vio llegar sin corbata y entonces me amarró su pañuelo en forma de corbata con gran regocijo del concurso" (J. GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 87).

[26] *Diario 1911-1930*, pról. Alicia Reyes; nota A. Reyes Mota, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.

[27] *Textos y pretextos*, *Obras*, pról. A. Chumacero; recop. M. Capistrán, A. Chumacero y L. M. Schneider, F.C.E., México, 1966, pp. 672-677.

ma, y en él, aludiendo a lo dicho por éste en carta del 13 de septiembre de 1923 ("me espantó un poco que usted hablara de «mis mejores años» en tiempo pasado: me pareció un deseo prematuro de enterrarme"[28]), dice: "No le demos el gusto —o el dolor— de obligarlo a preguntarse frente a nuestras palabras si estará presenciando su fin de cuentas, oyendo su oración fúnebre" (p. 672). Villaurrutia dialoga con su epistolario y cita textual una confidencia de Reyes: "¡Ay, si supiera usted qué en el centro de mí mismo da cualquier palabra venida de los míos, de mi México!" (p. 677). De *Ifigenia cruel* sólo palabras —muy breves, según él, debido a la "tiranía de una revista que no admite que para un solo libro se use toda una página"[29]— de homenaje en la que caracteriza al Ateneo por el gusto helénico, exclusivamente[30].

Para Villaurrutia, empero, la figura de Reyes no era la del maestro "jefe de la tribu", como se puede pensar. En realidad, no creía en la "postura de dogmatismo y admonición" que limita, y pensaba en Reyes como en un hombre sabio, tolerante, pero sobre todo, apartado (quizá sea ésta la característica fundamental que permitió la buena relación; porque, de algún modo, era un agente neutro en la querella literaria de la época); Reyes no podía ser un tirano autoritario. Le provocaba al movimiento: "Acaba de llegar a ésta su *Calendario* —dice Villaurrutia a Gorostiza—, ensayos al modo de aquellos que abrían nuestro apetito de reacción"[31]. La distancia y la seducción de las palabras de Reyes normaron el trato entre ambos. Nada lo ilustra mejor que esta confesión a Estrada: "¿Pero no sabe Villaurrutia lo que lo quiero y lo que me importan sus letras?"[32]

El capítulo de la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta —o por lo menos firmada por él— es inevitable ahora, pues le permitió tanto a éste como al resto de los Contemporáneos "elaborar y elegir a sus maestros entre los escritores mexicanos"[33]. Pues bien, la *Antología* me interesa ahora porque Cuesta —o Torres Bodet, o González Rojo, o Villaurrutia— incluyeron a Reyes en ella.

[28] M. CAPISTRÁN, art. cit., p. iii, nota 17.

[29] J. ISSOREL, art. cit., p. 50.

[30] El artículo se titula "Alfonso Reyes" y apareció originalmente en *El Universal Ilustrado*, 19 de febrero de 1925, p. 36; en X. VILLAURRUTIA, *op. cit.*, pp. 814-815.

[31] J. GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 94.

[32] SERGE I. ZAÏTZEFF (ed.), *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, t. 2: *1927-1930*, El Colegio Nacional, México, 1993, p. 237.

[33] L. PANABIÈRE, *op. cit.*, pp. 62-63.

El 22 de mayo de 1928, Reyes recibió la noticia de la polémica *Antología* a través de Genaro Estrada: "Enriquito y Torres Bodet se consiguieron a Jorge Cuesta, escritor inteligente aunque totalmente inédito, y perpetraron una *Antología de la poesía mexicana moderna*"[34]; a lo que éste respondió (4 de agosto): "Vi la *Antología*, donde me echan un año más y me protegen. Debo decirle que, vista desde el extranjero, causa una excelente impresión, y no se nota el «jijismo» que nosotros sabemos, y que yo me guardo de no descubrir" (p. 150). Reyes ha aceptado el trabajo, por supuesto, porque reconoce sin duda el valor en este desafío del que se siente parte; ha decidido, pues, no ignorar las maniobras políticas que conoce bien, sino ponderarlas en favor de una relación cordial: el grupo de la ruptura, el grupo de la crítica, lo ha saludado oficialmente. El acto no es para ser desdeñado, y lo demuestra. A punto de terminar ese año, Reyes enviará un telegrama a Estrada para pedirle la colaboración de los Contemporáneos para un proyecto suyo de antología de poesía norteamericana. Él no sabrá, como no se sabía hasta que Guillermo Tovar y de Teresa lo descubrió, que la nota que precede a los poemas de Reyes en la *Antología* fue compuesta por Xavier Villaurrutia[35]. La selección del material, posiblemente a cargo de todos, revelará claves importantes. En la *Antología*, los individuos sobreviven a los grupos; Reyes, permanentemente ateneísta sin embargo, está vivo porque es libre. Para los Contemporáneos, en la apertura, la obra de Reyes persiste en tanto adquiere individualidad, es decir, en cuanto se desprende de la unidad que da el conjunto de la obra, la escuela, y aun el propio autor[36]. Cuesta imagina a los seleccionados espontáneos y libres; Reyes, en cambio, se sabe protegido.

A causa de la naturaleza viajera que Reyes adoptó frente a los Contemporáneos, no sólo siguió la evolución de cada uno de sus miembros a través de sus cartas, como un espectador –activo en el aplauso, el juicio crítico, el aliento– sino que fue también su corresponsal literario. Tanto Villaurrutia como Torres Bodet le enviaban sus obras para que él las publicara en España. El primero le decía: "En otro sobre le mando cuatro poesías. Si le agradan mándelas a *Alfar* o a cualquier revista de España. Es una forma de le-

[34] S. I. ZAÏTZEFF, *op. cit.*, t. 2, p. 131.

[35] "Hallazgo en torno a los Contemporáneos", *Vuelta*, 1994, núm. 206, p. 63.

[36] Cf. JORGE CUESTA, prólogo a *Antología de la poesía mexicana moderna*, pres. G. Sheridan, F.C.E., México, 1985, pp. 40-41.

vantar mi ánimo"[37]; el segundo: "¿no querría usted, bondadosamente aconsejar la inserción de algunos poemas inéditos que le envío en las revistas españolas en que colabora? Eso formaría ambiente a mis libros"[38]. Owen, en cambio, enviaba poemas para consulta: "Tengo, de cuando sólo me interesaba la pura danza pura, un poema largo: «El infierno perdido»; no sé si publicarlo. Se lo enviaré en consulta"[39]. Es notable la diferencia de matiz de estas peticiones y lo diverso del trato que de ella se desprende: a Villaurrutia le urge para la carrera diplomática; a Gorostiza le reprende por abandonar la poesía ("Adelante. Quiero, para *Monterrey*, versos inéditos suyos... Las musas y yo no queremos soltarlo a usted... ¡Gorostiza, no me vuelva usted a decir esas cosas!"[40]). Su intuición le señalaba el tenor de su trato.

En 1926, Reyes se disponía a distribuir *Pausa*[41] y en la relación de obsequiados aparecen, entre los primeros, González Rojo con el núm. 9; núms. 39 y 40 para Villaurrutia y Torres Bodet; con el 147, Ortiz de Montellano; Gorostiza aparece con el 148; 177 y 178 son de Pellicer y Novo respectivamente; y, para "Cuestiones gongorinas: necesidad de volver a los comentaristas" (*Revue Hispanique* [extrait], 1925, núm 65), sólo se consigna el nombre de Villaurrutia (núm. 16). Es significativo, porque Torres Bodet, en carta del 2 de agosto de 1927, le pide a Reyes unas letras al editor de *Cuestiones gongorinas*[42] para poder recibir el tan ansiado volumen. En fin, que la nómina completa de los Contemporáneos, a excepción de Owen y Cuesta, aparece ya para esa fecha entre los amigos de Reyes. De cualquier manera, Reyes tendrá relación con Owen: una corta amistad epistolar y el envío de *Monterrey*. Vale la pena rescatar una carta de Owen dirigida a Josefina Procopio en la que reco-

[37] J. ISSOREL, art. cit., p. 52. La carta está fechada en septiembre de 1925. Con él habló de un proyecto para publicar *Nostalgia de la muerte* en Buenos Aires, en 1937 (pp. 58-59).

[38] *Casi oficios*, p. 28. Carta fechada el 8 de junio de 1923.

[39] *Obras*, F.C.E., México, 1979, p. 278.

[40] Carta de Reyes a Gorostiza, 19 de marzo de 1932, en J. GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 262.

[41] Editada por la Société Générale d'Imprimeurs et d'Éditions, Paris, 1926. Esta lista está tomada de su *Diario*, pp. 139-147. Reyes era entonces Ministro en Francia y Bélgica.

[42] Se trata del libro que recoge los ensayos dedicados a Góngora —el ensayo que regala a Villaurrutia es uno de ellos— y que se encontraban inéditos o dispersos en diversas revistas.

mienda la lectura de *Ifigenia*: "trata de leerla antes de formarte un juicio sobre él... Alfonso es muy Eva para dejarse ver desnudo a primera vista"[43].

Novo, para quien Reyes era "persona grande", afirma haber mantenido con él un intercambio secreto de ediciones restringidas y de cartas breves. La fe de erratas marcó, ya no puedo decir si positiva o negativamente, la relación. Miguel Capistrán destaca una nota publicada en *Ulises* (1927, núm. 4, pp. 39-40), "El corrector de pruebas. *Cuestiones gongorinas* de Alfonso Reyes", por Novo, en la que detalla las erratas de la edición[44]. En carta a Estrada, Reyes opina ásperamente sobre este texto:

> De México me llegan cosas ingratas, papelitos más o menos anónimos, y una estúpida cosa de Salvador Novo sobre mis *Cuestiones gongorinas*, que parece literatura de reblandecido y que no me explico cómo puede haber encontrado cabida en un periódico diario. Nunca leo en los diarios de mi tierra la más leve alusión a un trabajo mío, sino con ánimo de molestarme[45].

De Novo seguirá hablando con cierto recelo; nunca recibe libros suyos y dice: "Yo creía que Novo era mi amigo y se acordaba de mí. Ahora veo que, al menos, no me recuerda. Los anónimos pretenden que tampoco me olvida"[46]. Otro incidente, un artículo de Novo aparecido en *Revista de Revistas* en que pretende encontrar similitudes entre Reyes y Alessio Robles, molesta a tal grado a Genaro Estrada que busca indignado al director para exigirle mayor cuidado con su colaboradores. "¿Por qué esa mala conducta de Novo de atraerse el rayo todos los días?" se pregunta Estrada. Reyes posiblemente comprendió a Novo cuando descubrió que no debía, o no podía, o simplemente no quería responderse esa pregunta. Lo cierto es que, como se verá adelante, tampoco opinaba bien, nada bien, de la labor de Novo como editor de Othón. Con Novo es clara la práctica doble público/privado: la crítica cruel en privado, y la sutileza en público.

[43] *Poesía y prosa*, Imprenta Universitaria, México, 1953, p. 248.

[44] Véase M. CAPISTRÁN, art. cit., nota 22, para detallar algunos aspectos de la relación Novo-Villaurrutia-Reyes.

[45] La carta está fechada el 17 de noviembre de 1927 (Zaïtzeff, *op. cit.*, t. 2, p. 70); según el propio ZAÏTZEFF, Reyes dirá, en su *Diario*, que la reseña presenta "útiles anotaciones de verdaderas erratas", p. 205.

[46] Carta a Estrada, 24 de diciembre de 1928 (ZAÏTZEFF, *op. cit.*, t. 2, p. 172).

En carta del 15 de mayo de 1933, Gorostiza también remite, a Reyes, una lista de erratas de su libro *Tren de ondas* y de su periódico *Monterrey*. De ello dice: "¿No ha advertido usted que la errata es un parásito del buen escritor? Manuscrito peor que sucio conozco yo que ha salido impecable de la imprenta, no ya sin erratas, sino con méritos literarios que no tenía"[47]. Esto significa que a la figura de corresponsal y de autoridad literaria, se une la del colega. No el amigo, no ciertamente para Gorostiza, caso aparte, que afirma contundente en carta a Torres Bodet (25 de noviembre de 1931): "Envíos de personas a quienes debo cortesía, como González Martínez y Alfonso Reyes, porque no tienen amistad estrecha conmigo, los he dejado pasar sin un triste acuse de recibo"[48]; si bien en otro lugar dirá (¿como una fórmula, quizás, o es que ha nacido ya una amistad entre ellos?, con Gorostiza este afecto es endeble), debo "mandar recuerdos a los amigos de fuera, tú, Alfonso Reyes..."[49].

En 1932, a raíz de una encuesta ideada por Alejandro Núñez Alonso y titulada "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?" (*El Universal*, abril de 1932), se inició una polémica entre Ermilo Abreu Gómez y Jorge Cuesta. Más tarde, Héctor Pérez Martínez publicó en su sección "Escaparate", de *El Nacional*, tres entregas[50] en las que involucró en este debate el nombre de Reyes. La discusión giraba en torno a la cuestión del nacionalismo en la literatura, y criticaba, muy particularmente, el carácter "cosmopolita" del grupo.

Durante esta discusión, Cuesta entregó páginas muy importantes para la historia literaria de México y que aclaran el tono de la relación que estudiamos. En su primer artículo, "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", define a su generación en los siguientes términos:

> En esto, efectivamente los reconozco: en que están pendientes de sí mismos, de la obra del otro, quiero decir, del juicio crítico del otro. En esto se reconoce la soledad de su generación, su rompimiento con los auxilios exteriores, su falta de idolatría... La actitud de esta gene-

[47] M. CAPISTRÁN, art. cit., n. 17, p. v.

[48] J. GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 253.

[49] Carta de Gorostiza a Torres Bodet del 20 de julio de 1933 (J. GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 297).

[50] "I. Nacionalismo y naturalidad. II. Un grito de socorro" (2 de mayo de 1932); "I. *Monterrey*. II. Gimnasia y alejamiento" (7 de mayo de 1932); y "I. Repaso de Alfonso Reyes. II. La urgente lección" (26 de junio de 1932).

> ración, hay que decirlo y entenderlo, es una actitud de pobreza. Y la prefieren a robarle a otra generación pasada o futura[51].

El papel de Reyes, que por supuesto es de auxilio exterior, se disfraza con palabras de ánimo. No es un ídolo –ahí están las reseñas de Villaurrutia y Novo– no es un maestro; es un compañero, cuyo valor reconocen, al que le han enviado señales muy claras: lo aceptan, lo respetan, lo quieren incluso; lo critican.

Tres entregas dedicó Cuesta a la disputa. No más. Villaurrutia notificó a Reyes de la polémica (carta de mayo de 1932) y su decisión de permanecer en silencio para no alimentar una discusión que le parecía inútil y desgastante: "Ninguno de nosotros ha contestado directamente esos gritos de alarma. Hacerlo equivaldría a entablar diálogos insostenibles... Hemos logrado no darles vida manteniendo un silencio que los ignora"[52], le dice, y le anuncia el artículo que Pérez Martínez ha dedicado a su *Monterrey*. Reyes responde con un texto titulado *A vuelta de correo*[53] y por cuya aparición se disculpa con Villaurrutia[54]. En él apunta ideas cardinales para terminar con la disputa. "Me di cuenta de que, en cuanto faltó el muro de defensa de Genaro –dice Reyes a Estrada el 15 de junio de 1932– se han soltado en México atacando a los muchachos y aun metiéndose con su libertad moral"; más adelante apuntará:

> Creí necesario alguna vez poner los puntos sobre las íes, porque ya iban siendo muchos Jorges Usetas, muchos Migueles Alessios los que se daban el gusto de contar con que "al cabo Reyes no contesta", y no me conviene dejar que siga creciendo esa leyenda, y los muchachos escritores de México no tienen temple para entrar en discusiones con los muchachos periodistas[55].

[51] Originalmente aparecido en *El Universal Ilustrado*, 14 de abril de 1932, p. 14. Cito de J. CUESTA, *op. cit.*, t. 1, p. 172.

[52] M. CAPISTRÁN, art. cit., p. v, nota 17.

[53] Fernandes e Rohe, Rio de Janeiro, 1932. Del concepto de literatura nacional, Reyes opinó sencillamente: "La literatura mexicana es la suma de obras de los literatos mexicanos" (p. 25). En resumen, "las obras de arte no son coordenadas geométricas destinadas a fijar el domicilio del artista" (p. 31). En ello concuerdan Reyes y el vocero de Contemporáneos.

[54] "Querido Xavier: / Quizá hubiera sido / más elegante callar. / Pero, ¿no será mejor rom- / per el hielo, y que alguno / –aunque sea / el menos pugnaz / de todos– se sacrifique?... Lo quiere, Alfonso" (p. vi). Nótese la frase "el menos pugnaz de todos", que lleva una clara carga de pertenencia a un grupo.

[55] Carta del 22 de julio, en S. I. ZAÏTZEFF, *op. cit.*, t. 3, pp. 226, 239.

Lo cual explica la verdadera intención del texto: por un lado, rehacer una imagen ya excedida en elegancia, ecuanimidad y silencio y, por otro, reacción ante la pasividad de los Contemporáneos (en este caso, Villaurrutia y Novo; de Cuesta nada dice) en la discusión. El poder de la palabra ateneísta en el exilio se hace evidente en esta plaqueta.

Reyes en realidad lo hace en tono solidario para con Villaurrutia y Novo y, probablemente, con un dejo de fastidio y aun de didactismo —rasgo ateneísta que nunca lo abandonará:

> Con que, váyame diciendo qué le contesto a Ermilo, o si hago un segundo *A vuelta de correo* para contestarle a él y tratar de tranquilizarlo. No sé si entiendo, pero me parece que Ermilo se ha dejado atraer hacia el campo de los nacionalistas, donde milita Pz. Martínez. Y en el otro han quedado, solitos y desamparados, X.V. y Salv. Novo. Yo, la verdad, no entiendo bien. Me da pena tener que enseñar el silabario. ¿Hará falta?[56]

De cuaquier manera, este texto, que Reyes envía a Pérez Martínez, inaugura una breve relación epistolar entre ambos durante la que el último se atreve incluso a enviarle una obra suya —que Reyes, paradójicamente, anuncia en *Monterrey* en su sección de "Libros recibidos", en el mismo espacio que ha utilizado para los Contemporáneos. Estas cuatro cartas cruzadas entre ellos —incluido el folleto— demuestran que la actitud discreta e inteligente de Reyes lo conducía del reproche, y gracias a él, a la amistad sincera, aunque esa contradictoria inclusión en *Monterrey* y la carta que dedica a comentar su libro, den una clara señal del verdadero Reyes: el público y el privado; delicado y crudo[57].

[56] La carta viene de Río de Janeiro y está fechada el 15 de junio de 1932 (S. I. ZAÏTZEFF, *op. cit.*, t. 3, p. 227).

[57] Reyes apunta, como para cerrar la discusión (y como no queriendo hacerlo): "Y vea lo que me ocurre: comienzo por encontrar un epígrafe de Apollinaire... (¡y a usted le llama matador de los culteranos un editorial de *El Nacional*, y a mí que soy viejo detective en estas cosas usted no me engaña: su libro cae dentro de esa zona estética en que también caen lo culterano, lo gongorino, lo mallarmeano, lo "contemporáneo"!)... Se está en un sistema de alusiones universales... ¿Por qué habría de ser incompatible esa estética con la de algunos que, creo, usted considera adversarios?" (p. 12).

REYES EN *CONTEMPORÁNEOS*

La Falange, cuyos directores eran Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano, pide a Reyes una colaboración —la primera que se atreve a pedir a un miembro del grupo, según consta en carta de Torres Bodet a Reyes del 2 de enero de 1923, y en una reiteración el 21 de agosto del mismo año—, contribución que es escrita y enviada (cf. carta de Villaurrutia a Reyes de noviembre de 1923), apenas a tiempo para aparecer en el último número, el de octubre de 1923?[58] Claro antecedente de futuras colaboraciones entre estas figuras. Dos años más tarde, Torres Bodet lo volverá a molestar, ahora invitándolo a participar en el segundo número de *Contemporáneos* (carta del 3 de junio de 1925[59]). Se verá que su participación llegará en el núm. 8, tres años más tarde.

De los 43 números publicados, Reyes colaboró en nueve de ellos. En el núm. 8 publicó "La caída" (enero de 1929, pp. 8-12), justamente un mes antes del cambio de dirección a favor de Ortiz de Montellano. En el núm. 23, "Mitología de las cobras" (abril de 1930, pp. 8-16) que pertenece a la serie "Ocio y placeres del periódico", la que aparecerá en adelante en la sección "Motivos" de la revista, donde tratará diversos temas y firmará como A. R., colaborador frecuente y reconocible. Existen de ésta tres entregas, en el núm. 24 (mayo de 1930, pp. 178-184); otra, núm. 25 (junio de 1930, pp. 267-272) y una más en los núms. 30-31 (noviembre-diciembre de 1930, pp. 259-268). En "Motivos" publicará también una serie titulada "Cuaderno de lecturas", el primero, dedicado a un artículo de Julien Benda, que apareció en los números 28 y 29 (septiembre-octubre de 1930, pp. 180-191) y otro consagrado a la traducción, núm. 33 (febrero de 1931, pp. 174-184). Para el núm. 33, también entregó "Discurso por Virgilio" (pp. 97-131). El núm. 34 ofreció "La «Conquista de México (1519-1521)», por Miguel González" (marzo de 1931, pp. 206-229); y, finalmente, para el segundo número de la vida de *Contemporáneos* destinado por entero a la poesía, una entrega más: "2 casi sonetos" (núms. 40-41 septiembre-octubre de 1931, pp. 175-176).

Como se ve, se trata de diez colaboraciones, una de ellas de extensión considerable ("Discurso por Virgilio"). En la segunda en-

[58] Su contribucción se titula "Análisis de una metáfora", pp. 428-429. En la ed. facs. del F.C.E., pp. 366-367.

[59] *Casi oficios*, p. 35.

trega de "Ocio y placeres...", aparece un verso dedicado a Ortiz de Montellano a la manera del Mallarmé epistolar. En general, como es muy de Reyes, tratará temas de todo tipo. En cambio, en "Discurso por Virgilio", hará una suerte de defensa de la causa ateneísta, de la causa humanista; hablará de la necesidad de cultura helénica, de la cultura europea en general, y mostrará, muy temprano, sus inquietudes nacionales. La colaboración dedicada a Miguel González (una serie de pinturas sobre la conquista) será, como él dice, un deber a México. Aquí hará apenas una introducción.

De 1929, hasta la muerte de la revista en 1931, Alfonso Reyes (A. R.) aparece con regularidad. Aparentemente, la relación es muy cordial. No sólo eso: Reyes está interesado en la vida de la revista. En 1930, Estrada le envía un texto que llama "Vida y pasión de *Contemporáneos*", en el que detalla pleitos internos: "Total: una buena empresa, desinteresada, rodeada de interesados buenos deseos de sus colaboradores más inmediatos, para que la parta un rayo. Urge estímulo... ayuda, colaboración"[60]. La colaboración de Reyes sin duda llegó: "¿Qué podría yo hacer en bien de esa revista, que honra a México? Estoy enviando cosas y seguiré haciéndolo" (p. 86). Su recurrencia a partir de este año se explica bien.

En carta del 12 de febrero de 1932, Bernardo Ortiz de Montellano plantea el conocido "plan ranchero" en el que propone a Reyes, Torres Bodet y Estrada salvar la vida de *Contemporáneos* aceptando su dirección en el destierro (Río de Janeiro, París, Madrid y México, respectivamente). Montellano termina su carta diciendo: "Sé que usted, querido Alfonso, por su cariño para estas cosas, puede dar el primer paso en seguida". Por supuesto, Alfonso Reyes rechazó la idea, lo que deja ver claramente en carta a Henríquez Ureña, el 6 de marzo de 1932: "Tú comprendes que esto no sirve para nada, ni siquiera es factible"[61].

La historia de *Contemporáneos* termina entonces. La ¿amistad?, no.

NÓMINA DE LOS "CONTEMPORÁNEOS" EN LAS *OBRAS COMPLETAS* DE REYES

Enfoco ahora mi análisis en una relación estrictamente literaria y pública. En las *Obras completas*, lo cierto es que sólo aparecen aque-

[60] S. I. ZAÏTZEFF, *op. cit.*, t. 3, pp. 60-61.
[61] En la revista *Contemporáneos*, t. 1, pp. x-xi.

llos cuyo valor es bien apreciado por Reyes; porque prefería no hablar, en público, a tener que hablar mal de alguien.

De los 26 tomos publicados hasta 1993, en once de ellos se hace alusión a uno o varios miembros de los Contemporáneos. Estas referencias van desde la mención dentro de una ficha bibliográfica: el caso de Novo que aparece un par de veces, en distintos tomos, incluido en la ficha de las *Obras de Manuel José Othón* cuya edición estuvo a su cargo –t.1, p. 174 y t. 24, p. 160[62]–; el de Ortiz de Montellano y su libro *La poesía indígena de México* –t. 12, pp. 309, 392–; el de Torres Bodet y su trabajo sobre *El paisaje en la poesía mexicana* –t. 8, p. 106 y t. 24, p. 161 (en este artículo, Reyes afirma que los trabajos de Torres Bodet y María del Carmen Millán lo han rebasado por completo)– o, por fin, Cuesta, citado tres veces, dos de éstas con referencia a su *Antología* –t. 7, p. 33 y t. 14, p. 373. Puede tratarse, igualmente, de una repetitiva alusión por encontrarse involucrado con Reyes en algún proyecto. (Torres Bodet es nombrado cada vez que se alude a *México y la cultura*, iniciativa suya, en el t. 8, p. 320; en el t. 23, p. 333; y en el t. 24, p. 126.)

Hay, es verdad, otro tipo de referencias. Cuesta, otra vez, merece una mención más, en 1957, en el tomo de *Ficciones*, donde le dedica un breve texto –muy al estilo de Torri, por cierto–, "Aires de familia"[63].

Con Owen es menos prolijo: una sola vez y, gracias a que éste le ha planteado el diálogo con uno de sus textos, Reyes le responde con una breve carta –aparecida originalmente en *Monterrey*, en octubre de 1931– que titula "El mal recompensado". Owen no puede considerarse olvidado del todo; el caso de Enrique González Rojo –cuya prematura muerte quizá le impidiera una relación más es-

[62] De esta edición dice, a Estrada: "¿La ha cuidado –o descuidado– Novo realmente? Yo creí que él se las daba de erudito y hasta citaba a Cejador por ahí. Esta edición parece hecha por cualquier librero gachupín de esos que sólo saben echar su firma. ¿No piensa usted que es una vergüenza? Como mi fin es poner bien en *Monterrey* el nombre de México, a costa de todo, me he callado «lo que a los míos hombres de cuita les callo» y «A ti te lo cuento», etc.", la carta sigue en ese tono de crítica cruda (fechada en Río de Janeiro, 29 de octubre de 1931, en S. I. ZAÏTZEFF, *op. cit.*, t. 3, p. 189).

[63] "Hay a veces aire de familia entre hombres de muy distintas calidades. Así, hay una familia Bulnes-Vasconcelos-Cosío Villegas (oral, más que escrito); hay la familia, de muy diversos niveles, Atl-Jorge Cuesta-Gutierre Tibón-Padre Garibay (Y Diego ¿verdad?)" (t. 23, p. 388).

trecha[64]– es singular: nunca se le nombra (muy al contrario de lo que sucede con su padre). Con Villaurrutia es menos benévolo, a pesar de que lo cite, pues habla de él en un tono amargo: "Conservo... una nota algo reticente de Xavier Villaurrutia en *La Falange* de México" (t. 24, p. 321). Ortiz de Montellano es llamado muy pronto, en el t. 8, en un "Ocios y apuntes..." aparecido originalmente en *Contemporáneos* y donde le dedica un poema[65]; habla asimismo de un ancestro suyo, del mismo nombre, en "El derecho público en el antiguo México" (t. 9, p. 133).

Pellicer, Novo, Torres Bodet y Gorostiza son tratados con mayor amplitud. A Gorostiza y Torres Bodet, Reyes los recibe, a cada uno en su momento, con un elogioso discurso en su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. El discurso dedicado a Torres Bodet (t. 8, pp. 183-186) recalca una cualidad que, a los ojos de muchos, mereció solo desprecio –cualidad que él mismo poseyó–:

> Tuvo la suerte, la gracia, de nacer ya bautizado con el signo de las vocaciones felices, que esto es la precocidad ... Y pues el Arte es largo y breve el tiempo, la precocidad es prenda y garantía –¡bufe el eunuco!– de la inevitable y previa absorción que hace falta para lanzarse a la brega de las letras.

De él dice más: "[es] una de las primeras organizaciones literarias que ha dado México en los últimos tiempos, tanto en el verso como en la prosa" (t. 9, p. 124). Además, con él formaba parte del Patronato del Pequeño teatro francés cuyos fondos iban a apoyar a la resistencia francesa durante la guerra.

Con Gorostiza (t. 22, pp. 374-382) no es menos efusivo; de hecho me atrevería a decir que es más directo, emotivo y extenso. In-

[64] Por el epistolario con Genaro Estrada sabemos que la opinión que tenía este último de González Rojo era muy mala. Lo catalogaba de intrigoso, insignificante, tonto. En Reyes dejó huella lo que "Enriquito" escribiera sobre Ricardo Molinari –escritor argentino del que Reyes se expresaba muy favorablemente. Se trata de un ataque, como él lo califica, a un amigo que "creía correspondido su vivo cariño por México y los mexicanos. Causó eso la peor impresión entre la gente literaria y no faltó quien le dijera: «Esto te desengañará, y ahora convendrás con nosotros en que tus dichosos mexicanos no son más que esto y lo otro»" (carta a Estrada fechada en Buenos Aires, 21 de enero de 1929, S. I. ZAÏTZEFF, *op. cit.*, t. 2, p. 185).

[65] "Bernardo Ortiz de Montellano / Número verita –llueva o truene– / (Calle del café mexicano) / Que a todas las musas conviene" (p. 403). Antes, compone otra versión. De éstos hablé ya cuando traté las colaboraciones de Reyes en *Contemporáneos*.

cluso a pesar de la ausencia de otros textos dedicados a este hombre, el discurso que ofrece a su ingreso a la Academia es suficiente. Le manifiesta su afecto, pero sobre todo, su admiración "que no suele brindarse a ciegas". Gorostiza, al igual que su otro gran amigo, Julio Torri, "prescinde de todo lo inútil. Aprieta la esencia. De aquí que su obra sea tan pequeña como tan grande... su poesía parece... una oración en silencio y al silencio" (p. 380).

Pellicer y Antonio Castro Leal son quienes le invitan a aceptar el cargo de Director de la Academia, y a ellos dedica las primeras palabras de su discurso ("Los nuevos caminos de la lingüística" según el t. 25, pp. 440- 441; según el t. 11, pp. 335-336 es un "Discurso académico sobre el lenguaje"). Su pasión por la obra de Pellicer, "sumo poeta", es más que palpable. Su amistad, dice, va más allá de las letras. Reyes se muestra tan admirado con Pellicer que llega a citar su opinión como para darle valor a su propia poesía: "«Muy de mi gusto», me dijo Carlos Pellicer cuando conoció este poema [«La pipa del Cantábrico»]" (t. 24, p. 297). Reyes le dedica además un estudio, "La pareja sustantival" (t. 22, pp. 309-311; y un adelanto en el t. 13, p. 240 y t. 14, p. 378) en el que concluye por proclamar que la metáfora de Pellicer es un hallazgo poético personal. Hace otras referencias citando frases suyas ("«Cien pueblos apedrearon este Valle», dice tu poeta", t. 11, p. 62) o emparentándolo con una tradición poética mexicana (t. 25, p. 422).

Con Novo intercambia, poco, muy poco antes de su muerte, un soneto erótico en respuesta a uno enviado a su vez por aquél (t. 23, pp. 558-559)[66]; le reprocha que en sus "ornitologías poéticas" haya

[66] Vale la pena transcribir los sonetos para darnos una idea del tono, muy particular, que prevalecía entre ambas figuras: "1960": "Doce meses menstruo cincuenta y nueve / ¡Y, en tanto, tú, vencido y cabizbajo, / discurrías meciendo ese badajo / que ningún repicar yergue o conmueve! / ¡Oh, cuán la vida nos resulta breve / para cortarle a la epopeya un gajo! / ¡Qué pronto desistió de su trabajo / este huevón que no hace lo que debe! / Inútil es que invítenlo o lo llamen, / exhorten, amenacen o supliquen / froten, estrujen, rueguen o reclamen. / Perezoso y undívago cual liquen, / no pediremos ya que nos lo mamen, / sino –siquiera– que nos lo mastiquen" (Salvador Novo, para Alfonso en espera de respuesta). "Misiva a Salvador": "¡Ay Salvador, no seas, impaciente / que así recela y se amedrenta el nabo! / Y el que a ratos se ponga negligente / es más viejo que "préstame un ochavo". / Confirma Ovidio que ello es muy frecuente / porque Juanito al fin no es nuestro esclavo: / vive su vida propia, independiente, / y eso yo me lo sé «de cabo a rabo». / Es al ñudo –que dice el argentino– / sacudir a Juanito cuando duerme, / que así mueren las civilizaciones. / Prudencia, Salvador, prudencia y tino / huye el combate cuando estés inerme / y da un poco de paz a los cojones" (Alfonso Reyes, 12 de noviembre de 1959).

omitido un artículo suyo –"De volatería literaria"–; antes ha dejado asomar un poco este olvido: "Novo ha recogido notas sobre la alusión al mar y a las aves en las letras, como otros muchos, y yo entre ellos" (t. 25, p. 439); también alaba algún trabajo suyo: "Hay adaptaciones que son adulteraciones afortunadas para su objeto. Cocteau lo ha logrado en Francia; Novo, en México" (t. 15, p. 469). Con respecto a las jitanjáforas dice: "Salvador Novo por aquellos días, había llegado también a la jitanjáfora, en cierto poema «sin palabras», aunque tengo la impresión de que recorrió el camino por su cuenta" (t. 14, p. 199). Lo utiliza además como autoridad, por ejemplo, cuando habla de Henríquez Ureña (t. 12, p. 170) o de Pío Baroja (t. 22, p. 108; de quien cita su idea del Nuevo Mundo como el "continente vacío"). Es justamente con Novo, y algunas veces con Torres Bodet, que Reyes se muestra bromista. Se trata del soneto erótico al que aludí antes y de dos anécdotas en las que participó Torres Bodet (t. 23, pp. 333, 458). Con Novo este tono humorístico es permanente; él lo recuerda en *La vida en México durante el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho* cuando, en junta del Comité Chopin, ambos improvisaban versos: "Pero una duda me atribula: / ¿Pianistas de Chalchicomula?" Y Alfonso me respondió: "Pues de Sonora a Yucatán / Tocan música de Chopin"[67].

Nómina de los "contemporáneos" en *Monterrey*

En lo que corresponde al correo literario de Reyes –en su época carioca–, *Monterrey*[68], durante su corta vida de catorce números, en nueve de ellos hizo alusión a uno o varios miembros de la generación. Nada menos, en el "Propósito" del primer número (junio de 1930), Reyes toma como modelo a *Contemporáneos* para ejemplificar su tesis de que los periódicos y las revistas literarias tienen intenciones diversas, inconfundibles y que, "conjugando escalas... la

[67] *La vida en México en el período presidencial de Ávila Camacho*, Empresas Editoriales, México, 1965, p. 306.

[68] Utilizo la ed. facs. del F.C.E., México, 1980. Este periódico, elemento ancilar de sus diversos epistolarios, fue censurado por Pedro Henríquez Ureña. Reyes anota al respecto: "en gran parte quise aceptar con la mayor sumisión esa carta y esa reprimenda por piedad al grande y noble amigo" ("Diario inédito", *apud*, Guzmán/Reyes, *Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*, ed. F. Curiel, UNAM, México, 1991, p. 57, nota 196).

Nouvelle Revue Française es a la *Les Nouvelles Litteraires*, lo que *Contemporáneos* es a *Bandera de Provincias*" (p. 2).

Para el núm. 3, octubre de 1930, Torres Bodet hace su aparición con un poema, "Resurrección" (p. 6), y una carta en la que envía un modelo de jitanjáfora (del poeta Palazzeschi) y habla de una probable antología[69]. Reyes le responde: "No, amigo Jaime: la Antología la dejaremos a los locos más jóvenes. A mí me basta con haber señalado la pista" (p. 7).

El núm. 4 es ciertamente el más generoso y robusto en lo que toca a los *Contemporáneos*. En su sección, "Noticia mexicana", Reyes se dedica a dar un panorama de la poesía en México y señala ideas sustanciales. Antes ha hecho una aclaración a una nota de Gorostiza aparecida en el *Universal Ilustrado* (4 de diciembre de 1930) con respecto a un artículo publicado en su periódico y dedicado al teatro en México. En lo que toca a la sección "Noticia mexicana", dice:

> Para apreciar la producción poética de México en los últimos tiempos, ha habido que retroceder un poco, hasta el año de 1929. Aun así, falta la labor desperdigada en revistas, y así no aparecen representados, entre otros, González Rojo, Owen, Cuesta. Entre las revistas, podríamos tomar dos tipos opuestos: *Contemporáneos*, en que domina el criterio literario, y *Crisol*, en que domina el sentimiento político. Estos polos corresponden a las dos tendencias principales: la que, para abreviar, llamaremos poesía literaria, y la que llamaremos poesía social. En la primera, Estrada, Montellano, Novo, Pellicer, Torres Bodet, Villaurrutia. En la segunda, Gutiérrez Cruz, List Arzubide, Maples Arce, Martínez Rendón... (p. 6).

[69] Sobre esta carta existe una confusión que vale la pena aclarar. En el artículo de J. ISSOREL encuentro esta misma carta, pero firmada por Villaurrutia (p. 57), tal y como la transcribe Reyes en su periódico. Torres Bodet, en carta del 13 de noviembre de 1930, aclara, muy molesto, que la citada carta jamás salió de su pluma y dice más: "me era absolutamente desconocida la existencia del desabrido ensayo de Palazzeschi que el falsificador temeroso enviara a *Monterrey* con mi firma. El asunto es bien claro, se trata de una nueva manera de utilizar el anónimo... ¿Quisiera usted remitirme —si lo conserva a mano— el original de la carta falsificada? No estaría de más descubrir a qué linaje humano pertenecen estos «colaboradores» invisibles" (*Casi oficios*, pp. 58-59). Reyes le responde lo que adivinábamos: una terrible confusión le hizo consignar un nombre por otro —el de Xavier, por supuesto, a quien será difícil contentar, dice— y le asesta una crítica discreta, casi imperceptible: "No me imaginaba yo el objeto de hacer pasar por suya una carta que, después de todo, ningún daño le hacía, pero todo podía ser" (p. 60).

En esta nota, que dedica por entero a comentar las novedades de su lista (contribución bibliográfica como él le llama) y en la que sobresalen en número las obras de los Contemporáneos, opina, en primer lugar, sobre la obra de Pellicer (*Camino*, Ed. Estrella, Paris, 1929). De él dice: "uno de los poetas mejor dotados", y abunda: "en él he encontrado uno de los últimos jóvenes capaces de estremecerse al oír un verso bien equilibrado" (p. 7). De Villaurrutia y sus *Reflejos*, que es la "obra de un poeta que nació exacto y si alguna vez llega a desesperar será de su propia justeza" (p. 8). Importa anotar que justo al hablar de Villaurrutia es que Reyes da su opinión sobre el ejercicio poético: "Gracias a Dios llegamos a la poesía que ya no se produce solamente con las entrañas. Naturalmente el artista de este arte tiene que ser un crítico" (*loc. cit.*). Es evidente, ahora más que nunca, que su relación con Villaurrutia estuvo basada en el reconocimiento, por parte de Reyes, del alto valor de aquél como poeta.

Más adelante, refiriéndose a Torres Bodet, Reyes esbozará la posición frente a Contemporáneos desde el Ateneo: "La poesía de Jaime Torres Bodet —en quien saludo a una pléyade que dará a nuestras letras lo que no supimos darle los de mi tiempo— ha tenido sus tres estados necesarios: primero, andar; después, correr; ahora, volar" (p. 8).

Lo cierto es que con Torres Bodet suceden este tipo de reflexiones constantemente. En muchos sentidos cercano a Reyes, era incluso confundido como joven miembro del Ateneo de la Juventud, y parece que para Reyes siempre representó al hombre que portó la estafeta entre su generación y la de los Contemporáneos.

Hasta el núm. 6 (octubre de 1931) Reyes publica la carta a Owen, a la que ya he hecho referencia (véase *supra*, p. 20). En adelante, y hasta un número antes de la muerte del periódico, Reyes alude a la generación en su lista de publicaciones recibidas[70]. Esto

[70] De TORRES BODET da cuenta de *La educación sentimental* (Espasa-Calpe, Madrid, 1930); *Proserpina rescatada* y *Retrato de Mr. Lehar* (Espasa-Calpe, Madrid, 1930) en el núm. 7, diciembre de 1931, p. 7; de su traducción de *Páginas escogidas* de André Gide (México), en el núm. 10, marzo de 1933, p. 2. y de *Primero de enero* (PEN-Club, Madrid, 1935), en el núm. 13, junio de 1936, p. 10. De OWEN destaca *Línea*. Poemas en prosa con un retrato del autor (Cuadernos del Plata, Buenos Aires, 1930), en el núm. 7, diciembre de 1931, p. 7. De VILLAURRUTIA, *Dos nocturnos* (Suplemento de *Barandal*), en el núm. 8, marzo de 1932, p. 6; *Nocturnos* (Fábula, 1933); en el núm. 11, septiembre de 1934, p. 11; de su edición a los *Sonetos* de Sor Juana (La Razón, 1931), en el núm. 10, marzo de 1933, p. 10; y de dos traduccio-

me hace pensar, obviamente, que no sólo acogían el periódico, sino que mantenían con él una correspondencia literaria más o menos constante, sobre todo de acuerdo con esa costumbre muy característica de la época de envío de obras y acuse de recibo, en el que podía incluirse, y normalmente se hacía, una primera opinión valorativa sobre las novedades.

El diálogo epistolar, para un hombre en el exilio, es fundamental por muchas razones. Él está presente y su tierra se hace presente en él. Vive en ausencia a través de la palabra escrita –pública y privada–, su mayor herramienta, y es así que se labra una amistad con rasgos de independencia, repleta de opciones y variantes.

La culminación de este diálogo literario a distancia lo constituye *El Hijo Pródigo*. En esta revista –una de las mejores que ha producido la vida literaria mexicana– confluyen los sobrevivientes de más de tres generaciones, entre ellas, el Ateneo y Contemporáneos. La redacción la componían Villaurrutia, Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo, Alí Chumacero y Celestino Gorostiza; la dirección corría a cargo de Octavio Barreda. En lo que toca a las colaboraciones, Reyes, según estadística de Barreda, aportó 7 trabajos; de los Contemporáneos que sobrevivían: Villaurrutia, 42; Owen, 10; Ortiz de Montellano, 7; y el resto, menos de 7.

Interesa subrayar la significación de esta revista porque ella simboliza la madurez y convivencia de ambas generaciones. De ahí que se diga que se trata de la cima del diálogo. Ya no el ensayo literario y el experimento de una revista (ni de una amistad); pues desarrolladas ambas habilidades –que la reflexión, la palabra y el

nes: *La escuela de las mujeres*, de André Gide (en colab. con A. Rivas Mercado, La Razón, 1930), en el núm. 7, diciembre de 1931, p. 8, y *El regreso del hijo pródigo* del mismo autor (y que apareció en *Contemporáneos*), en el núm. 10, marzo de 1933, p. 2. De NOVO anota la *Lota de loco*. Fragmentos (Suplemento de *Barandal*), en el núm. 8, marzo de 1932, p. 6; *Peripecias de Gide en México* (que aparecería en *El libro y el pueblo*), en el núm. 10, marzo de 1933, p. 2; *El joven, Nuevo amor, poemas, Jalisco: Michoacán, Espejo* (Imprenta Mundial, 1933), *Seamen Rhymes* (Dibujos de F. García Lorca, Colombo, Buenos Aires, 1933), en el núm. 11, septiembre de 1934, p. 10, y de *Canto a Teresa* (Fábula, 1934), en el núm. 12, agosto de 1935, p. 6. De GOROSTIZA sólo acusa su traducción a Maurois, *La conversación* (La Razón), en el núm. 7, diciembre de 1931, p. 8. De ORTIZ de MONTELLANO, *Primero sueño* (ilus. de Zalce, Contemporáneos), en el núm. 8, marzo de 1932, p. 6, y *Sueños* (Contemporáneos, 1933), en el núm. 11, septiembre de 1934, p. 11. De PELLICER, *5 poemas* (Suplemento de *Barandal*), en el núm. 8, marzo de 1932, p. 6, y *Estrofas del mar marino* (Mundial, 1934), en el núm. 12, agosto de 1935, p. 6.

tiempo forman–, el resultado necesariamente destaca por encima de otros ensayos. La relación Reyes-Contemporáneos ha dado un vuelco. Desterrado por oficio, la influencia de Reyes no limitó. Optó sí por una "brillante relación", y, desde el año 32, afectado directamente, también optó –al fin– por una postura. Un casi imperceptible cambio de tono ha obrado de igual manera en la correspondencia con Torres Bodet. Reyes fue, por principio, diplomático –en dos aspectos positivos: lejano y sutil–; epistolar por naturaleza y, en adelante, ya en México, colega. ¿Patriarca, quizá, como opinan algunos? No lo creo, la utopía de Reyes, de la que habla Carlos Monsiváis, fue justamente "la libertad, la exactitud, la cordialidad, el vigor persuasivo del lenguaje: para él la palabra fue el espacio insustituible de la acción. Y su natural perfeccionamiento"[71]. Más allá, Reyes insistió en ser, tácitamente, Contemporáneo (del mismo modo que los Contemporáneos persistieron en su velada pasión ateneísta).

[71] "Las utopías de Alfonso Reyes", en *Asedios a Alfonso Reyes, 1889-1989*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, p. 119.

BOLÍVAR EN CARLOS PELLICER

LUIS MARIO SCHNEIDER
Universidad Nacional Autónoma de México

Los teóricos de la poética contemporánea no dudan en afirmar que nuestro siglo es antiépico o por lo menos que su épica nada tiene que ver con el patriotismo o con los valores cívicos. El poeta actual ha desdeñado la poesía heroica, quizá en buena parte porque la heroicidad de la época poco tiene que hacer con los hacedores de pueblos, quizá también porque las fuerzas que generaban los rasgos de la epopeya han dejado de ser humanas para transformarse en fundaciones tecnológicas. Estamos más pronto a aceptar como sensacional un cuerpo disfrazado en el polvo ceniciento de los astros que en la necesidad de nuestras conquistas o independencias civiles. No vale cuestionar lo evidente, tampoco quejarse, solamente mencionar el mundo que estamos haciendo, un universo que desaprovechó las enseñanzas libertarias para aceptar la pedagogía de la esclavitud.

Todo ello como pretexto para reconocer mi admiración al último poeta cívico de México: Carlos Pellicer.

De él se ha dicho que es el cantor del trópico, de su arcoiris, de las frutas y sus sabores, de la sensualidad del sol y de los cariños lentos pero apasionados que el vapor rumoroso de las humedades del sureste desviste en música y danza. Esto es cierto porque Carlos Pellicer es un poeta del amor, de la religión en la naturaleza lo que, en cierta manera, ha opacado el reconocimiento que le debemos por la vena de la poesía patriótica o el texto heroico, y que siempre cultivó con una terquedad envidiable.

No voy a repasar sus cantos a Cuauhtémoc, a Hidalgo, a Morelos, su homenaje, aunque condicionado, a Juárez, su desprecio a Iturbide, su esperanza a la Revolución nacional. Tampoco voy a hacer un catálogo de las veces que Miranda, Sucre, San Martín se

convocan en sus versos para seguir insistiendo en la grandeza de la historia de la América española, o su odio a ciertos sistemas norteamericanos que saquean y empobrecen la vida social de los pueblos latinoamericanos. Hoy me bastará hablar de una devoción, la de Pellicer por Simón Bolívar, su máximo héroe, su más grande ejemplo, su pasión más profética, su tosudez más perfecta.

Comienzo con la historia. Es indudable que Pellicer supo de Bolívar como todo niño que haya ido a una escuela. Allí se habla de sus proezas y se le reconoce como el Libertador de América. Esto, que es un lugar histórico, pero también común, ¿en qué medida espiritual tocó a Pellicer para aceptar abandonar a su familia y dirigirse a estudiar a Colombia enviado por la Federación de Estudiantes de México gracias a una beca otorgada por el Presidente Venustiano Carranza? En un recorte hallado entre sus papeles lo explica:

> Pasé los años de 1919 y 20 en el famoso Colegio del Rosario, de Bogotá, como representante de los estudiantes de México y en mi departamento del Edificio Liévano, en la Plaza de Bolívar, se reunió un grupo admirable que por su calidad intelectual y moral dirige hoy una parte de los destinos de Colombia.
>
> Teníamos 20 años, leíamos, discutíamos y escribíamos, y, pensábamos ya en las cosas grandes de nuestra América, en sus riesgos y fortuna, en sus encantos y defectos. Mi bolivarismo, que ya traía a México, se robusteció en Bogotá; organizamos la Federación de Estudiantes, y surgieron valores de primer orden como Germán Arigas, Juan Lozano y Lozano y Germán Pardo García, para no citar los más representativos. Una amistad profunda y hermosa nos unió a todos; y fue para siempre[1].

Este bolivarismo va tomando forma en su poesía, tanto que en su primer libro *Colores en el mar*, dedicado a López Velarde y que recoge poemas de 1915 a 1920, con ilustraciones de Roberto Montenegro, aparece un soneto titulado "A Bolívar" donde se lee al calce: "En la América Española, el 7 de agosto de 1919, primer centenario del triunfo de Boyacá"[2].

[1] Archivo de Carlos Pellicer en posesión de Carlos Pellicer López.

[2] En *Poesía completa*, eds. L. M. Schneider y C. Pellicer López, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-UNAM-Ediciones del Equilibrista, México, 1996, t. 1, p. 59.

Señor he aquí a tu pueblo; bendícelo y perdónalo.
Por tí todos los bosques son bosques de laurel.
Quien destronó a la Gloria para suplirla, puede
juntar todos los siglos para exprimir el Bien.

Dónanos tu pujanza, recita la Aurora
que encendiste en los Andes iluminando el mar.

Desnuda sobre el cielo los rayos de tu espada
y úngenos con los ínclitos áloes de tu bondad.

Si una fuerza envidiosa desordenara el trazo
con que impusiste aquí los senderos al Sol,
cincela con tu espada y funde con tu abrazo,

(Oh escultor desta América), el hondo corazón
de las veinte Repúblicas atentas a tu brazo
para mostrarle al mundo tu milagro de Amor.

No todo iba a ser poesía. Pellicer regresaba de Colombia y de Venezuela, donde había fundado en el primer país, junto con Germán Arciniegas, la Federación de Estudiantes de Bogotá, que aún subsiste. Regresaba con ansias de acción bolivariana. En 1921, con Alfonso Taracena, decide publicar una revista. Ésta se titula *El Heraldo de la Raza* y las palabras de presentación corren por cuenta de Pellicer. El órgano periodístico quería hacer la denuncia de los atropellos de la administración del presidente Wilson contra la República Dominicana. Un fragmento de la exposición del poeta mexicano dice así: "Nuestra revista se ha fundado para exigir la libertad absoluta de la República Dominicana, y para dar a conocer al público de México, sin pretensiones eruditas, la obra estupenda de Bolívar, libertador de Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú y fundador de Bolivia, ratificador de la libertad continental. Si no es usted egoísta, si aún considera usted que el patriotismo es cosa noble y sin mudanza, compre usted este periódico, fuerte porque es libre y hermoso porque está basado en la invocación de Bolívar, el más generoso de los hombres y el más grande de los héroes"[3].

Mil novecientos veinticuatro es un año decisivo para la poética de Carlos Pellicer por la aparición de su segundo libro: *Piedra de sacrificios*, subtitulado *Poema iberoamericano*. Libro definitivo por-

[3] "Presentación", *El Heraldo de la Raza*, año 1, núm. 1, septiembre de 1921.

que por vez primera revela en forma organizada su concepción de una América unida e indivisible espiritualmente, afirmada en sus valores sociales, en su larga tradición libertaria. La presencia de las ideas bolivarianas es indiscutible. Su prologuista, José Vasconcelos, lo señala y testimonia su admiración por ese joven de 25 años, hermano de "La gran familia internacional iberoamericana" ya que su poesía "contiene palpitaciones de todos los ritmos de nuestra patria continental" (p. 59).

Dos cantos contiene *Piedra de sacrificios*, sobre Simón Bolívar. El primero, marcado con el número catorce, que la crítica suele denominar por su primer verso, "Crepúsculo venezolano", es una visión que el poeta tiene sobre el héroe. El recurso no es nada nuevo en la literatura; es posible que Pellicer lo retomara del neoclásico José Joaquín de Olmedo, el cantor de la Batalla de Junín en la que, como sabemos, no tomó parte directa Bolívar, pero el ecuatoriano lo hace intervenir a través de una visión poética. El poema de Pellicer dice así:

Crepúsculo venezolano.
Arrodillado como el sol
besé la tierra del campo de batalla,
y mi voz se llenaba con el eco de otra voz.

Un gran viento desmantelaba el cielo.
Creí que la batalla iba de nuevo a empezar.
Fue solo que cruzaban las montañas
atropellándose por invadir el mar.

Y los ojos se me llenaron de odio
pues junto a mí estaba el cadáver del Libertador
de América. Los déspotas nativos negáronle sepulcro
y se pudría bajo el magno ojo del sol.

La infamia juró muerte al que le diese sepultura.
Antígona se había perdido en una selva colosal.
Como yo no tenía manos
No lo pude sepultar.

Dieron su dinero las estrellas
para que los trasnochadores fuesen a trasnochar.
A esa hora
yo regresé a la ciudad.

Campo de Carabobo,
otra vez dianas triunfales en ti resonarán
y del torso oscuro de Caín cada músculo
será hendido por un puñal.

Tierras de América estranguladas por los déspotas,
o por el yanqui, líder técnico del deshonor.
La indiferencia sombría de vuestros hermanos
no detendrá el aerofuego fraternal del sol,
el instante de una bolivariana aparición[4].

El estado de ánimo de Bolívar con su ejército en el pueblo peruano de Pativilca le dicta el segundo poema, uno de sus más conocidos romances titulado precisamente "Romance de Pativilca", canto basado en una anécdota de estimable condición para Pellicer puesto que hace resaltar los valores proféticos del venezolano, rasgo que atraía sobremanera al poeta.

Estaba el Libertador
Simón Bolívar, en medio
de grande desolación.
Muy dura convalecencia
de fiebre y de corazón
adelgaza sus perfiles
de águila y de león.
Año de mil ochocientos
veinticuatro en el Perú.
Tierra de oro de los incas
le pidió a cambiar en luz
toda la sombra española
que crecía en el Perú.
Malos acontecimientos
las banderas colombianas
tienen en un rincón
y sin aire de batalla.
El enemigo tenía
mucha tropa y abundancia
de parque y caballería
con gente tan adiestrada,
que si Napoleón volviese

[4] C. PELLICER, ed. cit., t. 1, pp. 95-96.

a España, moría en España.
Las tropas libertadoras
además de ser escasas
rotas llegaron, pues ellas
desde la noble Caracas
vienen y de Bogotá,
las dos sobre la montaña.
Poco armamento tenía
la gente libertadora.
Tierras son desconocidas,
tierras del Perú sonoras.
Triste de mucha tristeza
tiene la cara Bolívar
en su cuartel general
del pueblo de Pativilca.
Supiera un su amigo fiel
sus malestares del alma,
y arma viaje para verlo
pues como pocos le amaba.
Señor don Joaquín Mosquera
de cierta villa, llegaba.
Apeóse de su mula
y al Libertador buscara.
Vieja silla de baqueta
en la pared reclinada
de una miserable casa;
sobre de ella el cuerpo triste
de Bolívar descansaba.
Abrazóle don Joaquín
con muy corteses palabras.
El héroe del Nuevo Mundo
apenas si contestaba.
Luego que el señor Mosquera
las penas enumerara,
le preguntó a don Simón:
"Y ahora, ¿qué va usté a hacer?"
"¡Triunfar!" El Libertador
respondió con loca fe.
Y fue sólido silencio
de admiración y de espanto
lo que siguió. Las montañas,
cedían en el ocaso.
Los grillos sobre la sombra
filo hacían, fino y largo.

Meses después, el ejército
de España fue derrotado[5].

José Vasconcelos, dentro de su misionerismo educativo, concibió el plan de posibilitar a la niñez de libros que ayudaran a su formación intelectual basados en la vida de grandes personajes de la historia, en narraciones de valor moral, en poesías y textos que enaltecieran la espiritualidad de los jóvenes. El resultado fueron las *Lecturas clásicas para niños* que salieron en dos tomos en 1925.

Pellicer colabora en la antología con una biografía sobre Simón Bolívar[6] que de paso se publicó también en folleto con la siguiente aclaración: "Contribución y homenaje al primer centenario de la creación de Bolivia, 1825-1925." El *Simón Bolívar* de Pellicer, escrito en un lenguaje de divulgación, contiene los datos y los acontecimientos más sobresalientes de la vida del héroe y es posible que el libro que más ayudara al poeta en la redacción fuera el de Oleary, el británico que peleó en el ejército libertador. Se da por descartada la inmensa admiración, la pasión que pone Pellicer en relatar el nacimiento, la educación, la existencia europea, las campañas, las incertidumbres y los momentos de fracasos, el triunfo total y los últimos años de retiro del Libertador. Dije pasión cuando debería decir devoción porque esta biografía de Bolívar es el fruto y la compenetración, la fusión religiosa entre el político y el escritor. No resisto mi deseo de leer los últimos párrafos porque ellos contienen como síntesis todo el pensamiento bolivariano del autor de *Práctica de vuelo.*

> Pocas veces un hombre ha vivido una vida tan bella. Pocas veces una sola alma ha amado tanto a la humanidad y se ha sacrificado tanto por el más alto ideal de los hombres: la Libertad. Pocas veces el genio humano ha florecido tan maravillosamente, tan prodigiosamente, como en Bolívar. Su vida toda es una lección estupenda de belleza y de heroismo, de sacrificio y de fe. Un vértigo de gloria corre como una catarata a lo largo de la vida de este hombre inmortal. La vida de Bolívar es la herencia más preciosa y noble que ha recibido nuestra América. Dejó el Libertador trazados de mano maestra, todos los programas de vida para estas tierras. Comprendió como nadie, todos los problemas Ibero-Americanos. Dijo que era urgente y necesa-

[5] C. PELLICER, ed. cit., t. 1, pp. 98-100.

[6] "Simón Bolívar", en *Lecturas clásicas para niños*, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, México, 1925, t. 1, pp. 334-360.

rio buscar intercambios de sangre; que estos pueblos sólo podrían salvarse, mezclándose con europeos de todas partes —ejemplo: la Argentina—, y esto, como todo lo que él pensó y dijo, ha venido realizándose, así en los bienes como en los males, con una seguridad asombrosa. La originalidad de su genio profundamente Ibero-Americano, será siempre el orgullo mayor de nuestro Continente. Por desgracia, algunas de aquellas buenas cosas que él deseó para nosotros, se han realizado, pero en contra de nuestros destinos. El canal de Panamá se abrió; pero ese pedazo de tierra ya no nos pertenece. Fueron los norteamericanos los que supieron aprovecharse de tan importante lugar, cometiendo para ello uno de los mayores atentados que han cometido contra nuestra América. Sólo la unión puede salvar a nuestros pueblos. Recordamos a Bolívar como a un genio de la Libertad, como a un hombre lleno de gloria en estos países donde la gloria ha sido siempre tan escasa. Pero en realidad lo hemos olvidado, porque no hemos sabido seguir el maravilloso reflejo de su vida. ¿De qué sirven las estatuas consagradas a los héroes si alrededor de ellas se agitan multitudes de perezosos, analfabetos y miserables? Pensemos en nuestra América, trabajemos por ella, esforcémonos con todas las fuerzas de nuestra inteligencia y de nuestro espíritu en unirnos todos para ser respetables, civilizados, fuertes; no busquemos la fuerza para servirnos de ella como arma de conquista; porque toda conquista es desenfreno y codicia criminal y contra toda conquista y abusos militares combatió siempre Bolívar. Renunció varias veces el mando supremo del Gobierno para tornar a ser simple ciudadano, deseándolo con toda la sinceridad de su grande alma. (Véanse sus últimas cartas.) Dictador y militar, se consideró a sí mismo hombre peligroso para un gobierno democrático, y combatió el militarismo y los gobiernos militares, diciendo en más de una ocasión estas palabras profundas: "Desgraciado del pueblo cuando el hombre armado delibera". Porque el soldado es hombre de garantía y defensa y antes que otra cosa es y debe ser siempre hombre de paz. Bolívar está considerado como uno de los más insignes guerreros de la historia. Pero al revés de los grandes capitanes del mundo —Alejandro, Anníbal, Julio César, hasta Napoleón—, hombres de genio que gastaron lo mejor de su vida en el horrendo oficio de matar hombres y esclavizar pueblos. Bolívar es Libertador de casi todo un Continente y aun en medio de una de las guerras más bárbaras y crueles y a pesar de su proclama de guerra a muerte, fue casi siempre generoso, y hombre lleno de perdón y ternura. Fue un gran soldado, pero soldado de la Libertad. Seamos fuertes para combatir el mal, para defender el bien, para alargar sobre el horizonte del universo toda la dicha que los hombres todos nos debemos los unos a los otros. Amemos con todo nuestro amor y nuestra admiración la vida y la gloria de Bolívar; sólo que para amarla y admirarla es necesario y hermoso poner nuestro es-

fuerzo personal al servicio de nuestra América, espiritual, noblemente. Entonces, Simón Bolívar, Libertador de Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú, fundador de Bolivia y ratificador de la libertad continental, el libertador de América, nacerá de nuevo entre nosotros.

El cuarto libro de poesía de Pellicer, *Hora y 20*, aparece en 1927. Es una obra enmarcada en experiencias de viajes fundamentales, pero entremezcladas con poemas cuyos temas tocan ya la tradición de la poética de Pellicer. El onceavo es una "Elegía ditirámbica" titulada "Simón Bolívar". Es quizás el canto mejor logrado del poeta de los dedicados al personaje histórico. Se condensa en versos de una riqueza conmovedora a través de una imaginada tarde tropical en medio de los Andes, que guarda como atlantes clásicos el cortejo fúnebre del héroe.

Por las playas de América
diez atlantes avanzan
sosteniendo en sus hombros un féretro.
De un lado se levantan los Andes;
del otro lado el mar moja el agua del cielo.

Reina la tarde tropical. La enorme
tela desos crepúsculos que el viento
borra y pinta y enrolla
para desenrollarla sobre el otro hemisferio.
En ninguna parte aquellos hombres
hallan noble reposo para el muerto.
Bajo una agua de sol
va el cadáver del Genio.
Y parecen llevar una montaña,
así van desacoplándose sus músculos por el esfuerzo.*

Cuando se acercan a las orillas
turríferas de los puertos,
los hombres los escupen
y amenazan con el fuego.
Hace cien años,
atravesando el corazón desos pueblos,
pasó aquel hombre con las manos iluminadas,
los ojos crecidos y la voluntad inexpugnable como el misterio.
¡Jamás los hombres
vieron nada más grande bajo el cielo!

Tenía
un bien entonado nombre griego
y el apellido, en vieja lengua éuskara,
significa lugar de molinos.
Yo he nacido para cantar en las plazas
de ciudades y pueblos
la vida mágica de aquel hombre
como jamás los hombres así vieron.
¡Canta, oh musa, la cólera sagrada
de quien no tiene idioma
y conoce todos los ritmos del silencio!
Desde el mástil más alto
del buque sinfónico del recuerdo
—ya enfilado a la próxima estrella—,
pienso en el héroe de los altos sueños.
Su infancia fue un juguete doloroso;
su juventud —riqueza, amor y viajes—,
un fastuoso relato de cuento,
y la madurez el texto
en que fueron rendidos todos los sueños.

Enérgico y gentil. Así la flecha
que rompiera la rodela del tiempo.
Su elegancia suscita nombres hermosos;
su conversación era una copa de luceros.

Sabía domar potros y atravesar a nado los grandes ríos.
Sobre la catarata del Tequendama
halló su agilidad un fantástico juego.
Guerreó por la libertad humana
entre los volcanes ecuatoriales, delirante y gigantesco.
Generoso, como el Sol. Buen bailador.
Su cortesía,
un aire de magnolias sobre el camino de la selva.
Las mujeres cruzan por su vida
con dulces predominios sobre el más alto cielo.
Su pensamiento electrizó la atmósfera
de los días serenos
y sus meditaciones proféticas
desbordaron el vaso oscuro del tiempo.
Nunca los hombres
vieron nada más grande bajo el cielo.
Su corazón era sensible
cual una agua de oros en las manos del ruego.
Sintió sobre sus labios

quebrarse las palabras del Universo.
Y tenía el alma trágica y clara
de las fuentes del desierto.
La Cruz del Sur iluminó su sombra
y todos los Andes le conocieron.
En los días aciagos,
hirió al destino con los huracanes de su genio.
Amó a su América como nadie la ha amado,
y semejante a Quetazalcóatl divino,
se quemó en la pira de un sublime fuego.
¡Jamás los hombres
vieron nada más grande bajo el cielo!
La traición y la envidia le desgarraron el alma
y pueblos que iluminó, le maldijeron.
Sus últimos días se cortan en abismos
llenos de gritos altísimos dinamitados en el viento.
¡Ruinas de Sol, ruinas colosales,
ruinas de un alma divina entre la luz de un trueno!
Algo de Dios sea en mí para evocarte,
¡oh Príncipe de los más altos sueños!
Tus funerales siguen en marcha
entre el mar y los Andes, junto al agua y junto al cielo.
(La Aurora sale del mar
con un trágico gesto
y la Noche engrandece su severidad noble
en la solidez monumental de los cedros).

Leguas libres camino
tras el grupo soberbio, y encuentro solamente
infamia y miseria, oprobio y traición y poderío sangriento.

Disminuidos por el odio
viven los hombres que aliaste con tu gloria y tus sueños,
¿Araste en el mar?
¿Sembraste en el viento?
Nadie amó tanto como tú, y así, nadie
se ha sublimado en un dolor más opulento.
Padre. Amigo. Maestro.

Reina la tarde tropical. Camina
sólidamente el cortejo.
Bajo la máscara de oro
se pudre el rostro del Genio.
Con la primera estrella
se agota el mar. En una nube

se funden tres colores que retoñan
por el oriente. Rueda
un aire de Laurel. Ligan la sombra
los triángulos heridos de los Andes.
Todavía una ola
saló la arena y espumó la orilla.
Se dispersó el dibujo de las cosas
profundamente. De una enorme nube
brotó una estrella enorme. Negra y rota.
La testa de un volcán varió perfiles
al paso de una nube. Y entre toda
aquella arquitectura desplomada,
sigue el cortejo atlante —relieve en vivas sombras—
por las playas de América, malditas y apagadas.
México 1924[7]

La Universidad Nacional de México inaugura en 1937 su colección *Pensadores de América* con un libro titulado *Simón Bolívar*, hoy casi una joya bibliográfica. La selección de la obra se encomienda a Carlos Pellicer y la nota preliminar a Salvador Azuela. Es interesante recalcar que la antología se abre a manera de epígrafe con un fragmento del discurso del libertador del 9 de octubre de 1826 en la Hacienda de San Vicente en el Ecuador, que reza así:

> Jesús, que fue la luz de la tierra, no quiso dignidades ni coronas en el mundo; Él llamaba a los hombres hermanos, les enseñó la igualdad, les predicó las virtudes civiles más republicanas y les mandó ser libres, porque les amonestó que debían ser perfectos. No hay perfección en la servidumbre, ni moral en el letargo de las facultades activas de la humanidad.

Interesante la inserción de estas palabras de Bolívar que descubren más al seleccionador que al autor, pues Pellicer demuestra aquí su predilección por la figura histórica de Jesús de Nazaret, puntal de su socialismo emanado de las formulaciones del cristianismo primitivo. Después siguen cuatro discursos del venezolano, más una carta: Discurso pronunciado ante el Congreso, en Angostura, el 15 de febrero de 1819; Discurso pronunciado el 3 de octubre de 1821, en Cúcuta ante el Congreso de Colombia, al encargarse de la Presidencia de la República; Discurso pronunciado en

[7] C. PELLICER, ed. cit., t. 1, pp. 166-170.

Lima, ante el Congreso, el 10 de febrero de 1825, renunciando la dictadura, con que lo invistiera el Congreso un año antes, en aquella misma fecha; Discurso con que acompañó el proyecto de Constitución que redactó para la República de Bolivia, proyecto que, aprobado, fue la Carta Fundamental de aquella nación; Carta a un caballero que tomaba gran interés en la causa Republicana de la América del Sur[8].

Este *Simón Bolívar* se cierra con la reproducción del célebre ensayo, del mismo nombre, de José Martí.

Para conmemorar los ciento veinticinco años de la muerte de Bolívar se erigió el monumento que realizó el escultor colombiano Rodrigo Arenas Bentancourt. A cargo de Pellicer estuvieron las palabras de presentación, uno de sus más bellos textos, porque llega a aunar, a visualizar, la forma de la escultura en libertad, con la libertad que el propio personaje representa. La modernización de la línea escultórica integra a la vez la vigencia, la modernidad de Bolívar:

> Por fin le vemos así, como sólo podemos verlo nosotros a ciento veinticinco años: sin límites. Para el admirador de Bolívar, en su tiempo, el espectáculo de su genio, tangible, aun lo fabuloso, debió ser, por falta de perspectiva, tan deslumbrante cuanto incómodo. Hoy no. Los que le admiramos y lo amamos, le vemos sin la limitación del paisaje, del doméstico caballo, del uniforme, del tiempo. Ya no está en el tiempo humano, tiempo de cuarenta y siete años. Ahora está en el tiempo heroico, el tiempo sobreviviente, el tiempo vencedor del tiempo, el tiempo Bolívar, medida histórica, dimensión sin precedente de horizonte esférico. Sin paisaje, sin uniforme, sin anécdotas.
>
> Rodrigo Arenas Betancourt, el admirable escultor colombiano, dio término hace pocos días a una obra capital: su Bolívar. Es la imagen definitiva del que nos enseñó a ser Bolívar sin límites. Es la efigie del gran previsor de Jamaica, de Panamá, de Potosí. Va a caballo, pero en el viento, completamente desnudo, con el fuego para destruir o eliminar en la mano del corazón y en la otra, las ideas descritas, fijadas en algo material para que el espíritu de las naciones no las olvide. Así fue Bolívar, un bello y magnífico instante de la eternidad. Un ansioso de futuro en su pasión sin freno por el bienestar humano, un dios antiguo vendido a menos y entregado a los hombres para enseñarlos a vivir maravillosamente.
>
> Bolívar en el viento, a caballo, desnudo, portador del fuego que libera y construye. Bolívar libertador, Bolívar en libertad, Bolívar más Bolívar que nunca, el más real de los Bolívares, el que vuela so-

[8] *Simón Bolívar*, sel. C. Pellicer, nota prelim. S. Azuela, UNAM, México, 1937.

bre las banderas para decirnos, para reclamarnos nuestra falta de amor a la libertad y el abrazo urgente de toda Hispanoamérica, la gran nación futura necesidad universal, la gran Bolivia, mexicana, andina, amazónica y platense. Porque los ojos de Bolívar son los ojos de América. Por sus ojos vemos, seguimos viendo, seguimos viendo quién sabe hasta cuándo. Algún día cuando seamos más hombres, nos reuniremos en Jamaica y en Panamá para decirle sencillamente: Perdónanos...

Pasó el tiempo del Bolívar acartonado en sus ropas de guerra, general como muchos y ecuestre académico. No, el Bolívar de hoy, el que ya podemos ver, el que es para siempre, es el que tan lúcidamente nos presenta ahora el escultor colombiano. Es una creación magnífica que podría determinar un nuevo acento en el ánimo de nuestros pueblos; es la enseñanza cabal del héroe por excelencia, del libertador, del sensual amante de la libertad, del más poderoso y realista soñador que, con el corazón destrozado por nuestra conducta, nos ve desde su ráfaga ecuestre y pasa sobre nuestros cielos, desnudo como la luz.

Dichosa la ciudad que tenga a la vista tan admirable monumento[9].

El día 6 de noviembre de 1965 Carlos Pellicer fue a dar a la cárcel porque participó en una de las mayores protestas que ha llevado a cabo la intelectualidad nacional. Se le acusaba de escándalo en la vía pública. La razón era bastante simple. El poeta había mandado a imprimir volantes dirigidos al Embajador de los Estados Unidos en México, Fulton Freeman, y él personalmente frente al edificio diplomático se encargaba de distribuirlos. El contenido del documento era manifestar una violenta protesta por las declaraciones de la Cámara de Representantes de Norteamérica respecto a un posible avance militar a nuestra América por una supuesta complicidad con los regímenes comunistas. No paso a resumir todo el texto en el cual se denuncia una política regresiva. Me limito a copiar el párrafo que sirve para fundamentar que el bolivarismo de Pellicer rebasaba las estructuras de la pureza intelectual para determinarse en la acción. En un momento dice: "Pero como usted sabe, la América Nuestra, la América de Cuauhtémoc y Bolívar ya está decidida a vivir de otro modo. Las guerrillas, que afortunadamente operan ya en casi todos nuestros países, representan la voluntad de las mayorías explotadas por los millonarios nativos y las empresas norteamericanas" (Archivo Carlos Pellicer).

[9] "Bolívar sin límites", *El libro y el pueblo*, 1956, núm. 25, pp. 10-11. Reproducido en *El libro y el pueblo* con el título "Una estatua en el viento", 1966, núm. 18, pp. 24-25.

Las enseñanzas que Bolívar dio a Pellicer se integraban también en el ámbito familiar. En el tercer viaje que el poeta realiza a Colombia —el segundo fue para acompañar los restos mortales de Porfirio Barba Jacob— escribe desde Santa Marta, el 22 de agosto de 1967 a sus dos sobrinos Juan y Carlos Pellicer López:

> Bueno niños, no tienen idea de éstas 72 horas sin hablar, pura comunicación de pensamientos y corazón —lágrima grande en las 4 veces que visité la casa donde murió Bolívar y nació Nuestra América. Entre árboles colosales y mucho cielo arreglé mi soledad que me acompaña siempre y la puse —hoja seca— junto a la de él, montaña inaccesible. Hace 48 años estuve aquí haciendo a pie los 8 kilómetros de ida y vuelta en algo más de una hora —¡20 años! y en los 10 minutos que duró la visita, el alma se me andaba quedando allí para siempre. Bolívar, Fco. de Asís, José M. Velasco. Mi corazón, siempre sin dueño, junto a ellos. Bolívar, nadie como él. Ustedes necesitan acercarse a él para fortalecer la vida (Archivo Carlos Pellicer).

Casi setenta años tenía Pellicer cuando escribió esa carta; pocos más le restarían sobre esta tierra. Así vivió su niñez, su juventud, su madurez y su tiempo: viejo entregado a la imagen, a la presencia y al conocimiento de un hombre histórico al que también admiraron Olmedo, Martí, Rodó, Rubén Darío. Pero pregunto, dentro de la grandeza de todos, ¿quién fue el más terco, el más tierno, el más discípulo, el más devoto?

EN LOS INICIOS DE LA NOVELA MEXICANA DEL PETRÓLEO: *LA HERMANA IMPURA* DE JOSÉ MANUEL PUIG CASAURANC

EDITH NEGRÍN
Universidad Nacional Autónoma de México

Hacia la segunda mitad de la década de 1920 surgen en la narrativa mexicana textos que dan expresión literaria a la problemática del petróleo nacional, iniciando una saga que, en juego con los cambios en la literatura y con la impronta del devenir histórico, continúa hasta el presente. Así en 1926 aparece en inglés *Tampico*, del escritor norteamericano Joseph Hergesheimer; al año siguiente se publican *Mapimí 37. Novela mexicana* de Mauricio Magdaleno y *La hermana impura* de José Manuel Puig Casauranc[1]. En 1928 sale a la luz *Panchito Chapopote* de Xavier Icaza, y en 1929 la primera edición de *La rosa blanca* de B. Traven, que fue traducida al castellano en 1940. A excepción de la de Traven, estas novelas de los comienzos han sido poco analizadas; en el caso *La hermana impura* de Puig Casauranc, a la que me voy a referir en este trabajo, como casi toda la producción del autor, ha sido prácticamente olvidada por los estudiosos[2].

[1] *La hermana impura* es el tercer libro de narrativa publicado por José Manuel Puig Casauranc, escritor mexicano, nacido en Campeche, que fue también médico, ejerció el periodismo y tuvo una exitosa carrera política en varios de los gobiernos emergidos de la Revolución Mexicana. Por otra parte, en el mismo 1927 aparece *Oro negro*, obra dramática, en tres actos, sobre el petróleo, de Francisco Monterde.

[2] LUIS MARIO SCHNEIDER se refiere la novela de Puig Casauranc en el recuento que lleva a cabo de obras sobre el petróleo mexicano ("La literatura del petróleo en México", en *México a cincuenta años de la expropiación petrolera*, eds. A. Herrera Reyes y L. San Martín Tejedo, UNAM, México, 1989); es una mención excepcional. HELEN LOUISE RAPP, que hace un estudio pionero sobre el tema (*La novela del*

La hermana impura ostenta el subtítulo de "Un esqueleto de novela" y si bien no se trata de una obra inacabada, en tanto desarrolla y lleva a su desenlace una anécdota poco compleja, su escritura adolece, en efecto, de cierto apresuramiento; en especial en cuanto al trazo de los personajes, un tanto planos. Podría tal vez pensarse que el subtítulo obedece al deseo del autor de aclarar cierta imprecisión que parece ser inherente a la novela corta, como género intermedio entre el cuento y la novela. Las novelas cortas en el siglo XIX y algunas aún en el XX, para definir su especificidad, con frecuencia agregaban a su título expresiones como novelita, novelín, esbozo de novela, proyecto de novela, esquema de novela, tentativa de novela, ensayo de novela –advierte Óscar Mata. *La hermana impura*, por su extensión en cuanto a cantidad de palabras –menos de cinco mil[3]–, es ciertamente una novela corta; la edición usada en este trabajo (Premiá, México, 1984) ocupa cerca de 80 páginas. Sin embargo, la edición original de la novela, en la Editorial Cultura (1927) consta de casi 250 páginas y no da la impresión de ser breve.

La organización de *La hermana impura* responde a los lineamientos novelísticos del realismo decimonónico: el relato está a cargo de un narrador omnisciente, la temporalidad es progresiva, cada escena se desenvuelve en un espacio bien delimitado.

En catorce capítulos numerados y con subtítulo, la novela presenta, a través de escenas que se ubican en una cronología lineal, de unos pocos meses de duración, las historias paralelas de dos jóvenes de Tampico, Eulalia y Estela, y los avatares amorosos de ambas con un personaje cuyo nombre de pila se ignora, conocido sólo como "el ingeniero Márquez".

En nueve de los catorce capítulos –"De vuelta al terruño" (1); "El huésped enojoso" (3), "Círculos de hierro" (5); "Capitanes de industria" (6); "Cura de paz y castillos en el aire" (8); "Consuelos cristianos" (10); "Los sabios en acción" (12); *"Peccata minuta"* (13); "Y se hizo el milagro" (14)– el subtítulo responde a las necesidades del argumento. En los restantes cinco capítulos las denominaciones y, en cierta medida, aun el contenido, no obedecen sino parcialmente

petróleo en México [tesis de maestría inédita], UNAM, México, 1957), no la incluye. De acuerdo con el *Diccionario de escritores mexicanos* de AURORA OCAMPO DE GÓMEZ y ERNESTO PRADO VELÁZQUEZ (UNAM, México, 1967), no parecen existir reseñas o críticas sobre *La hermana impura.*

[3] "Las primeras novelas cortas mexicanas oscilan entre las cuatro mil y las quince mil palabras" (ÓSCAR MATA, "Los inicios de la novela corta en México", *Literatura Mexicana*, 2, 1994, p. 387).

a los requerimientos de la trama; más bien concuerdan con una intención informativa del autor, con su voluntad de dar testimonio de la trayectoria del lugar que enmarca los acontecimientos. En estos capítulos titulados "Del medio social" (2), "A la conquista del vellocino de oro" (4), "Orígenes de fortunas" (7), "Por donde corre el Pactolo" (9) y "El otro Tampico" (11), el personaje pasa a ser la región misma, Tampico.

El narrador y el triángulo amoroso

El título de la novela sugiere una antinomia de implicaciones éticas: "la hermana impura" tendría que definirse frente a una "hermana pura".

El narrador omnisciente alterna su visión con las ópticas limitadas de algunos de los personajes, cuyo punto de vista adopta sin asumir su voz. Intercala en la historia sus ideas y reflexiones sobre diversos temas, a veces a través de algún personaje, con frecuencia el ingeniero Márquez, a veces sin mediaciones.

Márquez es, pues, un desdoblamiento privilegiado del narrador omnisciente: mediante su perspectiva se trazan tanto las características de los personajes femeninos, como la evaluación del momento histórico. Sólo en algunas ocasiones el narrador toma distancia y hace explícitas sus diferencias con el protagonista masculino.

La novela se abre con una llamada: "—Eulalia... Eulalia... tendrás que apresurarte si no quieres perder la vista de la entrada al puerto... Que ya se ven las luces..." (p. 11). Así, de inicio, en la voz de un amigo del padre de la joven, se presentan dos de los centros generadores de la historia narrada, el personaje femenino, Eulalia, y el espacio de la acción, el Puerto de Tampico, el terruño que da nombre al apartado.

Eulalia, hija de un empresario tampiqueño, uno de los más ricos petroleros, regresa al país luego de varios años de estudios en Europa. Ella es la hermana "pura", aunque no se le llame así y es portadora de las cualidades positivas, belleza, talento, cultura e independencia de carácter. Padecía —dice el narrador— una "eterna ansia de análisis... era una perfecta mujer por el desarrollo de su espíritu y la sapiencia teórica de los misterios de la vida" (p. 20).

El polo que concentra la negatividad en el argumento es la joven prostituta Estela. Lo más opuesto a Eulalia desde el punto de vista social y moral, Estela sin embargo no sólo lleva un nombre

parecido al de la hija del millonario, sino que se le asemeja tanto en apariencia que recibe el sobrenombre de "la hermana", por definición, dado su oficio, impura. Al respecto aclara el narrador siguiendo las reflexiones de Márquez:

> Especialmente disgustábale [al ingeniero] el remoqueteo de "hermana" antepuesto siempre al nombre de la muchacha. Habían comentado desde la noche de su conocimiento con la nueva pupila, su extraña semejanza con Eulalia, especialmente en la mirada inquieta de los ojos oblicuos... Era indudable que estaba neciamente enamorado de las dos, de Eulalia, de "la chica decente", con una pasión alta, intelectual, clasificábala de espíritu a espíritu, y de "la hermana Estela", con un ansia carnal como nunca la sintiera (p. 27).

La caracterización de los dos personajes femeninos es, como he adelantado, un tanto plana; se les ve igual, ya sea desde el punto de vista del narrador, del ingeniero o de alguno de los otros personajes. Eulalia es un dechado de virtudes físicas y morales que lo mismo impresionan a su primo, al sacerdote que la confiesa o a Márquez. A Estela se le llama, más o menos peyorativamente, "pupila" (p. 27), "esclava", "ramera" (p. 28), "hetaira" (p. 89), "pirujilla" (p. 82), "vampiresa vulgar" (p. 74), cuya vida se desenvuelve en "cotidianas veladas de infamia" (p. 28). El narrador da por sentado que es imposible que ella pueda sentir un afecto "puro". Así, cuando Estela dirige una carta al ingeniero llamándolo "Amor mío de mi alma", el narrador comenta:

> Subrayaba Estela en el encabezado de su carta, las palabras *de mi alma*. Huésped de burdel había comprendido la infeliz que era preciso subrayar esas palabras para que, ya que no creídas, fueran siquiera meditadas. ¿Amor del alma en una prostituta? (p. 91).

Eulalia padece las desventuras de la virtud: se aflige profundamente al sospechar que la riqueza de su padre, Don Samuel, tiene su origen en la explotación de indígenas y otros desposeídos. Sin embargo, con la ayuda de Márquez, tras un período de dudas, consigue recuperar la confianza en su progenitor y la paz espiritual.

Más adelante ella sufre a causa de una grave enfermedad del magnate y la aparente preferencia de su novio por la prostituta. Pero el narrador quiere dejar bien claro el triunfo final de la joven pura; así cuenta en el capítulo final —"Y se hizo el milagro" (14)—:

"la virgen, siempre generosa, hizo a Eulalia no un milagro... sino dos. Salvó la vida de don Samuel y le devolvió, sin ataduras al pasado, al ingeniero Márquez" (p. 88).

El segundo milagro implicó el suicidio de Estela, por envenenamiento, quien finge haberse enamorado de otro hombre pero, en realidad, se sacrifica para salvar al ingeniero de la vacilación entre el amor casto y el "amasiato innoble".

La red de personajes en cierto sentido decepciona las expectativas del lector. La insistencia en el parecido físico entre Eulalia y Estela permite esperar, en algún momento, la revelación de su parentesco; sugerencia reforzada, además, por el perfil del padre de Eulalia como un hombre corrupto e inescrupuloso. En el penúltimo capítulo Don Samuel, a punto de la agonía, se confiesa y habla de un crimen cometido casi personalmente, para quedarse con los terrenos de un indígena. El sacerdote, consciente de que no había que enemistarse con un millonario que había colaborado a la reconstrucción de la iglesia, opta por actuar con benevolencia:

> Juzgaba el sacerdote que en estos tiempos de general prevaricación y de despojos sistematizados, no sólo en México, sino en el mundo entero, había que aflojar un poquitín la manga si se quería que pasaran por ella los pecadores; que de otro modo corría grave riesgo el cielo de ver sus puertas enmohecidas por no tener San Pedro ocasión de abrirlas a justo alguno. Y siquiera este pecador de Don Samuel algo restituía de lo robado, si no a los indios, sí a la Casa del Señor (p. 84).

La mediación del narrador agrega un matiz de burla a la transcripción de los pensamientos del sacerdote. Y tal vez porque está presente la inquietud de que va a revelarse algún vínculo entre las mujeres y, en cambio, lo que descubre el empresario es la complicidad en el crimen de un marginado, el narrador titula el capítulo irónicamente "*Peccata Minuta*" (13). La certeza de que no existen lazos de sangre entre las jóvenes deja en el lector la impresión de un cabo suelto.

Bienvenidos al puerto

Como se vio, la trama se sitúa en el Puerto de Tampico, en pleno ascenso petrolero, hacia el final de la segunda década del siglo –se hace explícito el año de 1918 (p. 33)–, cuando el país, después de la Revolución, empezaba a pacificarse, pero aún había revueltas.

En forma paralela al desarrollo de la intriga amorosa de los jóvenes, se va presentando la situación del puerto, en el contexto sociopolítico de la nación, con una fuerza tal que la ubicación deja de ser simple entorno para pasar, en algunos pasajes, a ocupar un primer plano. A lo largo de la narración proliferan los nombres de lugares, asociaciones y personas que tienen un referente extraliterario. Por citar algunos, el río Pánuco (p. 16) y la Laguna del Carpintero (p. 46); pueblos como Doña Cecilia y Árbol Grande (p. 13); sitios en la ciudad como la Avenida de la Aurora (p. 76) o La Unión (p. 39), el barrio en donde se ubicaban los prostíbulos; los lugares donde se perforaban pozos, Amatlán, Zacamixtle (p. 32), Cerro Azul, Potrero, y Casiano (p. 33); las grandes compañías dedicadas a la extracción y refinamiento del petróleo: *United Gulf* (p. 56), *Transcontinental, Mexican Gulf, International, Texas* (p. 14), *Clayton Company* (p. 78), el Águila, la *Water Pierce*, la Huasteca (p. 12); personajes como Peláez, terrateniente anticarrancista que, bajo la bandera del retorno a la Constitución de 1857, protegía las empresas petroleras de la acción del gobierno y de los grupos de bandoleros aislados[4]; el magnate petrolero norteamericano Doheney (p. 12) y el propio Venustiano Carranza (p. 34)[5].

El relato de la vertiginosa evolución del enclave petrolero se presenta casi siempre a través de Márquez, en los ratos que le dejan libre sus empeños amatorios. Su opinión es significativa ya que, como geólogo comprometido en el descubrimiento de pozos del mineral, con diez años de estancia en la región –justo los diez años en que la industria había alcanzado proporciones monumentales (p. 32)–, se encuentra en una posición sensible para comprender el momento histórico. Cuando explica a otros personajes la historia reciente de Tampico "las oleadas de chapopote que evo-

[4] LORENZO MEYER e ISIDRO MORALES, *Petróleo y nación (1900-1987)*, F.C.E., México, 1990, p. 41.

[5] Por citar un ejemplo de asidero histórico de la novela, en un momento dado Eulalia va a confesarse y se saca a colación el dato de que la iglesia parroquial hacía cuatro años que se había derrumbado y aún estaba en ruinas (p. 68). A su vez, el padre de Eulalia, tranquiliza su mala conciencia con el propósito de "ayudar con algunos miles a la señora de Doheney en su afán generoso de reconstruir el tempo parroquial de Tampico en el menor tiempo posible" (p. 89). Una crónica histórica sobre Tampico relata que el templo parroquial de la Villa de Santa Ana se derrumbó en 1917 y "en 1922, gracias al importante donativo de la Sra. Doña Estelle Doheny y de su esposo, el discutido petrolero Don Eduardo L. Doheny, se iniciaron los trabajos de reconstrucción (CARLOS GONZÁLEZ SALAS, *Tampico. Crónicas de una ciudad*, H. Ayuntamiento de Tampico, México, 1977, p. 65).

caba el ingeniero casi ahogaban al auditorio. Sentían todos ellos naufragar sus ansias de riqueza en aquellos tremendos lagos de aceite subterráneo" (p. 33).

Las voces complementarias del personaje y el narrador ofrecen la visión de Tampico transformado en un "nuevo *Klondike*" (p. 30), la ya mítica región aurífera canadiense cuya bonanza, a finales del siglo XIX, atrajo a miles de aventureros. Al igual que a las minas canadienses, al puerto mexicano acuden a hacer fortuna tanto los "hombres de acción" (p. 30) de los diversos estados de la República, como los extranjeros. Se describe cómo en seis meses las compañías petroleras hacían surgir pueblos para fingir que eran ejidos, e impedir que otras compañías, llegadas posteriormente, pudieran perforar nuevos pozos a su vez. Eso había ocurrido, por ejemplo, en Zacamixtle, donde "casuchas nuevas, con apariencia de viejas, iban surgiendo cada día ante el poder irresistible del oro americano" (p. 65)[6].

A partir de la situación social en Tampico, se introduce en el texto la discusión sobre el artículo 27 constitucional que, en uno de sus párrafos, restituye a la nación los derechos sobre el petróleo del subsuelo[7]. Se insertan los argumentos nacionalistas de los partidarios de Carranza y los contrarios, de los seguidores de Peláez, quienes propugnaban el respeto a la propiedad establecida (p. 34). El ingeniero deja entrever cómo se había vivido el movimiento revolucionario en Tampico y cómo, hacia 1918, los petroleros extranjeros contaban con ejércitos para proteger sus propiedades.

[6] En 1921 publicó PUIG CASAURANC un artículo titulado "El fabuloso Zacamixtle" (*Páginas viejas con ideas actuales*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1925, pp. 213-217), donde expresa algunas ideas y anécdotas que luego se harán parte constitutiva de la novela. Considera a esta zona el "centro de la actividad petrolera"; relata la improvisada y acelerada construcción del campamento que pronto se transformó en pueblo. Denuncia la "sed insaciable de contribuciones" de las autoridades que habían permitido el lucro desmesurado con "las mujeres, el juego y el licor", en forma organizada para "despojar al hombre de trabajo, no al hombre de dinero". Cuenta su viaje al campamento para atender, en su ejercicio como médico, a un cantinero español herido en el vientre, anécdota esta última que atribuye a un personaje médico, el Dr. Garneiro, amigo de Márquez, en el capítulo 9, "Por donde corre el Pactolo", de la novela.

[7] Durante el porfiriato la legislación sobre el petróleo establecía que el petróleo era propiedad del dueño de la superficie donde se encontrara. Venustiano Carranza, a partir de la Constitución de 1917, inició una lucha por que la nación recuperara el control sobre el petróleo. En la novela se introducen atisbos que remiten a diversos momentos de esta lucha (cf. MEYER y MORALES, *op. cit.*).

Aun cuando Márquez concluye una de sus explicaciones afirmando: "El gringo lo era todo" (p. 67), no parece ver con malos ojos la participación norteamericana y de otros países en la vida económica de Tampico. Afirma que si bien son criticables las compañías petroleras por "el relativo despojo" que llevan a cabo sobre los indígenas propietarios de terrenos, a quienes ofrecen cantidades de dólares no siempre pequeñas, es más criticable aun la administración carrancista que ejerce un "absoluto despojo gratuito" sobre los indios (p. 34). El ingeniero desconfía más bien de los decretos carrancistas:

> No se pretendía siempre, por desgracia, la nacionalización del petróleo; ni mucho menos. Era una verdadera maraña de aspiraciones y de propósitos personales en los que para poca cosa entraba la patria, lo que había inspirado muchos de esos decretos (p. 34).

En este caso el narrador toma distancia de su personaje: "El sentimiento anticarrancista de Márquez extraviaba y confundía sus juicios, tan claros de ordinario" (p. 35). Sin embargo, no hace explícita su posición frente al problema.

A lo largo de la narración se habla de la bonanza petrolera y sus consecuencias: un ambiente de locura, corrupción y violencia que permeaba todos los estratos de la sociedad portuaria. Pero en un momento dado, el ingeniero empieza a advertir a los empresarios del peligro de excederse en las perforaciones y, hacia el final de la trama, se ha producido una grave crisis en la industria petrolera que hace perder sus fortunas a muchos empresarios, entre ellos el padre de Eulalia. La novela recrea los hechos históricos. En efecto, hubo una etapa de auge del petróleo mexicano entre 1911 y 1921, a la que siguió una fase de depresión, debida al agotamiento de los campos[8].

TAMPICO IMPURO

En la novela hay cierto determinismo de los personajes protagónicos, no por la herencia sino por el medio ambiente. Los genes no parecen ser fundamentales: Eulalia, hija de un padre pervertido, resulta ser un compendio de las mejores cualidades; Estela había

[8] L. MEYER e I. MORALES, *op. cit.*, pp. 53-54.

sido "el borrón" (p. 90) de una familia decente que llevaba una "vida de honestidad, de rigor y de claustro" (*loc. cit.*).

El entorno, en cambio, se vuelve destino. Por eso el segundo capítulo se denomina "Del medio social" y otros cuatro —4, 7, 9, 11— se centran en el mismo tema, como se vio. En los primeros capítulos se insinúa cierta identificación entre Eulalia y la provincia. El puerto se anuncia y se distingue por sus luces —"millones de luces" (p. 12), "catorce kilómetros de luces" (p. 13)— que dan cuenta del progreso de la zona; ella se irá caracterizando por las luces de su inteligencia y sabiduría. Pero esta propuesta de identificación resulta ser ilusoria; pronto la joven entra en abierto antagonismo con la región. Eulalia tiene preocupaciones éticas en un contexto degradado; su franqueza le impide integrarse a la hipocresía de su grupo social provinciano. Ella es, de acuerdo con la etimología de su nombre, la que bien habla; en tanto el ingeniero pertenece a un club masculino que, por su afición al chisme, se llama "La Lengua que Mata" (p. 21). Desprejuiciada, la chica no teme desafiar a la timorata población; en el desenlace de la historia: "Eulalia, de riguroso luto subía al Stutz del ingeniero, sin preocuparle el escándalo que se provocaría en todo Tampico cuando se supiera que había ido con Márquez a engrosar el pobre cortejo de la prostituta que había sido amante de su novio" (p. 92).

Un pasaje significativo para comprender la identificación equívoca que al comienzo se sugiere entre Eulalia y Tampico es aquel en que Márquez describe la disparidad del panorama entre el crepúsculo y el amanecer en el barrio del vicio. El avance de las tinieblas genera un espejismo que encubre la miseria de lugares y personas:

> [el ingeniero y sus amigos] veían las aguas verdosas, putrefactas de la laguna... irisarse por las luces del crepúsculo; poco a poco iban apareciendo a lo lejos, recortadas en la lejanía, las chimeneas de las terminales petroleras del rumbo; todo el caserío novísimo de la extensión de la ciudad por los "llanos del Golfo" y los terrenos adyacentes al ferrocarril, iba surgiendo blanco a la distancia, mintiendo una apariencia de barrios limpios de obreros y de casitas higiénicas que no eran en realidad sino míseras camillas hundidas en los pantanales (p. 77).

Pero al llegar la luz matinal, el sitio recobra la sórdida apariencia que corresponde a su realidad:

> poco a poco el horizonte iba tomando tonos más vivos, diluyéndose el gris de la neblina matinal en vapores rosados y apareciendo, en los bordes de las nubes, franjas doradas, hasta perderse todos los tonos suaves después: el iris de las aguas pestilentes y la blancura supuesta de las casas de obrero y el halo de las nubes, en el derroche de luz que repentinamente se abría paso y daba a las cosas y a los seres su apariencia real, borrando lo que tenía de divino y de fantástico aquel amanecer, visto desde el mirador de la casa de prostitutas, para mostrar las aguas como charcas infectas, y el caserío como un hacinamiento de covachas, volviendo todo el espectáculo, en fin, a lo que era en realidad el Tampico de los pobres obreros: pantanales y pocilgas (p. 77).

En forma análoga, la afinidad entre Eulalia y la región petrolera desaparece al apagarse el alumbrado eléctrico. Al final queda claro que Eulalia puede ser pura, talentosa y sincera justamente porque ha vivido fuera del puerto, porque ha pasado varios años en Europa, cultivándose —si bien algunos personajes secundarios, pese a ser europeos, participan de la corrupción.

Al correr del texto se perfila más bien la identificación generadora del relato, la consonancia entre la comarca y Estela. Hay una sugerencia de la empatía entre el medio geográfico y el personaje; cuando sopla el viento llamado "norte", "sonaban las ventanas secamente batidas por un huracán" (p. 28). Al mismo tiempo Estela experimenta una conmoción similar: "batiendo sus harapos morales de ramera y sacudiéndolos como una ráfaga de huracán, había entrado hasta su alma de prostituta el amor" (p. 29).

Pero más aún en tanto al ambiente social que en cuanto a la geografía, Estela, producto lamentable de las limitaciones nacionales, es el equivalente simbólico del Tampico petrolero: una y mil veces vendida, penetrada, expoliada, explotada, destruida, repartida, más o menos con su anuencia, por nacionales y extranjeros. Como el petróleo, ella es sucia e impura; zona y mujer unidas por la práctica de la prostitución. El capítulo 6, "Capitanes de industria", describe una reunión de empresarios que planean cambiar de sitio el barrio de prostíbulos, "La Unión", para hacerlo aún más lucrativo, convirtiéndolo en una enorme y moderna "ciudad del vicio". Tal ciudad tendría que contar con "grandes salones de baile; establecimientos de comunidad y chalets aislados para meretrices que quisieran vivir solas; salones para cinematógrafos sicalípticos, para cabarets estilo europeo, hasta con un sanatorio de ginecología y sifilografía" (p. 48).

En el capítulo 4, "A la conquista del vellocino de oro", el ingeniero insiste en el poder corruptor de la región. Se dirige a otros hombres, con menos tiempo que él en el Puerto, diciendo: "Ustedes, muchachos, que son hombres buenos, y que no están todavía envenenados por este endiablado Tampico..." (p. 36). El propio Márquez ha sido contaminado por el lugar; confiesa cierta "neurastenia" (p. 30) y piensa que los miembros de "La Lengua que Mata", "a pesar del éxito franco o relativo, del mal eterno de la desesperanza por no haber obtenido la felicidad con el dinero y con la posición social prestigiosa que tenían, [habían perdido] toda la fe y el vigor de espíritu" (p. 30). El capítulo está encabezado por un epígrafe de La Fontaine que inicia "De qué les vale nunca su estudio y su talento..." (p. 30)[9], para sugerir que estos atributos pueden poco contra el poder corrosivo de los valores que imperan en el lugar.

No es casual que la muerte de Estela se produzca en forma más o menos simultánea al inicio de la crisis del petróleo en la trama. La prostituta muere sin casi dejar señales, como la marca en el agua a que se refiere su nombre; pese a lo cual, y a que en el texto se le dedican menos páginas que al personaje positivo, el título de la novela alude a ella porque es Estela quien concentra las pautas morales predominantes en la región.

Las huellas naturalistas

El condicionamiento de los personajes por la circunstancia permite hablar de huellas naturalistas en esta narración realista[10]. Y por supuesto, uno de los temas frecuentes en la narrativa naturalista es el de la prostituta.

[9] "¿De qué les vale nunca su estudio y su talento?, / para el sol y la nieve usan el mismo sayo, / habitan de continuo el tercer aposento / y a sus espaldas llevan su sombra por lacayo" (p. 30).

[10] Como observa M. Guadalupe García Barragán (*El naturalismo en México*, UNAM, México, 1979), realismo y naturalismo son manifestaciones similares en la novela latinoamericana. El naturalismo coincide con el realismo que se propone "describir todo conforme a la naturaleza y con apego a la verdad más estricta... El naturalismo sigue cronológicamente al realismo, del cual no difiere fundamentalmente, pero es más gráfico, más vivo y osado en su representación de la realidad, no excluyendo ni lo soez, ni lo brutal." Otros atributos típicamente naturalistas son: "el cientificismo o el seudocientificismo, el determinismo, el carácter didáctico y la intención social" (p. 27).

También apuntan en el sentido del naturalismo las descripciones científicas, o relativamente científicas que el narrador ofrece, por ejemplo a propósito de algunas enfermedades. Así, en una reunión de médicos, todos pensaban que Soto

> iba mostrando a los ojos de los expertos, en la despoblación de las cejas y en una que otra indiscreta papulilla de la cara y de los brazos, muestras indudables de que, aun siendo muy honorable, y recién casado por añadidura, era posible –¡y tan posible!– que estuviera prestando acogida y campo de cultivo, en su organismo, a las espiroquetas pálidas (p. 82).

O bien, el relato de los días finales de la prostituta[11]:

> "La hermana Estela" moría de modo muy distinto a como mueren, en las películas cinematográficas y en el teatro, las muchachas que se envenenan por amores. Es verdad que el bicloruro de mercurio es poco piadoso. Y así, Estela ni tuvo actitudes lánguidas, ni se alisó el pelo coquetamente para morir... La pobre muchacha se pasó los diez días que sobrevivió a su arrebato de locura, en situaciones y actitudes harto prosaicas, sin más manifestaciones ruidosas de vida que los vómitos sanguinolentos incoercibles que la agotaban (p. 89).

Asimismo, la caracterización del sacerdote que, al confesar a Eulalia, se siente atraído sexualmente por ella, concuerda con el

[11] Hay en la muerte de Estela una desvaída evocación del fallecimiento de la protagonista de la novela finisecular de RAFAEL DELGADO, *La Calandria*, de 1890 (en *La novela realista*, Promexa, México, 1991). El personaje "la Calandria" también se suicida con veneno y padece una muerte atroz: "estaba amarilla, con manchas rojas y amoratadas. Los ojos tenían un cerco violáceo, casi negro. La boca, contraída horriblemente, parecía que dejaba escapar un grito de desesperación. Una ligera espuma escurría de los labios" (p. 402). SALVADOR NOVO se refiere con frecuencia a Puig Casauranc en sus artículos y comenta alguna vez que este escritor fue discípulo de Delgado (*La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho*, Empresas Editoriales, México, 1985, p. 345). Por supuesto, también hay en la muerte de Estela un eco de la clásica muerte de Madame Bovary: "[a Emma] a partir de entonces, el pecho se le empezó a alborotar en un estertor galopante. Se le salió toda la lengua fuera de la boca y sus ojos daban vueltas y palidecían como globos de luz a punto de apagarse, hasta el punto de que se la hubiera creído ya difunta, a no ser por el veloz y horrible movimiento de las costillas que subían y bajaban en furioso jadeo, como si el alma estuviera dando brincos para tratar de desligarse" (GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*, 1856, trad. C. Martín Gaite, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 369).

presupuesto de Zolá consistente en "explicar al hombre por su fisiología más que por su psicología"[12]. Detalla el narrador:

> Ya despierto del todo... un raro perfume —el de la penitente— subió desde la pituitaria hasta las terminaciones nerviosas del olfativo, a través del etmoides, hasta el cerebro del sacerdote, y despertó en el santo varón... un vago estado de ansiedad sexual (p. 69).

En términos generales, la corriente naturalista surge vinculada a la industrialización[13], y la escritura de la novela se produce en un contexto de fomento a la industria. Deben haber influido asimismo en la aproximación a una óptica naturalista del autor su formación y ejercicio profesional como médico. El de Puig Casauranc es un naturalismo que ha heredado el "buen gusto" de sus modelos peninsulares: el narrador de la novela mantiene su elegancia expresiva y no incurre en vulgaridades[14]. En *La hermana impura* la objetividad científica está matizada por preocupaciones éticas.

La moral y la clase

Las reflexiones del narrador omnisciente de la novela, hacen explícita la preocupación ética del sujeto narrador, esa instancia organizadora del texto, preocupación que evidentemente ha determinado la estructura maniqueísta de la trama.

Al igual que Eulalia, el narrador omnisciente dice rechazar la moral, a la vez estrecha e hipócrita —como la del sacerdote que confiesa al petrolero don Samuel—, dominante en la provincia. La intertextualidad reitera esa actitud. El capítulo 3, "El huésped enojoso", que describe una escena entre el ingeniero y Estela, se inicia con un epígrafe de Campoamor que también vitupera a "los mojigatos de la honestidad", análogos a las "beatas de provincia"[15], por su doblez.

[12] Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo xix*, Taurus, Madrid, 1976, p. 45.

[13] Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana* (1953), Gredos, Madrid, 1976, p. 242.

[14] Como explica Germán Gullón, *op. cit.*, en España se despertó una reacción de rechazo hacia el naturalismo francés en tanto parecía implicar una "complacencia en lo grosero y lo obsceno". Tal postura, no está desligada de una ideología conservadora (p. 46).

[15] "Los mojigatos de la honestidad me hacen el mismo efecto que los remilgos de algunas beatas de provincia que hacen ascos de nombrar el beso al mismo tiempo que están besando el hocico de un perro" (p. 24).

El huésped a que se refiere el subtítulo es a la vez "el norte que amenazaba convertirse en huracán" (p. 25), y el amor que violentamente manifiesta su posesión sobre Estela. La fuerza del viento hace a Márquez evocar un poema; le dice a la muchacha:

> —¿Te acuerdas de esos versos de Guerra Junqueiro, del libro que te mandé? Y qué bien podrían aplicarse a esta noche...
> En la gran noche lúgubre, infinita,
> deslumbrante sarcófago crepita
> el vasto lupanar;
> corre la grey pagana al sacrificio
> y el viento azota la mansión del vicio
> como otro huesped que quisiera entrar (p. 29).

El fragmento pertenece a *La muerte de Don Juan* (1874) del poeta portugués Abilio Manuel Guerra Junqueiro[16]. La obra trata a Don Juan como un arquetipo de la descomposición social y un producto de la sensiblería romántica. En el prefacio a la segunda edición el autor insiste en que la verdadera honestidad no consiste en ocultar las lacras sociales, sino en revelarlas. Aclara que su poema tiene como objeto describir "la corrupción y el libertinaje de una parte de la sociedad" (p. 12). Piensa que "la verdad es la base de la poesía" (p. 10) y que "la poesía moderna debe tener un carácter científico" (p. 9). Como Campoamor, condena a los hipócritas "sacristanes de la moralidad" que atacaron la primera edición de su texto (p. 7). Guerra Junqueiro utiliza el término "petróleo" exclusivamente en sentido metafórico, como sinónimo de algo corrupto. Por ejemplo, se había dicho —afirma— que *La muerte de Don Juan* era "una impudencia desenfrenada: lodo y petróleo" (p. 9). Y finaliza su prólogo: "ellos [los enfermizos poetas románticos] son los anarquistas, los impíos, los petroleros; y yo que los condeno, el amigo del orden, el autoritario, el conservador" (p. 16).

No cabe duda de la inquietud moral y aun de la intención moralizante del sujeto narrador de *La hermana impura*. Sin embargo, se trata de una moral clasista. Estela, marginada y desposeída, es objeto del desprecio del narrador omnisciente a lo largo del relato y finaliza aniquilándose por el bien de la decente pareja. A su vez, el padre de Eulalia, el millonario petrolero capaz hasta de llegar al

[16] Trad. española de E. Marquina, F. Granada y C. Editores, Barcelona, 1876. La primera edición es de 1874.

crimen para obtener terrenos, además de ser llamado por el narrador "el buen español" (p. 63), salva su vida e incluso su alma, como se ha visto. A la mencionada crisis de Eulalia por saber el origen de la fortuna de su Don Samuel, su novio le responde:

> Pero, ¿y a ti que te importan todas estas historias, Eulalia? ¿Y para qué te cansas el cerebro y te oprimes el corazón escarbando en estas miserias? Ni tú ni yo hemos tenido que ver en ellas; ni tú ni yo somos capaces de remediarlas ni de evitarlas en el futuro (p. 55).

El desenlace sugiere que el sujeto narrador también decidió despreocuparse de las implicaciones éticas de la trama y permitir un final feliz para sus héroes, los jóvenes honestos de la burguesía.

Más allá de la problemática individual en que se centra el argumento de la novela, algunas escenas dejan clara la percepción del narrador de la presencia de las masas en general, y de la clase obrera en particular, en la vida del país. Por ejemplo, una mañana, el ingeniero Márquez se angustia al toparse con "miles de obreros":

> ¿Se preparaba alguna manifestación obrera ese día? Se hablaba tanto de líderes bolsheviques [*sic*] llegados a Tampico, que el ingeniero pensó en una nueva huelga general. Pero no se notaba en el ambiente ese rumor inconfundible de multitudes levantiscas, ni había en las actitudes de los obreros, ese aspecto característico de los trabajadores en momentos de huelga... [Un gendarme le informa:] — Pues qué no lo ve... son los obreros que van a trabajar al muelle (p. 75).

La certeza del narrador de que las instituciones ya habían encauzado la energía de las masas hacia el trabajo productivo, hace pensar que Puig Casauranc imprime a los acontecimientos de 1918, en que se ubica la trama, sus concepciones de los años de escritura y publicación de la novela (1927), más próximos a la paz institucional.

El sujeto narrador muestra en todo momento conciencia de la historia y los problemas sociales, aun cuando suele enfocar su lente desde el pedestal de las clases dominantes. A diferencia de la mayor parte de las novelas que tematizan el papel del petróleo en la vida nacional, en *La hermana impura* no hay un rechazo a la intervención de las compañías extranjeras en la economía del país. Se ha visto cómo, para el ingeniero, las compañías juegan un papel

positivo y lo dañino es la corrupción y voracidad de los gobiernos[17]. El personaje expresa un cierto optimismo y confianza en el futuro. Aun cuando sabe que México estaba pasando por una etapa de guerras civiles, confía "en que, gracias, ya no tanto al chapopote que sólo había traído progreso material, sino a la corriente de ideas y entusiasmo que significaban todos aquellos recién llegados" (p. 31), los mexicanos de acción, podría desarrollarse Tamaulipas y convertirse "quizá en el más populoso, rico y culto estado de la federación mexicana" (p. 31).

PUIG CASAURANC; INTELECTUAL DEL CALLISMO

Durante los años cercanos a la escritura y publicación de la novela, José Manuel Puig Casauranc perteneció al gabinete de Plutarco Elías Calles (1924-1928), en el cargo de Secretario de Educación Pública. Puig Casauranc era, además, un colaborador muy próximo al gobernante, a quien le redactaba muchos de sus discursos[18].

El presidente, para enfrentar la imperiosa tarea de reconstruir el país luego de la revolución de 1917, se propuso instaurar un sistema de moderno capitalismo, lo cual requería una vida política institucionalizada. Calles intentó reafirmar el dominio de la nación sobre el petróleo, lo que condujo a fricciones con las empresas y el gobierno estadunidense.

La etapa deja señales en *La hermana impura*, además de la problemática del petróleo que tiene un carácter generador. Hay una vinculación entre el protagonista de la novela, cuyo rasgo principal es el ser "ingeniero", con la administración callista, signada por un proyecto político y económico de construcción o reconstrucción. En otro orden, la crítica no tanto al sentimiento religioso, sino a la iglesa institucional, evidenciada en los curas deshonestos que aparecen en la trama, coincide con la posición antieclesiástica domi-

[17] En un artículo de 1921, "Cuando se agote el Pactolo" (*De nuestro México*, s.p.i, México, 1926, pp. 35-38), Puig cuenta que él estuvo en Tampico hacia 1917 y su visión e ideas acerca de la región son análogas a las que adjudicará al ingeniero Márquez en la novela. En el artículo expone su certeza de que las compañías petroleras pueden ayudar a que la región progrese, pero la corrupción de las administraciones lo impide.

[18] ARNALDO CÓRDOVA, *La revolución en crisis. La aventura del Maximato*, Cal y Arena, México, 1995, p. 284.

nante en la administración de Elías Calles —en 1925 se preparaba ya la guerra cristera[19].

Puig Casauranc, a los pocos días de haber sido nombrado Secretario de Educación, el 6 de diciembre de 1924, emite por radio un discurso que apunta la orientación de la política educativa oficial. Por lo que hace a publicaciones y difusión, afirma que la Secretaría apoyará toda obra en que "la decoración amanerada de una falsa comprensión esté substituida por la otra decoración hosca y severa y a veces sombría, pero siempre cierta de nuestra vida misma". Obras realistas, implica el ministro. Y obras concientizadoras, didácticas, con una carga de denuncia social:

> Toda obra literaria que, pintando... "el dolor ajeno" y buscando en sus orígenes, y asomándose a la desesperanza, fruto de nuestra pésima organización social, y entreabriendo las cortinas que cubren el vivir de los condenados a la humillación y a la tristeza por nuestros brutales egoísmos, trata de humanizarnos, de refinarnos en comprensión, de hacernos sentir, no las mieles de un idilio ni las congojas de un fracaso espiritual amoroso, sino las saludables rebeldías o las suaves ternuras de la compasión que nos lleven a buscar mejoramientos colectivos; obra literaria cuyos autores cifren su ilusión en... producir en todos los lectores un pliegue de entrecejo que signifique meditación y responsabilidad, y deber, y comprensión, y análisis... Toda obra didáctica que tienda a formar el corazón del pueblo, y a fortalecer en los espíritus los conceptos de Deber, de Honor y de Patria[20].

El discurso del ministro se emite pocos días antes de la polémica periodística iniciada por Julio Jiménez Rueda con el artículo "El afeminamiento en la literatura mexicana" (20 de diciembre de 1924), observa Victor Díaz Arciniega; discusión que después de varios episodios culminaría, gracias a la participación de Francisco Monterde, en el "descubrimiento" de *Los de abajo* de Mariano Azuela, publicada hacía una década[21].

[19] JEAN MEYER, *Estado y sociedad con Calles. Historia de la Revolución Mexicana 11, Período 1924-1928*, El Colegio de México, México, 1977, p. 219.

[20] "La incorporación de la raza indígena a la vida civilizada es problema de necesaria solución. Por radio se dio a conocer a toda la República cuál es el programa educativo oficial", *El Universal*, 7 de diciembre de 1924, p. 2.

[21] VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA (*Querella por la cultura revolucionaria [1925]*, F.C.E., México, 1989) ofrece una detallada reseña y análisis de la polémica. También Luis MARIO SCHNEIDER (*Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, F.C.E., México, 1975) se ha referido a ella.

En adelante, la literatura protegida por el Estado emergido de la revolución de 1917 tendría las características de la obra fundadora de Azuela: en una aproximación "realista", trataría de dar voz a los desprotegidos, sería revolucionaria y viril.

Es curioso observar que en la práctica literaria del Secretario de Educación Pública, en el texto que he revisado, tuvieron más peso sus prejuicios clasistas que sus intenciones declaradas, por lo que hace a la representación de los marginados. En cambio, su posición ideológica conservadora en cuanto a la vida social encuentra un cauce adecuado en su opción conservadora en la construcción literaria.

No obstante lo expuesto, el mérito actual de *La hermana impura*, desde el punto de vista literario, es la representación, mediante una prosa amena, de la atmósfera vertiginosa del enclave petrolero tampiqueño a finales de los veinte. Está por hacerse una valoración global de la narrativa de José Manuel Puig Casauranc.

JUAN RULFO EN EL *AMOXCALLI*

MARIO J. VALDÉS
University of Toronto

Este ensayo no pretende discutir influencias directas o indirectas sobre Juan Rulfo. Mi propósito es otro. Quiero demostrar que la contextualización interpretativa de *Pedro Páramo* no se puede limitar a la Revolución Mexicana, por importante que sea esta época histórica. Propongo la tesis de que la tradición mexicana prehispánica ha legado aún hasta nuestros días una difusa pero poderosa herencia de las modalidades del vivir y del morir. Mi lectura hermenéutica de *Pedro Páramo* se desenvuelve en una dialéctica entre el México de Rulfo y el nuestro, y el México remoto prehispánico, especialmente en el occidente de México, es decir, el actual estado de Jalisco. Quiero esbozar ese palimpsesto de la cultura popular, del mundo de las ideas y de los valores que Paul Ricoeur ha llamado la prefiguración y que Miguel de Unamuno designó esquemáticamente como la intrahistoria. Este palimpsesto de lectura incluye textos de María Teresa Cabrero, Miguel León Portilla, Alfredo López Austin, Eduardo Matos Moctezuma, Laurette Séjourné y Jacques Soustelle[1], a través de los cuales leemos a *Pedro Páramo*.

En mexicano, *amoxcalli* es la casa de libros. Según el maestro Miguel León Portilla[2] este nombre náhuatl está compuesto de *amoxtli* o libro de amate y de *calli* casa. Las *amoxcalli* o bibliotecas te-

[1] MARÍA TERESA CABRERO, *La muerte en el occidente del México prehispánico*, UNAM, México, 1995; MIGUEL LEÓN PORTILLA, *La filosofía náhuatl*, UNAM, México, 1983; ALFREDO LÓPEZ AUSTIN, *Educación mexica*, UNAM, México, 1985; EDUARDO MATOS MOCTEZUMA, *Muerte a filo de obsidiana*, Sep-Setentas, México, 1975; LAURETTE SÉJOURNÉ, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, F. C. E., México, 1957; y JACQUES SOUSTELLE, *La vida cotidiana de los aztecas*, F.C.E., México, 1956.

[2] M. LEÓN PORTILLA, *op. cit.*

nían gran importancia entre los antiguos mexicanos como lugar donde se conservaban los diversos órdenes del saber náhuatl. Era un lugar concreto casi siempre anexo a los templos y los *calmecac*, los centros náhuatl de educación superior, es decir, las universidades, pero también se usaba el término *amoxcalli* para designar donde quiera que se reunieran los *tlamatinime* o estudiosos de libros. Creo que no es atrevido afirmar que este libro de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* y El Colegio de México también son *amoxcalli* ya que los que de alguna manera nos acercamos a ellos somos *tlamatinime*. Mi propósito al poner este título a mi trabajo es más fundamental; propongo que la lectura de la obra de Rulfo en su *amoxcalli* se da en el contexto del pensamiento mexicano de la preconquista. En parte, la perplejidad de la crítica ante la aparente ausencia de intertextualidad en la obra de Rulfo, se debe a que sus textos aunque están escritos en el español del México contemporáneo, se nutren de la tradición del *amoxcalli*.

En este ensayo quiero esbozar esta pertenencia de Rulfo al México milenario. Comentaré *Pedro Páramo* en relación con la estructura de los *Tzompantli* ceremoniales (véase Figura 1) y de las prácticas mortuorias en el occidente del México prehispánico; en segundo lugar examinaré la ideología de esta novela a la luz del mito del "aguaquemada" y, finalmente, consideraré el significado hermenéutico del texto y el de los cantares mexicanos.

Los antiguos mexicanos —desde Teotihuacan en el siglo I en la meseta central, hasta Chichen Itzá, en el siglo VIII en Yucatán—, mantenían un culto a la muerte muy elaborado[3]. En Cuicuilco y Copilco, por ejemplo, se encuentran numerosas tumbas con ofrendas. En el posclásico, hacia el año 900, se desarrolla y extiende la construcción de los *Tzompantli* en los centros ceremoniales. Esta construcción de piedra y madera tenía como única función exhibir una selección de cráneos humanos. Era una especie de exposición para mostrar públicamente a los enemigos vencidos. Además de su importancia religiosa dando testimonio de los sacrificados, tenía un significado político del poder que ejercía el centro ceremonial sobre sus vecinos. Algunos cráneos de españoles llegaron a adornar el *Tzompantli* de Tenochtitlan. Estos trofeos de guerra eran símbolos de la continuidad, estabilidad e invencibilidad del centro. Pero, como conjunto, los cráneos representaban la comunidad subyuga-

[3] E. MATOS MOCTEZUMA, *op. cit.*, pp. 101-115.

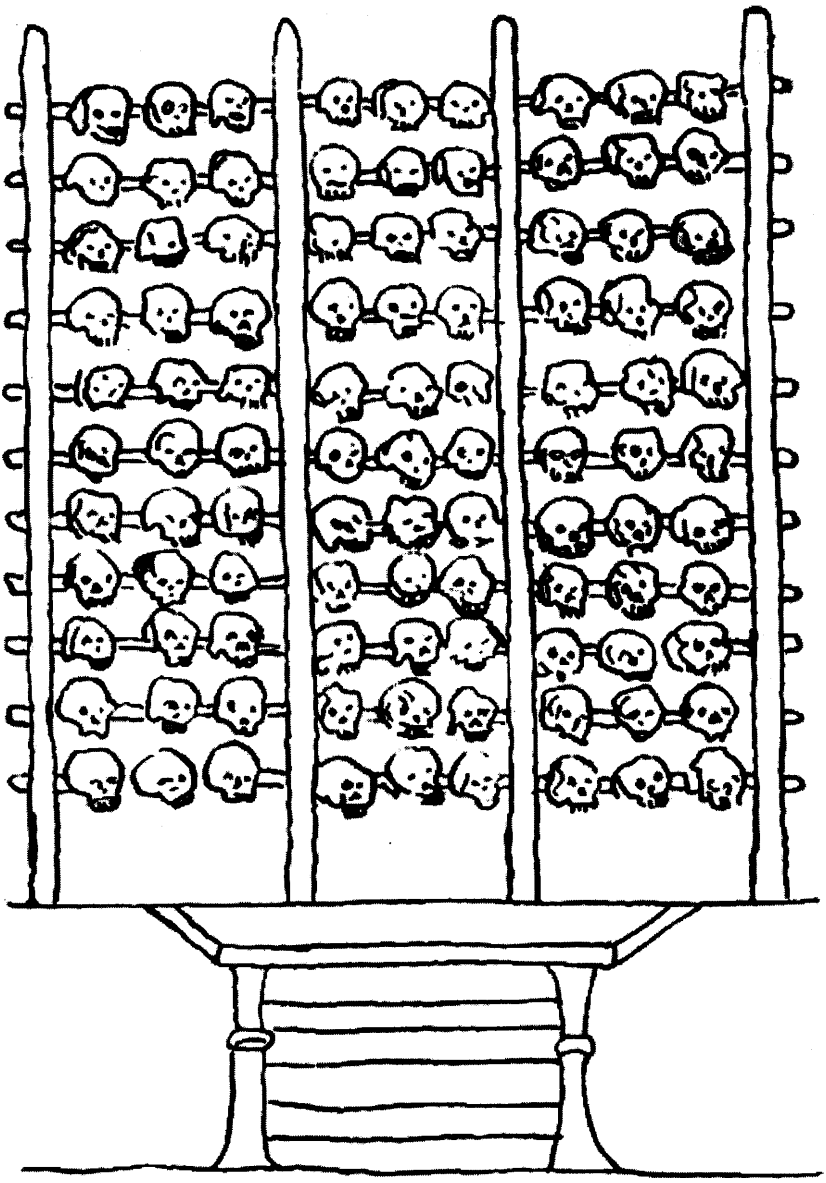


FIGURA 1. Tzompantli o lugar de cráneos, según Durán.

da. Andrés de Tapia y Bernal Díaz del Castillo, en sus relaciones, describen el *Tzompantli* como un despliegue de poder con un gran efecto coercitivo para el viajero que entraba al centro ceremonial. Podemos deducir que el *Tzompantli* tenía una función narratológica pública en las ciudades prehispánicas de Mesoamérica que han tenido mayor documentación arqueológica, como Tula, la capital tolteca, o Chichen Itzá de cultura tolteca-maya. Aunque hay clara evidencia que el culto a la muerte ya era parte del pensamiento mesoamericano en la época designada como el preclásico superior (I a.C.), en Cuicuilco, donde se encuentra el primer *Tzompantli* conocido, no es hasta los siglos XI y XII cuando adquiere su función narratológica. Si en Cuicuilco es parte de la teogonía de la "guerra florida" en que la muerte empieza al nacer, en Tula se convierte en una exhibición pública de centenares o, en algunos casos como en Tenochtitlan, miles de cráneos de las víctimas del poder. Esta demostración pública se interpretaba como un texto de la dominación del pueblo vencedor. En el caso de los aztecas que llegan al poder sobre las ruinas toltecas, el *Tzompantli* consiste de miles de cráneos de los más distinguidos y valientes entre los pueblos subyugados. El mayor *Tzompantli* de Mesoamérica, el de Tenochtitlan, se distinguía por el número y la categoría de las víctimas. Claramente es un texto de dominio absoluto en la comarca y la proclamación de una casta de sacerdotes guerreros, pero lo que señala con insistencia es el poder absoluto.

Pedro Páramo[4] tiene la dimensión espectacular del *Tzompantli*; la función narratológica es dar voz a los muertos de Comala, cuarenta y seis voces distintas a través de setenta cuadros narrativos; estas voces hablan de la vida y de la muerte, del amor y del deseo pero, por encima de todo, hablan del poder del cacique. Esta novela está situada en Jalisco en época de la Revolución Mexicana, pero los muertos de Comala no son testigos de la grandeza guerrera sino de la astucia pérfida del cacique que mató al pueblo para vengarse de su desgracia de haber vivido sin conocer el amor, ni tener heredero, y sin dejar más huellas que un montón de piedras derrumbadas en el desierto. Pedro Páramo ha violado a su pueblo y a su tierra. Los muertos hablan del jefe de la comarca como de un "rencor vivo", un castigo de Dios comparable a los cataclismos naturales que son parte de la vida mexicana. Las voces de su *Tzom-*

[4] JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, F.C.E., México, 1981; citaré indicando sólo la página.

pantli narran la desgracia de haber vivido en el tiempo que les tocó, pero también indirectamente hablan de la tierra, fértil y verde, y del desierto inhabitable que ha resultado por el abuso del cacique. Aquí, Juan Rulfo se vale de otro símbolo mexicano: el mito del agua-quemada para que las voces de los muertos enuncien la condena ecológica y ontológica del antiguo México.

Sin embargo, hay todavía más evidencia de que la cosmovisión del México prehispánico perdura hasta nuestro tiempo. La arraigada tradición de las ofrendas a los muertos (en cientos de miles de hogares mexicanos todos los días 2 de noviembre) también pone de relieve la noción de conversar con los muertos y la conversación de ellos entre sí. Propongo que examinemos con atención la práctica mortuoria del México prehispánico en la región del actual estado de Jalisco donde encontramos el llamado parlamento de los muertos. Esta práctica de enterrar a los muertos para que conversen se distingue marcadamente de las costumbres entre los aztecas en el centro de la alta planicie en donde se quemaba el cuerpo. Me refiero en especial a una tumba de Etzatlan, en la cuenca del lago Magdalena, no lejos de la región de Comala. Los muertos se encuentran colocados para facilitar la conversación. Están un hombre y una mujer, lado a lado, con una mujer a la derecha y otra a la izquierda, y a los pies de la pareja principal, se encuentran cinco más en contraposición, es decir, en un cuadro con los pies al centro. No es difícil imaginarnos a Juan Preciado y Dorotea hablando y oyendo (véase Figura 2).

La representación azteca de Quetzalcóatl lleva la imagen del agua-quemada a manera de pectoral (véase Figura 3). El jeroglífico representa dos corrientes que se unen: una de agua y otra de fuego. Comenta Laurette Séjourné:

> La dinámica de la unión de los contrarios está en la base de toda creación, tanto espiritual como material. Si el cuerpo "brota y florece" su alma, solamente si es traspasado por el fuego del sacrificio, la Tierra, a su vez, no da sus frutos más que penetrada por el calor solar transmitido por las lluvias. Es decir, que el elemento generador no es ni el calor ni el agua simples sino una combinación equilibrada de los dos. Y, en efecto, bajo este doble aspecto aparece frecuentemente la divinidad del líquido celeste[5].

[5] L. SÉJOURNÉ, *op. cit.*, p. 112.

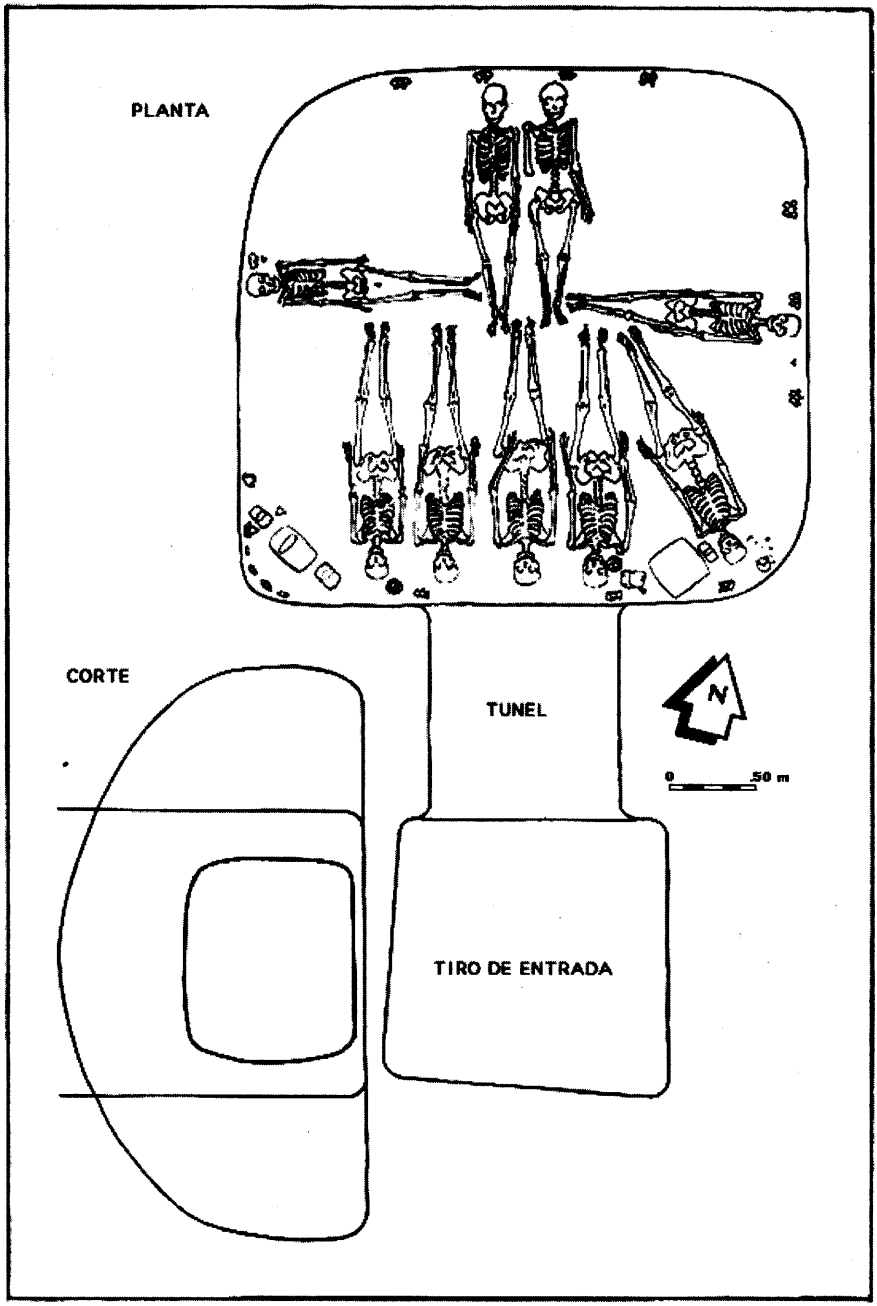


FIGURA 2. Tumba 1, San Sebastián, Etzatlan, Jal. Long, 1966.



FIGURA 3. Monumento azteca representando a Quetzalcóatl que lleva sobre el pecho el jeroglífico del *agua-quemada,* emblema de la *guerra florida.*

Más adelante comenta un monumento azteca que representa a Quetzalcóatl, y lleva sobre el pecho el jeroglífico del agua-quemada, emblema de la guerra florida: "Este principio espiritual [la guerra florida] es tan básico que le fue dedicado el Templo Mayor de Tenochtitlan: la circunstancia de que el dios de las lluvias y el del fuego celeste hayan sido colocados uno al lado del otro, en la cima de la misma pirámide, no puede seriamente interpretarse de otra manera"[6]. Esta unión de los contrarios tiene toda una escuela interpretativa que nos explica la "guerra florida" de los aztecas como símbolo de lucha interna en el ser humano. Pero aquí lo que nos interesa son las raíces cotidianas del mito del "agua quemada". El fuego del sol ardiente mata toda forma de vida. Paralelamente, el agua de la lluvia también mata al maíz y al ser humano. El diluvio es también representación de la destrucción de la naturaleza, tanto en la cosmología mexicana como en la judeocristiana. Sin embargo, la unión de los rayos del sol y la lluvia ha hecho posible el cultivo del maíz y, por lo tanto, la creación de los grandes centros de la humanidad. Este principio del pensamiento náhuatl está tan arraigado en la religión y la cosmovisión que se pone en evidencia en el templo mayor de Tenochtitlan ya que el dios de la lluvia, Tláloc, y el señor del fuego, Huitzilopochtli, están colocados uno al lado del otro en la cima de la pirámide.

Los recuerdos de Dolores Preciado, que Juan tiene en su pensamiento, le llevan a la Comala del agua-quemada: "Hay allí pasando el puerto de Los Colimotes la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro" (p. 8) y, un poco más adelante, también recordando la Comala del pasado antes de la época del cacique : "Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada" (p. 26) y para concluir, esta visión idílica de la tierra: "No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo" (*loc. cit.*). Ésta es Comala tal como persiste en los recuerdos de Dolores Preciado. Es la descripción del agua-quemada, la unión del calor, del sol y la lluvia que crea la utópica tierra de maíz, trigo, naranjos en flor, olor de alfalfa, de miel, de pan horneado. Pero hay otras dos Comalas, la del calor infernal y la de la lluvia fría. La Comala que encuentra Juan Preciado es distinta a la del recuerdo de su madre:

[6] *Ibid.*, pp. 123-124.

> Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire...
>
> —Hace calor— dije.
>
> —Sí, y esto no es nada —me contestó el otro. Cálmese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquélla está sobre las brasas de la tierra, en la misma boca del infierno (p. 10).

Es la tierra de sol sin agua, un desierto envenenado por el olor podrido de las saponarias, un pueblo abandonado en ruinas y un calor que hace difícil la misma respiración.

Ahora consideremos la otra Comala inhóspita: "La lluvia sigue cayendo sobre los charcos. Entre los surcos, donde está naciendo el maíz, corre el agua en ríos. Los hombres no han venido hoy al mercado, ocupados en romper los surcos para que el agua busque nuevos cauces y no arrastre la milpa tierna"(p. 110). Más adelante leemos:

> Allá afuera se oía el caer de la lluvia sobre las hojas de los plátanos, se sentía como si el agua hirviera sobre el agua estancada en la Tierra... Los caños borbotaban, hacían espuma, cansados de trabajar durante el día, durante la noche, durante el día. El agua seguía corriendo diluviando en incesantes burbujas" (*loc. cit.*).

Ésta es Comala en el diluvio que precede a la destrucción de sus tierras fértiles. Una tierra castigada, despojada de sus árboles en los cerros, la lluvia se lleva la tierra y el viento acaba con lo poco que las aguas dejaron. Para el tiempo que Pedro Páramo juró vengarse de Comala, cruzarse de brazos y dejarla morir de hambre, el proceso natural de destrucción ya estaba muy avanzado. El valle fértil, verde y templado, pronto se convirtió en la comarca y el pueblo que encuentra Juan Preciado: un desierto inhóspito y abandonado a los espectros del pasado. No solamente es palpable que Rulfo ha tomado el mito del "aguaquemada" para contrastar la Comala de la infancia de Pedro, Dolores y Susana con la triste realidad que espera a Juan Preciado; también hay una unión de los contrarios en el individuo, que en el pensamiento náhuatl se denominaba tomar rostro y humanizarse. Es el proceso por el cual se une la parte del deseo que se designa como el *corazón* y el individuo mismo que es designado por el rostro. Por lo tanto, los mexicanos comparten el corazón en cuanto anhelan o buscan el mismo fin, ya sea la justicia o la verdad. Pero también pueden entrar en conflicto si el objeto del deseo es algo o alguien. El sentido profun-

do del corazón es el del dinamismo del yo; ese querer que nos impulsa a actuar. *Yóllotl*, corazón, es la razón del ser e *ixtli*, rostro, es lo que somos como individuos en la compañía de nuestros prójimos. Los *tlamatinimes* educan al rostro con la esperanza de llegar al corazón del yo. Cuando el deseo nos ponía en conflicto, los maestros del saber buscaban el medio de ampliar el deseo; por ejemplo, extender el amor por una mujer hasta incluir a todo su pueblo. El deseo ahora no se esconde, sino que se deja ver en el rostro. El texto de los antiguos mexicanos en los *calmecac* dice:

> El que hace sabios los rostros ajenos,
> hace a los otros tomar una cara,
> los hace desarrollarla
> pone un espejo delante de los otros, los hace
> cuerdos, cuidadosos
> hace que en ellos aparezca una cara...
> Gracias a él le gente *humaniza su querer*
> Y recibe una estricta enseñanza[7].

La caracterización de Pedro Páramo y Susana San Juan son casos ejemplares del fracaso humano según la sabiduría del México antiguo. *Humanizar su querer* es precisamente lo que nunca lograron Pedro y Susana; él porque vive la completa separación del deseo y la convivencia, y ella por sumirse en el recuerdo del deseo y el pánico. Ese deseo de Pedro Páramo está expuesto desde sus recuerdos de adolescencia: "Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Tus labios están mojados como si los hubiera besado el rocío... De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina" (p. 18).

Pero es el pensamiento del Pedro Páramo de 47 años, el que mejor describe el deseo singular y obsesivo: "Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti" (p. 105).

¿Y qué podemos decir de la convivencia de Pedro Páramo en la Media Luna y en la comarca de Comala? El diálogo entre el adolescente Pedro y Fulgor lo explica: "¿Y las leyes?... ¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros" (p. 52).

[7] M. LEÓN PORTILLA, *op. cit.*, p. 192; las cursivas son mías.

El gran acierto de Juan Rulfo ha sido entremezclar el mito del "aguaquemada" con la lucha íntima entre el deseo y la responsabilidad, y así contrarrestar el fatalismo del campesino mexicano. La destrucción de Comala está ligada al abuso personal del cacique, la ausencia de responsabilidad propia ante sus deseos y la de todos los que le dejaron tomar el dominio sobre las tierras. Dorotea se lo explica a Juan Preciado y a nosotros:

> Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizás loca. Tanto la quiso que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Desde entonces la tierra se quedó baldía y en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. De allá para acá se consumió la gente... y todo por las ideas de don Pedro, por sus pleitos de alma. Nada más porque se le murió su mujer, la tal Susanita (pp. 103-104).

Juan Rulfo logró lo impensable: escribió una obra maestra que muchos han considerado la obra que define el llamado realismo mágico y otros, aún más aventurados, la reclaman como el principio de la posmodernidad en América Latina. Sin embargo, Rulfo la escribió profundamente arraigada en la cultura mexicana prehispánica.

Pedro Páramo no se clasifica fácilmente ya que el sistema de clasificación por género y subgénero está tomado de las literaturas europeas. Seguramente no se puede decir que es una novela de la Revolución Mexicana ya que ésta sólo se menciona en cuatro de los setenta cuadros. Tampoco es válido llamarla una novela gótica de espantos y aparecidos; en este texto todos los personajes están muertos y los guías principales están fijos en su sitio de muertos, como los cráneos en un *Tzompantli*, y desde su lugar oyen las voces de los otros muertos, comentan y escuchan. Este *Tzompantli* hace público el abuso del poder en vez de elogiarlo. Sin embargo, el reclamo de la verdad empírica representa la verdad ecológica de Jalisco: es la tierra del oeste de la meseta central que en menos de veinte años se ha transformado, de un valle fértil que era, en un desierto inhóspito. Pero, a pesar de esta base ecológica, tampoco es esta novela una crónica de la tierra, o testimonio del campesino, ya que este contraste ecológico se hace notar en el choque entre los recuerdos de la Comala de 1894 y la triste realidad con la que

se encontró Juan Preciado. La focalización de la novela se concentra en el pensamiento náhuatl acerca de la persona y la lucha que cada uno tiene al educarse para poder humanizar el deseo.

El ser humano, según los *tlamatinime*, es el mayor de los misterios y la búsqueda de la verdad escondida es siempre ardua porque las reacciones e inclinaciones del individuo parecen imprevisibles. La respuesta de la filosofía náhuatl fue "humanizar el querer de la gente". El problema del cacique según los *tlamatinime* es el problema innato del ser humano. Si no se educa el deseo, este motor básico llevará al individuo hacia una destrucción segura. La destrucción de la Media Luna, de su amo y de toda la comarca de Comala se narra por las diversas voces colocadas en el diálogo de los muertos.

La lectura atenta de *Pedro Páramo* en la tradición de los "Cantares mexicanos" nos permite comprender la radicalidad innovadora del texto de Rulfo que reside en que es una continuación de la más antigua tradición mexicana. Los cantares mexicanos describen el fin de la edad azteca y el principio de la subyugación colonial. La novela polifónica de Juan Rulfo narra el fin de la oligarquía que sobrevive a los cambios de la Independencia, pero que sucumbe a la Revolución, y al principio de la época del pequeño cacique, tan arbitrario y cruel como sus precursores y, además, con un impulso apocalíptico de deseo desbordado, del que antes no tenía y ahora lo quiere todo. En palabras del padre Rentería: "El asunto comenzó –pensó– cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba" (p. 89).

Si indagamos quién habla en *Pedro Páramo* además de Juan Preciado y nuestro sigiloso narrador, lo que encontramos es una organización de tiempo y espacio rigurosamente controlada por la relativa distancia de Juan Preciado. Empezamos con la voz de la memoria de la madre y la voz del arriero que se encuentra en el camino. Después que llega a Comala la voz de Eduviges también es la de una interlocutora. Es decir, la situación relativa de las voces ha estado determinada por su proximidad espacial a Juan. Podemos decir que son voces en un eje horizontal espacial en Comala. Sin embargo, esta organización se interrumpe inesperadamente con la primera aparición de la voz del adolescente Pedro. Ahora tenemos una organización temporal que va de lo más remoto, la niñez de Pedro, hasta Juan, lo más próximo. Aquí podemos distinguir un eje vertical temporal. Los dos ejes se cruzan y entrecruzan armando un tablado de tiempo y espacio hasta que sale Juan de la casa de medio techo huyendo de los hermanos incestuosos. Es de-

cir, en esta primera mitad del texto las voces son de la memoria de Juan, de sus conversaciones en el camino y en Comala, o del pasado más remoto: la niñez de su padre, Pedro Páramo. Desde este punto en adelante, a la mitad del texto, las voces son todas desde la llegada de Susana hasta lo más reciente a la destrucción de Comala. Juan ya no tiene contacto con estas voces, sólo las escucha y necesita que Dorotea le diga quién está hablando, ya que estos personajes no han tenido ningun contacto con Juan. Su presencia se debe a que son las voces del pasado reciente de Comala y la Media Luna. En conjunto la segunda parte nos ofrece el panorama del pueblo en los años tumultosos de la Revolución.

Resumiendo, la primera mitad de la novela establece el cuadro de tiempo y espacio —Comala y la Media Luna, en Jalisco, de 1880 a 1950—, pero centrado en la Media Luna en 1929. La segunda mitad rellena los vacíos próximos al centro. El pasado habla al presente a través de sus muertos. Esta descripción de la trama de *Pedro Páramo* podría ser una descripción del criterio que se usaba para construir los *Tzompantli* de calaveras que dan testimonio al pasado. Esta novela nos lleva a buscar también una explicación de cómo nace y muere un pueblo como Comala. Empieza con el cultivo del maíz y termina con la destrucción de las milpas. Es decir, la vida y muerte mexicanas se definen por el agua-quemada. Finalmente, preguntémonos en qué consiste la tradición de los "Cantares mexicanos" en esta novela tan claramente distante de la conquista. Nuestra respuesta se basa en un concepto constante del pensamiento náhuatl y del pensamiento mexicano subsecuente: la obligación primordial de las madres y maestros, de los jefes y de los sabios, es la de humanizar el feroz deseo, instintivo en los seres, de gozar más, tener más, poder ser más y dominar más. Esta humanización ha llevado y lleva el nombre de guerra florida.

Esta tradición prehispánica mexicana ha llegado a ser un architexto[8] del que se nutren obras tan diferentes como *Piedra de sol*, *La región más transparente*, poemas de José Emilio Pacheco y obras de arte plástico de Henry Moore y, desde luego, de los muralistas mexicanos. Ahora bien, el rasgo distintivo de *Pedro Páramo* es que a primera vista no provoca ese horizonte de expectativas que la misma enunciación de lo prehispánico suele generar. La arraigada tradición mexicana de esta obra se insinúa gradualmente con cada

[8] LUZ AURORA PIMENTEL, "Tematología y transtextualidad", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41 (1993), pp. 215-229.

lectura hasta que se comprende que tenemos en mano la más profunda realización del architexto del pensamiento mexicano. Cada vez que nuestra explicación se quebranta ante una comprensión insuficiente y volvemos a empezar el proceso dialéctico, hemos añadido una aportación, por pequeña que sea, hacia una interpretación más rica, más abierta. Este conocimiento parcial en nuestra interpretación dialéctica de *Pedro Páramo* nos lleva a una reflexión de esta obra en su tradición; consideramos un modo de habitar la tierra, un sentido particular del ser humano de la guerra florida como el más poderoso y el más frágil de los seres.

Hasta aquí, todo el peso de mi comentario ha recaído en el rastreo de la evolución de los temas y motivos mexicanos en *Pedro Páramo*. Lo que no he examinado es el contexto de recepción de la obra. Me acerco a la literatura en general, y a *Pedro Páramo* en particular, a través de la hermenéutica fenomenológica que nos permite explorar el fenómeno del sentido del texto que se constituye en dos contextos a la vez, el de Rulfo y el nuestro, el de 1955 y el de 1997, y nos permite tomar conciencia de las diferencias. También la hermenéutica nos obliga a encontrar el fundamento formal del texto como el vehículo de expresión y, por último, nos acerca a una interpretación abierta que nos impone el diálogo y que nos lleva a afirmar que en *Pedro Páramo* el pasado siempre es presente y el presente de la lectura siempre está en el pasado. Entremos en el *amoxcalli* que es nuestra herencia para enriquecerlo con nuestro pensamiento.

POESÍA: "HIJA DEL AZAR; FRUTO DEL CÁLCULO". UN SONETO DE OCTAVIO PAZ

TATIANA BUBNOVA
Universidad Nacional Autónoma de México

El soneto "El mar, el mar y tú, plural espejo" aparece en su forma actual por primera vez en *Libertad bajo palabra* (1960)[1]. Pertenece a la sección "Bajo tu clara sombra" (1935-1944) y, dentro de ésta, es el soneto II del ciclo "Primer día" (1935), que consta de ocho poemas[2], cinco de los cuales son sonetos.

Se trata supuestamente de lírica juvenil y amorosa, y el mismo poeta la sitúa en los inicios de su vida creativa[3]. El ciclo "Primer día", al que pertenece el soneto que voy a analizar, aparece en las ediciones de *Libertad bajo palabra* a partir de 1960 (y antes, en *A la orilla del mundo...*, 1942; adelanto que, a pesar del título, se trata de dos ciclos distintos), fechado en 1935, cuando el poeta tenía apenas 21 años de edad. Sin embargo, tanto el soneto como el ciclo del que forma parte —y dejo de lado el problema de períodos o libros enteros, trabajados una y otra vez por el autor *a posteriori*— han sufrido intervenciones en las diversas épocas del proceso de conformación del libro[4]. Algunos de los sonetos de este ciclo figu-

[1] Existe una versión primitiva en OCTAVIO PAZ, *A la orilla del mundo...*, Compañía Editora y Librera ARS, México, 1942, a la que me voy a referir en el transcurso del análisis.

[2] "Tu nombre", "Monólogo", "Sonetos" (5 en total) y "Mar de día". Cito *Libertad bajo palabra* en la versión de 1968, del F.C.E. Tómese en cuenta que en algunas otras versiones, por ejemplo en la de 1990, se agregan otros poemas. Véase *infra*.

[3] Cf. la conversación entre OCTAVIO PAZ y ANTHONY STANTON titulada "Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*", *Vuelta*, 1988, núm. 145, p. 15.

[4] La genealogía completa de *Libertad bajo palabra* puede consultarse en O. PAZ y A. STANTON, "Genealogía...", y en la introducción de Enrico Mario Santí a su edición de *Libertad bajo palabra*, Cátedra, Madrid, 1990.

ran en revistas desde los años treinta en forma primitiva (en el sentido de prioridad, estrictamente), pero en la mayoría de los casos insertados en otros ciclos y con otras variantes, lo que, como ha señalado A. Stanton, prácticamente los convierte en *otros poemas*. Como "tema con variaciones", estos sonetos han vivido, con caras más o menos variables, durante más de cincuenta años, adoptando una forma tal vez definitiva ya en los años noventa.

La existencia subterránea de los sonetos recorre a veces aquellos libros donde el ciclo "Primer día" no aparece. Así, una huella de la existencia primitiva del soneto "Bajo del cielo fiel julio corría" (es el número IV en la versión 1968) puede ser rastreada en *Libertad bajo palabra* de 1949 (donde el ciclo simplemente no está), en forma de epígrafe al poema "Junio" (p. 64), mientras que su primera versión fue publicada, hasta donde yo sé, en *Taller Poético,* 3 (1937), pp. 36-37. Los motivos y temas de varios sonetos del ciclo, en particular los del II, atraviesan los poemas de diversas épocas o, por el contrario, surgen de regreso en las nuevas versiones de los sonetos que estoy examinando, convirtiéndolos en nuevos núcleos de irradiación de sentido.

De los otros sonetos a veces no se conserva sino una sola estrofa de la versión primitiva, tal como sucede en el caso del soneto III, "Del verdecido júbilo del cielo" (para hacer justicia a la versión primitiva, hay que decir que Paz recupera de ella en las últimas versiones —1968, 1979, 1982, 1990— también el verso 13: "Bajo del verde cielo adolescente"). Es posible adelantar la razón de tal cambio. A pesar de la fecha que ostenta el ciclo "Primer día" (1935), Paz, de hecho, crea con los años un nuevo ciclo de sonetos, y más aún, destaca un ciclo de tres dentro de la serie de cinco, con una determinada unidad de sentido, secuencia de imágenes, concurrencias fónicas y correspondencias semánticas reguladas de una manera magistral. Me atrevería a decir que de la fecha 1935 en la serie lo que sobrevive es el recuerdo de una intensidad pasada, no sólo como una "realidad", sino como vivencia poética sobre todo, y algunas imágenes —a veces visuales, a veces sonoras, a veces sintácticas— asociadas a aquel año. Es más, una serie de elementos relacionan esta nueva serie con la imaginería de otras épocas. Por ejemplo, el hecho de nombrar la primera sección "Bajo tu clara sombra" con el título del largo poema[5] cuya primera versión im-

[5] O serie de poemas ("poemario"), como lo considera, por ejemplo, A. Stanton.

presa aparece en 1941[6], y otras versiones modificadas figuran en *Libertad bajo palabra* desde 1960[7], es huella de un trabajo posterior de reacentuación y reinterpretación realizado por el mismo autor. "Amor, bajo tu clara sombra quedo": este verso de 1941, suprimido en la versión de 1968 del poema "Bajo tu clara sombra", es epígrafe intratextual a la sección que estoy analizando aquí, pero todo este proceso, como hemos visto, no puede fecharse en 1935, sino que es resultado de una atenta revisión y rigurosa selección a que Paz había sometido su obra[8]; en cierta forma, Paz cataloga y categoriza el ciclo "Primer día" dentro de la temática de "Bajo tu clara sombra", lo cual es desde luego una especie de interpretación.

Paz ha distinguido esta, hasta cierto punto nueva serie de sonetos, eligiendo justamente la subserie de tres (entre cinco) que señalé antes, para la antología Lo mejor de Octavio Paz publicada en 1983 en Barcelona. Sin duda alguna, la unidad, la mesura, la gradación de intensidad y la perfección formal del resultado obtenido de la manipulación y el retoque lo han hecho preferir estos tres sonetos entre los cinco que conforman la serie desde 1960. En esta nueva subserie, el *ars combinatoria* debe considerarse como uno de los recursos creativos de los que el poeta echa mano conformando un nivel suprasintáctico de articulación del sentido. No obstante, después de esta antología tampoco han quedado invariables nuestros sonetos, generando nuevas versiones en las ediciones posteriores. Tampoco aparecen en la antología de 1983 otros tres poemas[9] que, a su vez, representan restos de una versión primitiva, más extensa, del ciclo "Primer día" que podemos encontrar, por ejemplo, en el libro *A la orilla del mundo...* (1942), donde se encuentran muchos poemas, en sus diversas fases de elaboración a diferencia de las versiones anteriores o posteriores, que luego se integrarían en *Libertad bajo palabra* de 1960.

No obstante, del soneto II sólo se conocen (hasta donde he podido rastrear) dos versiones: la primitiva del libro *A la orilla del*

[6] OCTAVIO PAZ, *Bajo tu clara sombra*, suplemento *Tierra Nueva*, 1978, núms. 9/10.

[7] Acerca de las vicisitudes textuales de *Libertad bajo palabra*, de *Bajo tu clara sombra* y de otros textos de Paz fechados entre 1935 y 1957, véase O. PAZ y A. STANTON, "Genealogía...", y ANTHONY STANTON, "Octavio Paz y la sombra de Quevedo", *Anthropos*, 14 (1992), pp. 68-74.

[8] Cf. O. PAZ y A. STANTON, "Genealogía...", p. 16.

[9] En cambio, en otras versiones posteriores del "Primer día", como la cita de Cátedra, hay otro poema más: "Alameda".

mundo... (1942), y la definitiva, que sigue invariable por lo menos desde *Libertad bajo palabra* (1960). Se trata, pues, del núcleo más estable de la subserie de tres, dentro de la serie de cinco sonetos.

A. Stanton considera que en el ciclo "Primer día" existe "una tensión entre dos polos: por un lado, una poesía conceptual e intelectual que lleva la huella del neogongorismo[10] y que se expresa en formas tradicionales como el soneto y, por otro lado, el neorromanticismo de los largos poemarios, escritos en verso libre y que se acercan al mundo de las sensaciones y las fuerzas inconscientes"[11]. Ésta puede ser una de las impresiones que obtengamos en una lectura global del ciclo "Primer día"; quiero destacar que la lectura del soneto naturalmente se da dentro de dicha secuencia: el lector abre el libro intitulado *Libertad bajo palabra,* da con el encabezado de la primera parte, que se llama "Bajo tu clara sombra" (1935-1944), e inmediatamente después con el ciclo "Primer día" (1935). Da vuelta a la página, y empiezan los "Sonetos"; el que analizo aparece bajo el número II. La estrategia selectiva de Paz aquí guía al lector, señalándole el itinerario de la lectura, que se refuerza de un modo especial para quien conoce la obra anterior del poeta (p. ej., por la función del epígrafe). Para un lector primerizo, la poesía de Paz se iniciaría con el "Primer día" leído sugestivamente "Bajo tu clara sombra" (¿la de la amada?, ¿la del Amor?). Después de los primeros dos poemas, seguiría el soneto I, "Inmóvil en la luz, pero danzante"[12], y luego el soneto II:

El mar, el mar y tú, plural espejo,
el mar de torso perezoso y lento
nadando por el mar, del mar sediento,
el mar que muere y nace en un reflejo.

El mar y tú, su mar, el mar espejo,
roca que escala el mar con paso lento,

[10] Paz cuestiona la filiación gongorina y apunta la génesis más bien quevediana, entre otras capas del sustrato poético que señala, en estos poemas (O. PAZ y A. STANTON, "Genealogía...", p. 17). No obstante, creo que Stanton tiene razón en evocar a Góngora; en seguida se verá por qué.

[11] O. PAZ y A. STANTON, "Genealogía...", p. 17.

[12] El soneto es uno de los favoritos de Paz y uno de los que más modificaciones y cambios drásticos han sufrido entre los poemas de este ciclo. En sus versiones más recientes ha sido significativamente modificado –lo mismo que el núm. III, "Del verdecido júbilo del cielo" en función del subciclo de tres, como luego se verá.

pilar de sal que abate el mar sediento,
sed y vaivén y apenas un reflejo.

De la suma de instantes en que creces,
del círculo de imágenes del año,
retengo un mes de espumas y de peces,

y bajo cielos líquidos de estaño
tu cuerpo que en la luz abre bahías
al oscuro oleaje de los días.

ESTÁTICA

Mi análisis no sigue con rigor ningún método en particular; no obstante explicito la deuda con las enseñanzas del estructuralismo[13], que se manifiesta en los propios hábitos de lectura, en particular con los análisis de Roman Jakobson, dejando de lado por completo una serie de premisas y aun leyes que la ortodoxia del método habría exigido. Se trata de una especie de inspiración de lectura, que no es, como se verá, nada formal. Así, la premisa de la no interpretación, lo mismo que la de atenerse estrictamente a los límites del texto analizado, de no introducir elementos contextuales e históricos, que no aparece expresada de un modo tan drástico en ninguna parte de la obra de Jakobson[14], pero sí en "otros" es-

[13] De hecho, la idea de realizar este análisis tiene un origen pedagógico, puesto que utilicé el texto del soneto para ilustrar las ideas acerca de la función poética de Jakobson y el modo estructuralista de aproximarse a los textos poéticos con varias generaciones de estudiantes de doctorado, en mis cursos de teoría literaria. Las ideas seminales del estructuralismo, así como la creatividad propia de los investigadores en ciernes, han generado muchas visiones distintas y han permitido ver toda clase de aspectos a veces insospechables para el "método". En fin, decidí capitalizar los hallazgos en un compendio de elementos de una sintaxis poética, pero al iniciar el trabajo vi una serie de otras posibilidades, aún no tocadas, como las referentes a las evoluciones y las variaciones textuales, así como las relaciones intratextuales plenas de nuevas posibilidades de lectura. De modo que la gramática del texto queda reducida al mínimo (de explicitarla, la extensión de mi análisis por lo menos se duplicaría), mientras que se apunta hacia otros aspectos, aún no suficientemente explorados. Se especifican todos los casos en que la idea acerca de algún procedimiento pertenece a los alumnos.

[14] Jakobson, además, sí recurre a los elementos extratextuales cuando le es conveniente.

tructuralistas, más programáticos y menos prácticos[15], no se atiende aquí. También recurro a otras ideas conforme el análisis así lo requiere. En la medida de lo posible, y por principio, evito terminologías especializadas, tratando de echar mano tan sólo del sentido común y la capacidad de observación propia.

Los cuartetos contienen una serie de visiones estáticas, resumidas en frases nominales –según Dámaso Alonso, los sintagmas nominales son los únicos sintagmas no progresivos por definición[16]–, reiterativas y, sobre todo, correlativas, que provienen de un sujeto manifiesto en forma predicativa verbal apenas hacia el primer terceto: el yo que "retiene" las imágenes del pasado, conserva en la memoria el cuerpo luminoso del "tú" fijado en una secuencia de instantes originalmente móviles, pero detenidos para siempre por la memoria, fijados por la palabra. De hecho, esta proyección del pasado en movimiento, estatizado por el recuerdo, abre la serie de los sonetos con la frase que inicia el primero de ellos: "Inmóvil en la luz, pero danzante" será este cuerpo de mujer atrapado por el recuerdo. El movimiento registrado por los cuartetos del soneto II es un movimiento no progresivo, un "vaivén y apenas un reflejo", que evoca los desplazamientos reiterativos y espasmódicos del acto amoroso. La fusión de los cuerpos, la indefinición sexual en una relación especular en los cuartetos, la oposición entre un pasado como suma de los instantes, y la linealidad repetitiva, oscura y monótona del tiempo común en los tercetos, rota por alguna intervención momentánea del reflejo luminoso del cuerpo ("tu cuerpo que en la luz abre bahías / al oscuro oleaje de los días", vs. 13-14) proponen una solución bastante sofisticada a este "descenso a lo oscuro y lo elemental, un regreso a los orígenes, donde el cuerpo de la mujer se funde con el mundo natural"[17], en la que las oposiciones retóricas profundas entre el instante y el transcurrir del tiempo, entre la continuidad del espacio y su recorte discreto por la memoria se traducen en estructuras gramaticales "reflejas", sintácticamente ambivalentes ("roca que escala el mar", v. 6) y en semas que remiten a especularidad.

[15] Véase, por ejemplo, el trabajo de MARCELIN PLEYNET "La poesía debe tener por objeto...", *Teoría de conjunto*, Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 113-137; también, en JAN M. BROECKMAN, *El estructuralismo*, Herder, Barcelona, 1974, pp. 123-126.

[16] Véase DÁMASO ALONSO, *Seis calas en la expresión literaria española*, 2ª ed. aum. y corr., Gredos, Madrid, 1956, pp. 23-45.

[17] O. PAZ y A. STANTON, "Genealogía...", p. 17.

Desde un principio, llama la atención la economía de los recursos para conseguir cierto efecto semántico, que explayaré más ampliamente en el transcurso del análisis, efecto anticipado en las palabras clave que se constituyen en rimas consonantes repetidas en posiciones vs. 1 y 5, 4 y 8: *espejo/reflejo*. La rima tiene, las más veces, la función de llamar la atención hacia las palabras importantes para el sentido; en este caso, los cuartetos, que siguen el esquema clásico ABBA, ABBA, poseen rimas con función duplicada, puesto que las repiten ostentosamente palabras completas, y no sólo las flexiones, como se puede ver, en el segundo cuarteto: *espejo / lento / sediento / reflejo*. La rima, que de por sí funciona como eco, aquí tiene una función en cierta forma especular, lograda con recursos verbales e incluso visuales, debido a la colocación cuasi simétrica de las palabras *espejo* y *reflejo*[18].

En la reproducción especular, correlativa desde el punto de vista sintáctico[19], de las estructuras nominales entre el primero y segundo cuartetos, así como la trimembración contenida en el segundo cuarteto, se puede ver ciertamente un uso neogongorino de las estructuras sintácticas barrocas, renovadas por Paz. Así, por ejemplo, la cláusula nominal trimembre (v. 5), con función de sujeto, desencadena la predicación paralelística de nominales con subordinadas ("roca que escala el mar", "pilar de sal que abate"), resumida en una recopilación mediante polisíndeton de (v. 8): "sed y vaivén y apenas un reflejo".

La economía semántica complementa la ya señalada economía consonante: así, la palabra 'mar' se repite 11 veces, concentrada, además, en los cuartetos. Predomina el campo semántico de 'mar', por semas marcados como "marítimos" por derecho propio ('mar', 'nadar', 'espumas', 'peces', 'bahías', 'oleaje') y por contaminación ('espejo', 'reflejo', 'roca', 'pilar', 'sal', 'sed', 'cielos líquidos').

En los cuartetos, como hemos visto, sólo hay frases nominales, de modo que los verbos personales aparecen únicamente en cláusulas subordinadas:

el mar que muere y nace (v. 4).

[18] No obstante, como ha observado un alumno, la simetría habría sido más perfecta en el caso de que el poeta aprovechara la idea en una forma más exacta: *espejo / lento / sediento / reflejo — reflejo / sediento / lento / espejo*.

[19] Cf. D. ALONSO, "La correlación en la poesía española moderna", *op. cit.*, pp. 243-300.

roca que escala el mar (v. 6).

pilar de sal que abate el mar (v. 7).

Este proceso de nominación que predomina en los cuartetos corresponde a la *mirada* de la primera persona verbal que se manifiesta en el primer terceto: "retengo un mes de espumas y de peces" (v. 11). Se podría decir que la sintaxis contribuye a dejar la impresión de estaticidad de la visión en el recuerdo, que tiene su adecuada correspondencia en la idea del reflejo: la superficie de un espejo es algo inamovible, a pesar de que es capaz de reflejar el movimiento, lo mismo que el recuerdo, que inmoviliza un proceso en una visión y en la palabra.

La mirada escrita por la "voz" ('ver' - 'hablar' - 'escribir': la secuencia actancial que podemos establecer para la acción virtual del soneto) inaugura el proceso de nominación en los cuartetos mediante la imagen del *espejo*. Ésta predomina en la estructura profunda (de relaciones sintácticas) y en la estructura superficial (semántica) del poema, según lo podemos ver. El reflejo se percibe por el ojo, luego se da cuenta de él en la articulación de las palabras, que luego se escriben *ilustrando* mediante recursos simbólicos de la escritura, lo especular y lo reflexivo, el instante y el transcurrir del tiempo, etcétera.

En (v. 1) se establece la confrontación entre el "mar" y el "tú" identificado con el 'espejo'. En (v. 2) al 'mar' por primera vez se le atribuye una corporalidad adjudicable al personificado 'tú'. En (v. 3) el torso del mar aparece nadando en otro mar, que podemos suponer reflejado en el espejo del (v. 1) gracias a la corroboración del (v. 4): "el mar que muere y nace en un reflejo". El mar es espejo del tú, y viceversa: equivalencia semántica que obtiene una adecuada correspondencia en las rimas *espejo* (v. 1)—*reflejo* (v. 4). Tal equivalencia anticipa la futura ambigüedad-ambivalencia que inmediatamente se manifestará a nivel sintáctico desde (v. 3) y en adelante, en el segundo cuarteto.

La misma equivalencia, planteada en el primer cuarteto, entre el 'mar' y el 'tú', aparece predicada en forma nominal en (v. 5): puesto que el tú es espejo para el mar, según la imagen mencionada, resulta ser también un 'mar', si bien reflejo. Al espejo/mar se le puede atribuir la identidad del yo, nunca explícita, pero latente por el evidente erotismo del poema. Luego, una concatenación de metáforas, ambivalentes por la función sintáctica de los semas que las

constituyen, establece o más bien amplía el campo semántico de 'mar': "roca" (v. 6) y "pilar de sal" (v. 7). La especularidad, que ya tenemos enunciada gracias a la pareja 'espejo-reflejo' desde el primer cuarteto, tiene por lo menos dos correspondencias, pero de niveles diferentes, en el segundo cuarteto. Una de estas correspondencias, como he dicho, es de índole sintáctica, la otra se manifiesta a nivel de las rimas, como también ya he señalado, al repetir el perfecto diseño del primer cuarteto en el segundo: *espejo / lento / sediento / reflejo.*

Puesto que el mar y el tú se corresponden especularmente, la "roca que escala el mar" (v. 6), así como el "pilar de sal que abate el mar sediento" (v. 7) manifiestan una ambivalencia en cuanto relación sujeto-objeto, si bien la ausencia de los artículos en "roca" y "pilar" hasta cierto punto neutraliza la reversión de la objetualidad del mar en (v. 6) y en (v. 7) sobre los sujetos. Hasta cierto punto, tan sólo, porque semánticamente es una relación imposible, metafórica, la de una roca escalando al mar, la del pilar de sal (imágenes ambas de inmovilidad y solidez) abatiendo al "mar sediento"; es la metáfora de la reversibilidad codificada en la sintaxis la que la vuelve posible.

Se podrían plantear las correspondencias y ambivalencias de lo femenino-masculino en las metáforas con alto grado de sugestividad erótica. Suponemos desde la primera lectura al "yo" del "retengo" (v. 11) como masculino gracias a la lectura lineal que solemos dar a los poemas (en este caso se trata de un ciclo de 5 sonetos rematados con un poema heptasílabo polirrítmico intitulado "Mar de día"), precedida por el nombre harto conocido del poeta. Esta misma idea (la de la masculinidad del 'yo') podría inferirse a partir de la inauguración de la "mirada", cuya estaticidad aparece implícita tanto en el carácter nominal de las frases de los cuartetos, como en la insistencia especular manifestada, como hemos visto, en diferentes niveles de sentido, tanto semántica como sintácticamente, sin olvidar, claro, el sistema demasiado obvio de rimas. Lo "femenino" tradicionalmente cobra el ser mediante la mirada del hombre: tópico demasiado manoseado por las diversas teorías, o por sistemas de pensamiento, si se quiere, desde las más inocentemente machistas ("lo eterno femenino") hasta el feminismo más recalcitrante, como para volverlas a repasar aquí con un propósito realmente alejado de los objetivos manifiestos u ocultos de cualquiera de las mencionadas corrientes. Pero sí podemos darle una vuelta de tuerca más: Bajtín, por una parte, asienta la inauguración

del sujeto en una primera etapa a través de su corporeidad percibida por el otro en el espacio (yo-para-otro soy ante todo un cuerpo en el espacio, e inversamente), con una ventaja de la exotopía para la posición del yo (es decir, el poder visualizar y, en general, percibir desde fuera; nada de introspección propia, ni de psicologismo especulativo y gratuito por cuenta del otro), que permite constituirlo en objeto estético. Nótese que, entre otras cosas, se trata de un mar (un cuerpo, un torso, pero también una identidad, siendo un *tú*) comprendido en los límites de un espejo, inmovilizado por éste. Pero la estetización del otro, en límite, se convierte en una especie de asesinato ritual que el artista tiene que efectuar sobre la "vida" para elevarla al grado de una obra de arte. El hecho es que aquí es donde un análisis de lo masculino/femenino y la estética bajtiniana de la creación verbal convergen en la problemática, sin jamás coincidir (en seguida se verá por qué): la mirada "masculina" aprehende lo "femenino" como esencia, lo estatiza y por consiguiente lo objetualiza; la mirada del sujeto sobre el otro, si bien constituye una primera fase de su conversión en sujeto, asimismo (yo soy sólo en cuanto que soy para otro), tiene por límite una mortífera estetización/estatización: lo "interno" objetualizado pierde sus propiedades dinámicas al "inmortalizarse" como objeto *creado*[20], al encontrar el término a un proceso, y la definición a una vivencia.

La digresión ha sido larga, espero que no innecesariamente. Bajtín jamás polariza ni problematiza las relaciones de género sexual como lo hacen las corrientes teóricas feministas, no obstante, su "anatomía de la mirada" converge con la oposición masculino/femenino que aquí me interesa plantear.

[20] No olvidemos que el *espíritu* del otro sólo puede ser representado dialógicamente, por ello, jamás aparece como estéticamente acabado ("perfecto") ni cerrado, y por lo tanto esquiva el límite impuesto por la representación objetualizada del cuerpo/alma. A su vez, representar el "alma" (la vida interior del otro, su carácter) es objetualizarla como se objetualiza el "cuerpo". Por eso, lo "eterno femenino" es una caracterización monológica de la mujer en cuanto "otro", una atribución de cualidades impuestas por la mirada masculina a la mujer y, por lo tanto, si cabe en el límite estético, en potencia mortífero. Para evitar citas, aludo a los conceptos y las ideas contenidas en las siguientes obras de BAJTÍN: "Autor y héroe en la actividad estética", en *Estética de la creación verbal* [1979], Siglo XXI, México, 1982, pp. 7-180; *K filosofii postupka* (Hacia una filosofía del acto ético), Moscba, 1986; "De los borradores" (en ruso), *Literaturnaia Uchoba*, 5/6 (1992), pp. 153-165. De este último texto, es en particular interesante la siguiente nota: "El proceso creativo es siempre una violencia cometida por la verdad sobre el alma" (se sobreentiende que sobre el alma del otro; la traducción es mía).

Volvamos a que el lector tiende a identificar como masculina la mirada establecida desde el verbo en primera persona (el "retengo" del v. 11; lo planteo así hasta que se demuestre lo contrario; cf. *infra*); tomemos por lo pronto esto como un *a priori* o al menos como una premisa de sentido común: el nombre y la leyenda del poeta forma parte del código de la lectura. No obstante, las connotaciones vagamente fálicas de "roca" y "pilar", una que escala el mar, y otra que lo abate, mientras que el mar se manifiesta "sediento" (v. 7)[21], logran hacer una fisura en la axiología inconsciente que imponen tanto el lenguaje mismo, como nuestra estructura psicológica. Al mismo tiempo, nótese que siendo por su forma objetos análogos, 'roca' y 'pilar' se diferencian por el género gramatical: otra ambivalencia canceladora de la oposición, como se verá en seguida.

Estos "sed y vaivén" (v. 8), impulso y movimiento, con su aparente dinamismo, se neutralizan, sin embargo, primero, en la estaticidad del "reflejo" (v. 8) y, segundo, en la reversibilidad y circularidad de la acción que se limita, en fin, al "vaivén". No obstante, el erótico vaivén del movimiento de correspondencia entre *pilar / roca* y *mar,* logra en realidad transmitir una ambivalencia que por fin rompe con la certeza de la oposición (que nos parecía bastante segura) entre lo femenino y lo masculino: ¿es el mar el que escala a la roca, o la roca escala al mar? ¿Es el pilar de sal el que abate al mar, o el mar, sediento, abate al pilar? Como antes (en vs. 2 y 3), "el mar de torso perezoso y lento" se manifiesta sediento del mar reflejo. Los roles sexuales se desdibujan en el acto erótico hecho escritura, como en efecto sucede en la comunión amorosa profunda entre dos cuerpos. La supuesta agresividad de lo "masculino", del "sujeto" de la mirada, se neutraliza por obra de una reversión sintáctico-semántica, lo mismo que lo pasivamente "femenino", sediento de su opuesto, en el reflejo de su "mar" adquiere propiedades "activas".

Es un acto de amor estetizado por la mirada, ubicado en el pasado absoluto del recuerdo, y su pseudodinámica estaticidad se corrobora en la circularidad del año asentada en (v. 10).

La representación del tiempo en el soneto merece una mención aparte. Está presente el tiempo en forma de "días" (v. 14), de

[21] La aparente equivalencia rímica entre "del mar sediento" (v. 3) y "el mar sediento" (v. 7) se socava hondamente debido a su asimetría sintáctica, lo cual rompe la monotonía fónica de la hiperconsonancia. No obstante, aún en esta ruptura hay que tomar en cuenta la reversibilidad ambivalente del espejo-reflejo, del sujeto-objeto, de lo, como más adelante diremos, masculino-femenino.

"mes" (v. 11) y de "año" (v. 10). No obstante, sometido a las arbitrariedades del recuerdo, aparece como una "suma de instantes" en que el "tú" crece (v. 9) como un cuerpo reflejo. El tiempo, cuyo transcurrir circular predomina en los tercetos –los cuales, como sabemos, tienen por función recapitular y concluir lo que se plantea en los cuartetos–, aparece contaminado por los semas marítimos: "un mes de espumas y de peces" (v. 11), el "oscuro oleaje de los días" (v. 14). El tiempo es, entonces, otro "mar".

Por otro lado, la temporalidad evocada como una discontinuidad, semantiza, en una segunda lectura (retrospectivamente, pues) la imaginería pelágica persistente, por ejemplo, en (v. 5): "El mar y tú, su mar", frente a "la suma de instantes en que creces" (v. 9). El tiempo aparece así como la suma de instantes reunidos en un círculo. Pero la tal suma figura semánticamente en una nominación de períodos de tiempo: instantes-días-del mes-del año. Otra faceta del tiempo es la del ciclo de la vida, al evocar muerte y nacimiento en un reflejo (v. 4).

Los tercetos[22], en su función cabal de condensar los movimientos semánticos y de atar los cabos de las ideas o de los meta-argumentos, aumentan la proyección semántico-pelágica al atribuirle al cielo la liquidez del mar en (v. 12). Pero a la vez este cielo manifiesta propiedades de espejo: "cielos líquidos de estaño", y de este modo la isotopía mar/ tú-espejo/ tú-reflejo/ tú-mar, para desembocar en mar/ espejo/ cielo de la visión final en que el tú en cuanto cuerpo contrae asimismo unas funciones nuevas (proyectándose al yo), o bien éstas se ponen en evidencia ambivalente que en los cuartetos permanecía como potencialidad.

En resumen, la *suma* de las ambivalencias sintáctico-semánticas nos muestra su diversidad. Hay ambivalencias de:

1) sujeto y objeto directo;
2) género sexual;
3) persona gramatical en cuanto suma del tú y del yo;
4) rol sexual tradicionalmente asignado a individuos en el acto amoroso;
5) falso movimiento, que sólo está en un espejo;
6) falsa estaticidad, porque es un vaivén, crecimiento, escalamiento, abatimiento.

[22] Rima CDC, DEE. Debido al patrón rítmico, un alumno propuso que aquí se sobrepone la concepción del soneto inglés, que termina en pareados.

Dinámica

El *ciclo* en la obra de Paz es una verdadera unidad en la lectura/(re)creación de la poesía, y si bien la tiranía del análisis de textos impone la autosuficiencia de cualquiera de ellos, y más de una forma tan perfectamente cerrada como el soneto, la linealidad de la lectura, el proceso progresivo y la posibilidad de volver sobre los propios pasos, siempre reserva nuevas sorpresas y descubrimientos. Las ideas de Paz acerca de la movilidad nunca extinta de la poesía, expresadas de diversas maneras en muchos lugares, se corroboran por el tratamiento que él da, tanto a los textos separados, como a ciclos, series, libros, etc., en cuanto unidades poéticas.

Veamos cómo se va formando un ciclo nuevo, el de tres sonetos, dentro de la secuencia definitiva de los cinco escogidos para *Libertad bajo palabra* (1960).

Así, el cuerpo, "tu cuerpo" (v. 13) de hecho inaugurado en (v. 2) como "torso", y después desplazado hacia el "yo" por obra de la reversión entre sujeto y objeto en (vs. 3, 6 y 7), se lee como parte de una simetría en la secuencia de los sonetos I, II y III. El sintagma *tu cuerpo* se coloca estratégicamente en el segundo terceto, en los tres casos.

En el I inaugura la primera línea del segundo terceto: "tu cuerpo de sí mismo se desata". En el II inicia la segunda línea del segundo terceto: "tu cuerpo que en la luz abre bahías". En el III, con ella empieza la tercera línea del segundo terceto: "tu cuerpo da su enamorada suma". Además, en este último caso, se establece una isotopía entre "su mar" (II, v. 5), "la suma de instantes" (II, v. 9), y "enamorada suma" del cuerpo de la amada en III, v. 14. En I, v. 7 tenemos, en cambio, una concurrencia imperfecta de "sol que no se consume ni se enfría", de la que hablaré en el apartado dedicado a la *genética*.

El poema que remata el ciclo, "Mar de día", termina con dos versos sueltos en que el tema del cuerpo en el acto de amor se proyecta a la visión del "mundo": "Por un cabello solo/ el mundo tiene cuerpo". Pero antes, en el mismo poema, la imagen del mar se desdobla en un sutil paralelo con las reversiones sintáctico-semánticas de nuestro soneto: "el mar, dos mares fijos/ gemelos enemigos".

Ahora bien, arriba se ha señalado ya el vínculo que existe entre el epígrafe de la sección de *Libertad bajo palabra* a la que pertenece el poema que analizamos junto con su ciclo entero: "Bajo tu clara sombra", título a la vez de un poema largo (o bien serie de poemas

menores unidos en secuencia, o "poemario", como prefiere llamarlo Stanton). Por ejemplo, este texto, reelaborado en repetidas ocasiones[23], conserva, desde la primera versión impresa conocida, de 1941, los siguientes versos, que en una lectura lineal de la sección homónima prolongan la isotopía de "cuerpo" relacionado con "mar": "Un cuerpo, un cuerpo solo, sólo un cuerpo, / un cuerpo como día derramado". Con esta observación —sin buscar más analogías, coincidencias o intratextualidades entre el poema "Bajo tu clara sombra" y el ciclo de (tres) sonetos, y dejando otros hallazgos para más adelante—, prosigo con la dinámica de nuestra subserie.

La lectura del soneto II cobra un sentido más profundo dentro de otra lectura más extensa. Sin querer abarcar aquí períodos o unidades más grandes (época, período, libro, etc.), quiero señalar la manera como el soneto se inscribe: *1*) en el ciclo "Primer día", que consta de 8 poemas; *2*) en el subciclo de 5 "Sonetos"; *3*) en la serie de los primeros tres sonetos, que tienen entre sí unidad de sentido. Las relaciones de todos estos textos con unidades y períodos mayores se señalarán en el siguiente apartado dedicado a la génesis del soneto que vengo analizando.

Ya he señalado que la oposición entre lo estático y lo dinámico —implícita en las ideas que tenemos acerca de mar y de espejo—, se codifica en distintos oxímoros verbales que se manifiestan en niveles sintácticos y semánticos del poema, y se inaugura en el primer soneto de la serie: "Inmóvil en la luz, pero danzante"; y continúa en las series de complejas oposiciones: *movimiento/quietud, vuelo /instante, luz/diamante, fuego/cenizas, agua/tierra*. Todas estas oposiciones están enfocadas a un mismo centro, que es el cuerpo de la mujer. El cuerpo femenino en cuanto núcleo semántico, como ya dije, se nombra estratégicamente al principio del I (v. 12), del II (v. 13), y del III (v. 14).

Si bien el mar como tópico no está presente en I, forma de todas maneras parte del campo semántico latente en este soneto, presencia que se vuelve más explícita a la luz de la lectura del soneto II: agua/tierra (v. 13), con toda la cadena de los términos mencionados, que en retrospectiva se alían a esta última oposición.

Las variantes de los sonetos aislados, pues, en algún momento concurren para generar un nuevo sentido mediante unidades mayores, como el ciclo o la serie. "Cada poema es un objeto único,

[23] Cf. O. PAZ y A. STANTON, "Genealogía..."

creado por una «técnica» que muere en el momento mismo de la creación"[24]. Pero como "una palabra aislada es incapaz de construir una unidad significativa"[25], también un poema aislado cobra una plenitud del sentido en una unidad mayor. Una lectura cronológica y genética, además, permite no sólo reconstruir la concepción de esta unidad mayor, sino que representa a su vez un acto (re)creativo de las potencialidades semánticas de las que está preñado un texto poético.

GENÉTICA

Realmente, no es mi intención buscar la génesis de un soneto, ni de un ciclo de sonetos, ni de una serie de poemas dentro de una sección de un libro. Recurriré a esta idea tan sólo en función, en primer lugar, de la articulación semántica de nuestro soneto y, en segundo lugar, en cuanto su análisis pueda contribuir al enriquecimiento de la lectura tanto de "Primer día" en su versión actual[26], como de las subseries antes señaladas.

El soneto "El mar, el mar y tú, plural espejo" aparece publicado, en una versión que yo llamaría "preliminar", en *A la orilla del mundo...* (1942), como ya he dicho, bajo el número IV, junto con otros ocho sonetos, entre los cuales sólo cuatro pueden de alguna manera relacionarse con nuestro ciclo (de cinco)[27]. De hecho, los nueve sonetos constituyen un ciclo que Carlos Magis describe de la siguiente manera: "nueve sonetos denuncian un cambio profundo en la vivencia del amor y, con él, una mudanza en el modo de expresión. El erotismo ardiente y la voluptuosidad de las formas, que

[24] O. PAZ, *Lo mejor de Octavio Paz*, sel., pról. y notas del autor, Seix Barral, Barcelona, 1989, p. 17.

[25] O. PAZ, *ibid.*, p. 49.

[26] En comparación con las versiones de *Libertad bajo palabra* del F.C.E., las de Seix Barral de 1979 y 1990, así como la edición de Santí, contienen un poema más: "Alameda", de tan sólo 8 líneas. Cf. *supra*, nota 9.

[27] En *A la orilla del mundo...*, son: "Inmóvil en la luz, pero danzante", "El mar, el mar y tú, plural espejo", "Del verdecido júbilo del cielo", "Bajo del cielo fiel Junio corría". Recuerdo una vez más que no se trata de los mismos poemas, sino de variantes, que de hecho son *otros* sonetos, que si constituyen un ciclo entre los nueve, no de la misma manera como lo hacen dentro del que aquí se analiza. Las modificaciones que Paz introdujo posteriormente en estos textos muestran claramente la intención de construir una unidad poética radicalmente nueva.

éste despierta, parecen haber exigido un discurso francamente generoso, un discurso de sintaxis y de ritmo holgados"[28].

No obstante, tan sólo el erotismo como tema común resulta el término que relaciona los nueve poemas de *A la orilla del mundo...* con los ocho (cinco o, finalmente, tres) de *Libertad bajo palabra* (1960).

Así, la perfecta y "neobarroca" primera estrofa de "Inmóvil en la luz, pero danzante" es la única que permanece invariable en todo el soneto I desde 1942. Son diversas las correcciones o cambios, y entre ellos señalaré aquellos que tienen que ver con la unidad del sentido del nuevo ciclo. Así, en el segundo cuarteto se acentúa, mediante la sustitución de vocablos y secuencias enteras, el elemento que extiende el campo semántico del "mar a mediodía". Así, fue: "sediento resplandor que no se enfría" (v. 6); tenemos: "detenido esplendor del mediodía" (aparte de otras convergencias, hace contrapunto con el poema final de "Primer día": "Mar de día"). En la siguiente línea tenemos: "sol que no se consume ni se enfría" (fue: "y a sí mismo quema noche y día"), cambio que, como ya he dicho, permite relacionar el "consume" de este soneto con la secuencia de "su mar", "suma de los instantes" y, finalmente, "su enamorada suma" en los sonetos II y III.

El segundo terceto aparece cambiado por completo:

relámpago sediento que desata
mis geométricas voces, la ternura
con que fijo tu danza en escultura.
(*A la orilla del mundo...*)

Tu cuerpo de sí mismo se desata
y cae y se dispersa tu blancura
y vuelves a ser agua y tierra oscura.
(*Libertad bajo palabra*)

El cambio permite establecer el diseño que ya he señalado en conjunto con los segundos tercetos del II y III:

y bajo cielos líquidos de estaño
tu cuerpo que en la luz abre bahías
al oscuro oleaje de los días.

Es otoño en tu nuca: sol y bruma.
Bajo del verde cielo adolescente,
tu cuerpo da su enamorada suma.

Por cierto, la última línea del III en su versión original versaba: "tu carne da su enamorada suma". Es decir, se confirma una vez más la búsqueda casi obsesiva de una nueva unidad.

Léase todo esto a la luz de que "Por un cabello solo / el mundo tiene cuerpo", palabras que, como ya hemos visto, cierran el "Pri-

[28] *La poesía hermética de Octavio Paz*, El Colegio de México, México, 1978, p. 112.

mer día", y de "Un cuerpo, un cuerpo solo, sólo un cuerpo..." de "Bajo tu clara sombra". Amén de otros muchos detalles de cuya mención prescindo aquí.

De la importancia del 'cuerpo' en la poesía de Paz, Pere Gimferrer dice lo siguiente:

> el cuerpo es "de luz", y por lo tanto también es "roca de sol", "color de nube" (es decir, luz celeste, como la que ante nuestros ojos da soporte visual a las nubes), "color de día", y este cuerpo es "la hora" que "centellea" y "tiene cuerpo". Es decir: el cuerpo es el instante, fijado en el poema; un cuerpo, fijado en el poema, nos revela el instante. Es la "hora" que se ha encarnado, el instante del que sólo adquirimos conciencia mediante la revelación amorosa, y que, por lo mismo, "es transparente", y nos permite ver verdaderamente el mundo: El mundo ya es visible por tu cuerpo[29].

El cambio introducido en el soneto es, a su modo, puntual, pero rotundo: ha cambiado casi por completo el segundo cuarteto. En *A la orilla del mundo...* estaba:

> El mar y tú, su mar, el mar espejo:
> nube en la arena bajo el fuego lento,
> sedienta sal contra del mar sediento,
> no espuma, sí cristal, quieto reflejo.

Como se puede ver, no ha cambiado el esquema de consonancias: permanece idéntico a la concepción original, pero, en cambio, con la introducción de las estructuras sintácticamente ambivalentes, de la indefinición de género sexual y de la referencia ya rotunda al ir y venir, se subraya una vez más el movimiento no progresivo del acto erótico comparado al oleaje en la línea litoral. La imagen "Inmóvil en la luz, pero danzante" que inaugura el ciclo, en cierta forma se reitera en la destacada confrontación de elementos móviles frente a los estáticos, y a la movilidad de lo real frente a la estaticidad del recuerdo.

Hay otro cambio, menor pero significativo, en el epíteto que describe el tiempo en la última línea de II (antes: "al *dorado* oleaje de los días"; ahora: "al *oscuro* oleaje de los días"). El tiempo cotidiano y lineal no puede ser sino oscuro; la luz (el cuerpo) permanece en el recuerdo detenido de "un mes de espumas y de peces". La re-

[29] PERE GIMFERRER, *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona, 1980, pp. 38-39.

construcción, si se quiere, está encaminada hacia la reminiscencia del acto amoroso: esta "suma de instantes en que creces" aparece como "la femineidad identificada con la plenitud del instante..., el carácter de *revelación* de éste: el orgasmo" (*ibid.*, p. 43).

En el soneto III, que sólo conserva intacto el primer cuarteto y un solo verso (v. 13) del segundo terceto, destacan las imágenes marinas que Paz introduce al primer terceto: "Dos barcos de velamen desplegado / tus dos pechos. Tu espalda es un torrente. / Tu vientre es un jardín petrificado" (esta última metáfora puede relacionarse con una evocación del fondo marino).

En cuanto a la recurrencia de los motivos, el vaivén de las imágenes, he aquí la estrofa que concluye el poema "Mar por la tarde", en *Libertad bajo palabra* (1949), eliminada en otras versiones:

> En ti naufragas, mar, voraz espejo,
> eternidad donde la sed es sal,
> la sal espuma, vértigo la espuma,
> y espuma y sed, vértigo y sal, son nada.

De hecho, el poema "Mar por la tarde" (contrapunto a su vez de "Mar de día"), está lleno de motivos análogos emparentados con nuestro soneto: "Altos muros de agua, torres altas"; "Desnudo mar, sediento mar de mares"; "¿Dónde principias, tiempo, vida mía?", etc. No obstante, su gongorismo ("hondo de estrellas si de espumas alto") es de una inspiración totalmente ajena al erotismo explícito y la luminosidad de un "mar a mediodía" que aparece en el ciclo del que estamos hablando. La recurrencia de determinados semas puede tener un valor totalmente diferente en distintas épocas, ciclos y libros. Es por eso que el poeta los separa en unidades aparte. "Mar por la tarde" revela una preocupación ontológica, contiene una reflexión sobre la función del poeta y/o de la poesía. Con la supresión de la última estrofa, el fondo filosófico se acentúa, y se anulan las coincidencias parciales con la imaginería erótica de nuestro ciclo. El sentido global de nuestro ciclo se presta a una definición expresada poéticamente por Gimferrer: "la búsqueda de la plenitud del propio ser en el instante amoroso" (p. 50).

Recapitulando, podemos resumir el resultado de este análisis, necesariamente parcial por su enfoque, y tampoco exhaustivo dentro de sus propias premisas (no me he propuesto agotar, ni mucho menos, todas las posibilidades incluso de mi propia lectura) en los siguientes puntos:

1) Las ideas de Paz acerca del carácter dinámico y "vivo" de la poesía entendida como un proceso inacabado, expresadas en los textos teóricos como *El arco y la lira,* encuentran una plasmación específica en su trabajo sobre los poemas que se insertan de una manera siempre nueva en las distintas colecciones, generando posibilidades de nuevas lecturas.

2) Las correcciones o cambios que Paz introduce en las nuevas versiones de poemas y ciclos de poemas de otros años, pueden obedecer justamente a una estrategia de lectura que el poeta administra guiando al lector a través de su variable *corpus.* En este proceso, se refuerzan unos elementos del sentido, a veces en detrimento de otros; no obstante, como se puede adivinar, los viejos sentidos que a veces se sacrifican, pueden resurgir generando nuevos ciclos, nuevas lecturas.

3) Las formas viejas múltiplemente probadas, como el soneto, con el ejemplo que se analiza aquí, se muestran infinitamente más flexibles y llenas de posibilidades semánticas complejas, que se manifiestan en los diferentes niveles de articulación del texto poético, desde el fonológico hasta el sintáctico-semántico y el orden lógico (figuras y tropos). Desde este punto de vista, las enseñanzas de Roman Jakobson, a quien, como se sabe, Paz había dedicado un poema, y a quien tenía en muy alta estima, siguen válidas. Termino con las líneas iniciales de "Decir: hacer", poema dirigido al lingüista ruso-norteamericano que resume la concepción paciana de la poesía en una suerte de desafío encubierto a las ideas formalistas que definen la función poética como la proyección del principio de equivalencia "del eje de selección al eje de combinación"[30]:

Entre lo que veo y digo,
entre lo que digo y callo,
entre lo que callo y sueño,
entre lo que sueño y olvido,
la poesía[31].

[30] ROMAN JAKOBSON, "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general,* trads. J. M. Pujol y J. Cabanes, Seix Barral, Madrid, 1974, p. 360. *En última instancia* esto es absolutamente cierto, si tomamos en cuenta que el eje de selección, por ejemplo, en nuestro caso, es todo el *corpus* pertinente que incluye cambios, reconsideraciones, eliminaciones, recuperaciones de elementos significativos en las diferentes etapas de elaboración de los poemas, y el sentido del poema aislado gana mucho si lo confrontamos con otros textos y combinaciones de textos.

[31] *El águila y el viento. Homenaje a Octavio Paz,* Paraninfo, Murcia, 1990, pp. 104-105.

LEONORA CARRINGTON: *LA TROMPETILLA ACÚSTICA. LAS VIEJAS DAMAS SE DIVIERTEN*

Valeria, por el futuro

ANA ROSA DOMENELLA
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Es necesario consagrar nuestro pasado, pero sólo se consagra cuando se avanza hacia el futuro, cuando se vive en vistas de él, sin dejarnos tomar de su vértigo. Cuando en un equilibrio dinámico conseguimos unir pasado y futuro en un presente vivo, como una ancha, honda, pulsación.
MARÍA ZAMBRANO, *Poesía y democracia. La historia sacrificial*

A los veinte años, a los cuarenta, pensarse
vieja es pensarse otra.
SIMONE DE BEAUVOIR, *La vejez*

Leonora Carrington, una de las famosas musas "hechiceras" o "mujeres-niñas" del movimiento surrealista, está próxima a convertirse en una vigorosa y siempre creativa octogenaria[1]. La pintora, escultora y escritora, nació en 1917 en Lancashire, al norte de Inglaterra, en un hogar rico; fue la única niña de cuatro hermanos; pasó su infancia compitiendo con los varones por sus dispares libertades, escuchando narraciones de hadas y duendes de su madre, de raíces celtas, y de su nana irlandesa, y enseñanzas de la institutriz francesa. Realizó la educación formal en distintos internados de monjas en Londres, París y Florencia, de los que, invariable-

[1] Sólo como ejemplo de la presencia de la obra pictórica y literaria de Carrington en la década de los 90, Leonora ha expuesto en el Centro Cultural Arte Contemporáneo de México, en el Centro Atlántico de Arte Moderno en Palmas de la Gran Canaria, en Parallel Project Gallery de Los Angeles y en Brenster Gal-

mente, era expulsada, se enfermaba o lograba escapar. Sus padres se opusieron a su temprana determinación de convertirse en artista, pero logró resistir este obstáculo familiar e ingresó al Chelsea School of Art y, más tarde, tomó clases con Amadeé Ozenfant quien sólo aceptaba una decena de alumnos y con quien pasó dibujando la misma manzana a lo largo de seis meses. Fue por su condiscípula Úrsula Goldfinger que conoció a Marx Ernst, el gran amor de su juventud. El exdadaísta e inventor del collage estaba en Londres por una exposición individual; Leonora había conocido su obra en la primera exposición surrealista realizada en las New Burlington Galleries y porque su madre le había regalado el libro de Hebert Read sobre dicho movimiento con un cuadro de Ernst en la portada, "Dos niños amenazados por un ruiseñor", que le había impresionado. A pesar del cuarto de siglo de diferencia de edad, se enamoraron y Leonora, con 19 años, viaja a París e ingresa al grupo capitaneado por André Breton, el "Papa Negro" del surrealismo.

Los primeros cuentos de Leonora, escritos en francés, se publicaron en Francia con ilustraciones y prefacio de Marx Ernst quien la presenta como la "Novia del Viento" y a sí mismo como "Loplop", el Ave Superior. El título es *La casa del miedo*[2]. Vivieron juntos primero en París y luego un par de años en una casa en San Martín d'Ardeche, cerca de Aviñón. Juntos decoraron las paredes con figuras de animales fantásticos y dioses míticos. Leonora fue musa, amante y anfitriona de numerosas visitas y recuerda esa épo-

lery en Nueva York (1991), en el Musée d'Art Moderne en Lieja y el museo de Guanajuato y de Monterrey (1993); una retrospectiva de su obra se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (1994) y luego se traslada parcialmente al Museo de Arte Moderno de México. En los 90 se reeditan sus textos literarios en la editorial Siruela de España y en Siglo XXI de México. Leonora presenta en México un nuevo libro de grabados con textos de Gabriel Weisz Carrington, en diciembre de 1996: *The dark book*, Taller de grabado "Tiempo Extra" Editores. En cuanto a estudios críticos sobre su obra se han publicado en los últimos años: *Leonora Carrington. The Mexican Years (1943-1985)*, The Mexican Museum, San Francisco, 1991; *Leonora Carrington. Una retrospectiva*, Museo de Arte de Monterrey, Monterrey, 1994, y de WHITNEY CHADWICK, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, Era-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.

[2] *La maison de la peur*, pref. e ilus. M. Ernst, a cargo de Henri Parisot, Paris, 1938; *La casa del miedo. Memorias de abajo*, trad. F. Torres Oliver, pref. M. Ernst, Madrid, 1991; otra edición en español, en Siglo XXI, México, 1992; y *The house of the fear*, Virago, London, 1989.

ca como paradisíaca. Los problemas surgidos con la segunda esposa de Ernst –Marie Berthe–, por esta relación, serán ficcionalizados en una novela breve, *El pequeño Francis,* escrita en esos años pero publicada en 1976[3].

La felicidad amorosa duró poco pues al declararse la guerra entre Francia y Alemania, Ernst fue confinado en un campo de concentración por su origen alemán y Leonora, al no lograr liberarlo, cayó en una profunda depresión. Gracias a las influencias de su familia y acompañada por una pareja de amigos, cruzó a la España franquista en 1940. En Barcelona sufrió un quebranto psíquico diagnosticado como "locura" y la internaron en un hospital siquiátrico en Santander. De esa dura experiencia queda un testimonio escrito a instancias del propio Bretón, *Memorias de abajo* (*Down below*)[4], y la convicción de estar "armada de locura para un largo tiempo". En Lisboa, ya recuperada, logra escapar de su custodia –Frau Asegurado– que su familia había contratado para enviarla a otra institución siquiátrica en Sudáfrica con el fin de alejarla de la guerra europea. Es interesante destacar que la encargada de visitarla en España y Portugal era su *nanny* y no sus padres. Leonora se refugia en la Embajada de México en busca de Renato Leduc a quien había conocido en el estudio de Picasso y reencontrado en Barcelona. Leduc, telegrafista de Pancho Villa en su juventud, era por entonces diplomático y una vez enterado de la historia decide casarse con ella en la embajada británica y de este modo sustraerla de la tutela familiar. Juntos viajan a Nueva York donde Leonora se reencuentra con los artistas surrealistas exiliados por la guerra: Duchamp, Ozenfant, Buñuel, Breton y el mismo Marx Ernst quien por entonces está unido a otra mujer, la mecenas Peggy Guggenheim y vive en una mansión de Sutton Place.

[3] *The stone door,* St. Martin Press, New York, 1997; *La puerta de piedra,* trad. J. Musto, Monte Ávila, Caracas, 1982; "La puerta de piedra", en *El séptimo caballo y otros cuentos,* trad. F. Torres Oliver, Siruela, Madrid, 1992. Otra edición en español, Siglo XXI, México, 1992.

[4] De este testimonio se publicaron varias versiones, una en francés, *En bas,* tomada por Jeanne Megner en París, 1945 y otra versión, también en francés, editada por H. Parisot y E. Losfeld, en 1973. La edición española publicada por Siruela junto con "La casa del miedo" incluye la reproducción de un "retrato del Dr. Morales" y un epílogo de 1987 "contado" a Marina Warner en Nueva York. La versión inglesa de Virago, *The house of the fear. Notes from down below* lleva una introducción de la misma Marina Warner. Debo a la gentileza de Claire Joysmith la posibilidad de consultar las ediciones inglesas de Virago para esta investigación.

Leonora, aún junto a Renato Leduc, llegó por vía terrestre a México en 1943 y encontró que todo era diferente en el nuevo país. Luego de una amistosa separación con Leduc inició su relación con el fotógrafo húngaro Emérico –Chiqui– Weisz vinculado con el exilio español. Se casaron en 1946 y a la boda asistieron, entre otros invitados, sus amigos Benjamin Péret y Remedios Varo, a quienes había conocido en París. Leonora se convirtió en madre ese mismo año y plasmó la epifanía del embarazo en el luminoso cuadro que titula con un verso de Dante: "Amor che move il Sole e l'altre stelle." Sus dos hijos, Gabriel y Pablo, serán personajes en varios de sus pinturas, como "And then we saw the daugther of the Minotaur" (1953).

En una entrevista, Paul de Angelis le preguntó si el hecho de convertirse en madre influyó sobre su arte y Leonora respondió que no lo sabía pero que sí fue una gran conmoción en su vida: "No tenía ni idea de que iba a poseerme un instinto maternal tremendamente fuerte, no había tenido ningún indicio de ello antes de que nacieran mis hijos, pero fue algo que emergió de la profundidades"[5]. También le preguntó si escribía o pintaba cuando llegó a México y ella contestó: "las dos cosas en todo momento".

Según la estudiosa de su obra Whitney Chadwick a Leonora le gusta describirse como "a woman in her seventies who has been daugther, lover, wife, mother and artist"[6]. Resulta curioso que coloque al final de la lista lo que le ha valido fama mundial; quizás sea un rasgo de "género" el privilegiar los roles femeninos vitales, o porque así lo siente desde una perspectiva de balance biográfico. En un cuadro titulado "Self-portrait in orthopedic black tie" (1973), el personaje "no es más que un velo colgado de un marco de madera con un sombrero de paja en la parte superior, como un espantapájaros"[7]. El cuerpo de mujer ha sido escamoteado con su carga de pasiones y debilidades, la figura es sólo un esqueleto y rescata cierta atmósfera de cuadros surrealistas con sus maniquíes

[5] PAUL DE ANGELIS, entrevista con LEONORA CARRINGTON, *El paseante*, 1985, núm. 17 (Madrid). Esta entrevista fue reeditada en el catálogo *Leonora Carrington. The Mexican years*, y en W. CHADWICK, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* del que tomo las citas textuales.

[6] W. CHADWICK, "Leonora Carrington's enchanted garden", en *Leonora Carrington. The Mexican years (1993-1985)*, p. 30.

[7] W. CHADWICK, "El reino del espíritu", en *Leonora Carrington. La realidad...*, p. 34. Este libro reproduce ambos autorretratos de la autora con los núms. 1 y 83, respectivamente.

y cuerpos femeninos desmembrados. La figura solitaria se yergue en un paisaje nocturno y desolado con la sola compañía de un bastón zoomorfo y una urraca que aparece, sola o en corro, desde sus primeros cuentos y en múltiples pinturas[8]. En otro autorretrato de juventud —"The inn of the dawn house" (1936-1937)— Leonora se autorrepresenta sola en una habitación, sentada sobre un sillón azul acompañada por una hiena —otro personaje de sus cuentos— y dos caballos blancos, uno de juguete con balancín y otro huyendo hacia un paisaje boscoso que se entrevé tras una ventana con cortinas amarillas. El rostro de la joven es bello y reconociblemente pertenece a la autora, está enmarcado por una cabellera oscura suelta y alborotada. La ropa muy ajustada, pantalones de montar y chaqueta, resaltan el cuerpo atractivo y juvenil.

Los personajes femeninos de Carrington, tanto escritos como dibujados, se van enrareciendo dentro de escenarios esotéricos, en una búsqueda de respuestas que no abandona la senda del humor. Con acierto, Luis Carlos Emerich afirma que gozar de la pintura de Leonora Carrington implica "remontarse con ella en los aparatos iconográficos mitológicos hacia una alucinada búsqueda de la dimensión metafísica de la existencia, sin salirse del corazón de la cotidianidad"[9]. En efecto, el perol doméstico puede transformarse en alambique o en el caldero de arcaicas leyendas. Otro estudioso del surrealismo y de su obra, Peter Christensen[10], asegura que debido a la extensa carrera artística de Leonora, puede detectarse un movimiento que va desde la pasión heterosexual con sus encuentros y desencuentros amorosos entre mujeres y hombres, a la unión andrógina para desembocar en la autonomía de comunidades de mujeres, en especial de ancianas. El cuerpo femenino puede perder, al paso de los años, el atractivo que le exige el canon de

[8] Para el análisis de los cuentos "La dama oval" y "La debutante" véase ANA ROSA DOMENELLA, "Leonora Carrrington, escritora surrealista", en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* (Puebla), 1982, núm. 8, pp. 49-59.

[9] LUIS CARLOS EMERICH, "Leonora Carrington atrás de los espejos", en *Leonora Carrington. Una retrospectiva*, p. 53.

[10] PETER CHRISTENSEN, "The flight from passion in Leonora Carrington literary work", en *Surrealism and women*, ed. M. A. Caws, R. Kuenfli & G. Raaberg, The MIT Press, Cambridge, MA, 1991, pp. 148-158. He podido consultar este trabajo como otros artículos especializados recientes, gracias al apoyo de Leticia Villaseñor y Juan Reyes del Campillo quienes localizaron y fotocopiaron el material en la Biblioteca de la Universidad de Texas en Austin.

sexualidad patriarcal, pero se transforma, en algunos textos y cuadros de Carrington en el punto focal de fuerzas cósmicas.

Éstos son algunos de los aspectos que me interesa desarrollar en la lectura de la más extensa y divertida de sus narraciones, *La trompetilla acústica*[11]. La novela, según datos proporcionados por Gabriel Weisz, fue escrita a comienzos de los años sesenta en México, pero publicada mucho tiempo después. La versión castellana de Monte Ávila (1977), está tomada de la versión francesa de Ernst Flammarion (1974), pero el texto fue escrito en inglés en una vieja y ruidosa máquina de escribir Remington, en la época de la estrecha amistad entre Leonora y Remedios Varo; vínculo afectivo que se ficcionaliza en la amistad entre la nonagenaria protagonista Marion y Carmela. Por aquella época Leonora contaba con unos cuarenta años, y como asegura Simone de Beauvoir en el epígrafe elegido para este estudio, a esa edad pensarse vieja es "pensarse otra".

En la citada entrevista con Paul de Angelis, Leonora recuerda que la escribió para divertirse. Añade que con Remedios solían escribir cosas juntas en la línea lúdica del surrealismo en que se habían formado: "Yo le escribía un capítulo y no le decía de que se trataba; ella escribía el siguiente; cuando teníamos unos cinco capítulos los juntábamos, y resultaba muy divertido. Pero en el caso de *The hearing trumpet,* simplemente me senté y la escribí"[12].

Ella recuerda que fue por los años cincuenta, y afirma que contaba cuarenta años. También recuerda que un amigo —Albert Lewin— intentó vanamente publicarla en Nueva York y más tarde Henri Parisot se la pidió desde París. *La trompetilla acústica* es una novela extraña, esotérica y plena de humor. Como en sus cuentos, Leonora conjuga elementos autobiográficos con símbolos de la alquimia —ella misma se sentía como "una espía en la casa de la cábala"— fantasmagorías y leyendas; mezcla la rica tradición céltica con la novela gótica inglesa y la crítica al autoritarismo patriarcal cristiano; además tiene rasgos futuristas, vinculados con las vanguardias y una propuesta utópica, protagonizada por ancianas, para la era glacial.

[11] *Le cornet acoustique*, trad. del inglés H. Parisot, pról. A. Pieyre de Mandiargues, Flammarion, Paris, 1974. *The hearing trumpet*, St. Martin Press, New York, 1976. La edición en español que he utilizado es *La trompetilla acústica*, trad. del francés R. Rodríguez, Monte Ávila, Caracas, 1977. Las citas textuales son tomadas de esta edición y sólo se señalará el número de página entre paréntesis.

[12] PAUL DE ANGELIS, entrevista citada; W. Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, p. 154.

En este sentido, toda utopía –afirma Ernst Bloch– "es un conjunto de representaciones que tiene la intención de hacer estallar a la actual situación de la sociedad"[13]. Pero, por lo general, en las utopías las mujeres no hemos tenido un papel protagónico; resulta interesante entonces analizar una novela escrita en México, por una artista trasterrada, cuyas protagonistas son una comunidad de ancianas que rescatan prácticas arcaicas con un movimiento hacia adelante, hacia el futuro, a través de una pequeña revolución. El escenario y marco geográfico de la novela es México, presumiblemente, y desde estas tierras la protagonista rememora la lejana Inglaterra de su niñez y juventud. El Jardín del Edén, El Dorado, la fuente de la eterna juventud... ¿Cuántas utopías y mitos intentaron encontrar en el "Nuevo Mundo"? Alejo Carpentier escribió que los europeos buscaron en América "la materialización de los viejos sueños malogrados en su mundo: el oro sin sudores y dolores de la transmutación; el fáustico anhelo de la eterna juventud"[14].

En *La trompetilla acústica* las ancianas se enlazan con la búsqueda del Santo Grial que antes de la versión medieval caballeresca se vincula al tesoro vital de antiguas diosas paganas. Estas mujeres viejas pueden estar relacionadas con las Cronas de las leyendas griegas.

En el citado trabajo de Whitney Chadwick –introductorio al catálogo de la exposición *The Mexican Years*[15]– ella subtitula una parte de su ensayo como "The apperance of the Crone". Allí destaca el interés de Carrington por el poder de las mujeres viejas desde la escritura de esta novela, poder que reaparecerá con mayor fuerza en trabajos posteriores. También señala que a finales de los años sesenta y comienzo de los setenta Leonora participa en las protestas frente a la represión estudiantil de Tlatelolco y apoya al movimiento feminista mexicano para el que crea el cartel titulado "Mujeres conciencia" (1972), en el cual Eva rechaza la manzana y reclama su lugar en la Creación. Dice Chadwick en su libro *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación:*

[13] ERNEST BLOCH, "Fragmentos sobre utopía", en *Utopía. Antología*, ed. E. Krotz, 2a. ed., Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988, p. 269.

[14] ALEJO CARPENTIER, "Visión de América", en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, Siglo XXI, México, 1981, p. 60.

[15] W. CHADWICK, "Leonora Carrington's enchanted garden", en *Leonora Carrington. The Mexican years*, pp. 29-30.

> En muchos de sus cuadros aparece una mujer hilando en el telar. Es la Arpía que data de los tiempos de las más antiguas diosas, las hilanderas y las furias. Para Carrington exuda gran fuerza y misterio y no representa la sabiduría ni la vejez sino a la mujer que está más allá de las expectativas y modelos convencionales de la feminidad. Al aceptar su cuerpo que envejece –el derrumbe del rostro que se presenta a la sociedad con la caída de los dientes, los cambios en el aspecto y los olores corporales–, se crea a sí misma casi sin ayuda de los demás... No encaja ni en el estereotipo cultural de la bruja ni en el de la abuela sabia y bondadosa. Es su propio ser, cuando desprende su globo ocular para mirar con curiosidad la flor roja que misteriosamente brotó del pavimento, tan cuarteada como su propia cara en *Kron Flower* (1986), y también cuando lanza miradas malévolas al intercambiar cristales en *The Magdalens*[16].

Crona es la forma que designa el tercero de los tres aspectos de la Triple Diosa, de acuerdo con la *Enciclopedia de mitos y secretos*[17]. Todas estas formas representan la vejez o la muerte, el invierno, la luna menguante y otros símbolos de la destrucción que precede al renacimiento. Puede haber descendido de la Rhea Cronia, o Madre del Tiempo; también representa la tercera fase de la vida de una mujer (la posmenopausia) y los templos en su honor eran atendidos por mujeres en esta etapa de la vida porque se creía que se volvían sabias cuando ya no derramaban la "sabia sangre lunar" y la guardaban para sí; por lo tanto la Crona era considerada como una diosa de la sabiduría.

En *La trompetilla acústica* ocurren sucesos insólitos: la rebelión de las ancianas del instituto "Pozo de la Hermandad de la Luz", un asesinato por equivocación y un terremoto mundial que precipita la "era glacial", del que sobreviven las viejas damas aisladas tras ciertos ritos de regeneración –como hervirse en un caldero subterráneo–; estas curiosas y divertidas ancianas ayudarán a la Diosa Madre a recuperar el Pneuma o aliento vital; hecho que redundará –lo esperan fervientemente– "en un mejoramiento para la humanidad"; "para que la buena voluntad y el amor puedan prevalecer en el mundo" (p. 151). Las ancianas realizan una danza ritual, "en el sentido del giro de la luna", con ritmo de tambor y vapores de estramonio, almizcle y verbena, dentro de una caverna

[16] W. CHADWICK, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, p. 35.

[17] Cf. "La crona espacial", de ÚRSULA R. LEGUIN, traducido al español, de "Women of the 14th moon: Writing on menopause", *Fem*, 1992, núm. 115, pp. 4-6.

donde los hombres "no podían ser testigos de la ceremonia mágica" (p. 161); se invoca a Hécate Zam Pollum y se alude al cambio geológico sufrido tras el terremoto: "Arriba el Ecuador y abajo el Polo Norte.... Desciende hasta nosotras al son de mi tambor" (*loc. cit.*).

En la mitología griega, Hécate, invocada en la novela, es una divinidad mal definida con una esfera de acción ilimitada y relacionada con diversos dioses y diosas (como la ya mencionada diosa triple). Se la consideraba "diosa de las encrucijadas" porque pertenecía a tres mundos: el Cielo, la Tierra y los Infiernos. Su cuerpo es triple, triple su rostro y también su función dispensadora de todos los dones, fuente de toda gloria o sabia entre todos en el arte mágico de los encantamientos; "bienhechora y terrorífica, la diosa de las tres caras es todo lo desconocido que simboliza la encrucijada, imagen del destino"[18], la madre de los orígenes en la obra de C. G. Jung. Leonora había leído también *La Diosa Blanca* de Robert Graves desde su publicación en 1948; fue "la revelación de mi vida" según confiesa a W. Chadwick.

En el mismo movimiento con el que se rescatan antiguas creencias de origen diverso, pero provenientes de la cultura europea, se rechaza la religión cristiana por estar representada por un "Dios Padre Vengativo" o "Dios Padre de la Ira" y servida por sacerdotes codiciosos.

La trompetilla acústica consta de ciento sesenta páginas sin subdivisiones en capítulos, pero con la inclusión de dos "historias" protagonizadas por mujeres de diversas épocas, con vasos comunicantes entre sí y numerosas ramificaciones subordinadas.

La historia principal corresponde al presente de los hechos narrados y está protagonizada por Marion Letherbay, de 99 años al inicio de la novela y que recibe como regalo de su amiga Carmela, la trompetilla que sirve de título. Los familiares internan a Marion en un establecimiento de paga, pero no demasiado caro; contra su voluntad, pero "por su bien"; allí conoce a otras ancianas y les ocurren acontecimientos insólitos.

La segunda historia está enmarcada en la principal, como documento que lee Marion sobre la vida de una abadesa llamada Rosalinda Álvarez de la Cueva; se refiere a un cuadro que adorna el

[18] Para la interpretación de los símbolos he consultado el *Diccionario de los símbolos*, de JEAN CHEVALIER y ALAIN GHEERBRANT, trad. M. Silvar y A. Rodríguez, 3a. ed., Herder, Barcelona, 1991.

comedor del asilo conocido como "La monja del guiño" y cuya contemplación perturba a la protagonista. La historia de la monja fue escrita por el confesor del convento —Domingo Eucaristo Deseos— monje que fue quemado en la hoguera, ya nonagenario, y que siempre creyó que la abadesa Doña Rosalinda era bruja a pesar de que fue canonizada por la iglesia en 1756. La versión que lee Marion —y junto con ella los lectores de la novela— es una traducción del latín realizada por fray Jeremías Nacob, de la Orden del Santo Sepulcro. A Marion se lo entrega otra interna, Christabel Burns, que cumplirá una función de intermediaria entre los distintos niveles de "realidad" y "fantasía" en que se desarrollan los hechos narrados. Christabel le advierte a Marion —y nos advierte— que Rosalinda es el nombre que recibió en el siglo XVIII, pero que tiene otros apelativos y diferentes nacionalidades, lo que permite el paso del supuesto documento histórico a la leyenda, y de allí al mito con la búsqueda del Santo Grial y la intervención de los caballeros templarios encargados de custodiarlo.

Ambas historias se entrelazarán en el espacio cerrado de "el Pozo de la Hermandad de la Luz", como se llama la institución, que se encuentra en: "Santa Brígida... un suburbio al extremo sur de la ciudad... un antiquísimo villorio indio unido a la ciudad por fábricas y estaciones de servicio... El lugar tiene cierto encanto cuando el olor de la fábrica de papel de Gómez y Compañía no lo invade durante los días húmedos" (p. 26). Extratextualmente puede localizarse este sitio en la ciudad de México y en la zona de Tlalpan por estos y otros indicios espaciales que se refieren a un país de América con magueyes y palmeras, donde arribó la protagonista cincuenta años atrás y que no ha podido abandonar debido a "algún pegajoso embrujo que me retiene aquí" (p. 8).

La comunidad posiblemente aluda a la experiencia de G. I. Gurdieff con el Instituto para el Desarrollo Armónico del Hombre, de París. El filósofo, de origen ruso, había estado en México y tanto a Carrington como a Varo le interesaron sus enseñanzas sobre transmutaciones de la energía, así como las posibilidades que ofrecen la danza y la música en la metamorfosis de los sujetos.

El manejo temporal y espacial es complejo, con un movimiento hacia el pasado en varios estratos: la juventud de Marion junto a su madre y algún pretendiente, en Inglaterra y otras ciudades de Europa; el convento de Santa Bárbara del Tártaro de España y el recinto de Connor en Irlanda donde se custodia y venera el Santo

Grial. También Hécate o la Diosa Madre en su triple recinto subterráneo, terrestre y aéreo.

En el presente de la narración las protagonistas son ancianas y aunque la vejez sea símbolo de sabiduría y virtud en otras civilizaciones, el director de la institución las trata como a niñas y les dan clases de buen comportamiento además de gimnasia. Viven en ridículas cabañas que recuerdan los cuentos de Mamá Oca o Mamá Gansa, personajes de cuentos infantiles a los que Leonora ha pintado en recuerdo del *nursery;* cada una de las ancianas vive en cabañas en forma de hongo, bota o reloj cucú.

La época en donde se inscribe la diégesis no se especifica pero tiene rasgos futuristas ya que los recuerdos de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) se mencionan como lejanos cuando el tiempo de la producción textual es de finales de los 50 o comienzos de los años 60; además algunos artefactos domésticos "modernos" son vistos como reliquias. En la historia principal ocurre un terremoto que extratextualmente podría vincularse con el que sufrió la ciudad de México en 1957; como consecuencia del sismo narrado, adviene en la novela la era glacial, y la protagonista puede aspirar a cumplir su fantasía de conocer Laponia. El gusto por los paisajes helados está presente en la obra anterior de Leonora, tanto en el cuento "La casa del miedo", como en el retrato de Marx Ernst que pinta en 1940; éste aparece forrado de piel con un fondo ártico y acompañado por un caballo de hielo.

Marion reflexiona con respecto al tiempo histórico y al cotidiano; dice, por ejemplo: "El tiempo, como se sabe, pasa. Que la historia se repita en la misma forma, es harto dudoso" (p. 25) o "La gente no tiene tiempo para nada interesante" (p. 11).

En cuanto a la segunda historia, sobre la abadesa del convento de Santa Bárbara del Tártaro, incluye algunas fechas precisas como la ya citada canonización de Doña Rosalinda de la Cueva en Roma en 1756.

Las ancianas, especie de Cronas redivivas y urbanas, son el enlace entre la multiplicidad de hechos y el centro del universo narrativo, al igual que la caldera en la que se cocinará Marion, la cual está en el infierno, el reino subterráneo o "en el vientre del mundo, de donde salen todas las cosas" (p. 142). En este aspecto Carrington rememora las leyendas de la llamada "Gente Blanca", antigua tribu de Tuatha da Danann, tribu que mientras habitó en el norte aprendió el arte de la magia de los druidas. Leonora pinta varios cuadros sobre este tema y le relata a Chadwick el recuerdo de algu-

nos paseos con su abuela irlandesa en los cuales la anciana se detenía "para formar círculos con piedras en memoria de los Shide, la gente subterránea que habitaba los montículos de piedra de la antigua Irlanda, que supuestamente servían de pasadizo hacia la tierra de los muertos"[19].

En la tradición celta había tres calderos, el de la diosa Danu es el de la abundancia y por extensión el del conocimiento sin límites; los otros dos corresponden a ritos de resurrección y de sacrificios. Los tres tipos aparecen en la novela de Carrington; por otra parte, estos calderos, suelen presentarse como antecedentes del Santo Grial.

"La sensación de lo maravilloso presupone fe", escribía Alejo Carpentier en el prólogo –manifiesto– a *El reino de este mundo* (1949); texto que además de servir de preámbulo a la nueva narrativa hispanoamericana fue un ajuste de cuentas del escritor cubano con el movimiento surrealista. Una fe que Leonora posee sin llegar a fanatismos de los que se creen dueños de la Verdad, ya que siempre está presente en ella el escepticismo y el humor. "Es muy posible –dice– que no existan respuestas que sean profundas y comprensibles a la vez"[20]. También asegura que no sabe de dónde le vienen las imágenes ya que si están cargadas de energía poseen una vida autónoma.

Carpentier le reprochaba a sus antiguos camaradas surrealistas que "a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas". Aunque las artistas mujeres del último movimiento de vanguardia hicieron su propio camino, suelen preguntarle a Leonora acerca de sus inclinaciones por el pensamiento esotérico y también por los vínculos con las mitologías indígenas que entusiasmaron a los seguidores de Jung. Al respecto Lourdes Andrade le recuerda el prólogo de Benjamin Péret a la antología de mitos, leyendas y cuentos populares de pueblos de América de 1960 y le pregunta sobre el posible vínculo existente entre el poeta y el artista con el chamán. Leonora le responde que es complicado y reconoce su interés por el tema y por las disciplinas paralelas como la astrología y el tarot que utiliza en su pintura.

[19] W. CHADWICK, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, ed. cit., p. 25.

[20] ALEJO CARPENTIER, introd. a *El reino de este mundo* (1949), Universitaria, Santiago, 1967. El texto aparece en otras ediciones y en las *Obras completas* editadas por Siglo XXI.

También recuerda la gran cercanía espiritual con los "brujos" durante su convivencia con los chamulas debida al encargo de un mural para el Museo Nacional de Antropología, que tituló "El mundo mágico de los mayas" (1963); sin embargo, de inmediato añade: "pero de ahí a pretender que tengo «poderes mágicos» hay un abismo. Yo creo que Breton tampoco pensaba en sí mismo como un mago, era simplemente un poeta"[21].

Nada se burocratiza o se repite en su obra; aprendió a tejer arte y humor con la poderosa energía de su singularidad. Tanto en su obra plástica como en la literaria su búsqueda se orienta hacia un conocimiento oculto del universo, sin olvidar las minucias de la vida cotidiana. La prueba es el título elegido para la novela, "la trompetilla acústica" que recibe como regalo Marion y le transforma la vida. Un regalo que debe guardarse en secreto según la dadora —Carmela— porque en su fantasiosa mente el adminículo tiene "revolucionarias posibilidades".

La protagonista de la novela es también la narradora y desde su perspectiva están vistos los acontecimientos; no obstante, se percibe en algunos pasajes una voz, una mirada, más distanciada y abarcadora —por lo general irónica— que remite a la presencia de la "autora implícita" o de una función metanarradora.

Las trompetas se asocian, simbólicamente, a grandes acontecimientos históricos y cósmicos. Las usaba la diosa Atenea y se les adjudican a los ángeles. Precisamente Marion, al guardarla en el baúl antes de su mudanza al asilo recuerda al Arcángel Gabriel, aunque reflexiona que él la tocará en el día del Juicio Final y no la usa para escuchar. La trompetilla de nácar que le regala su amiga fue comprada en una tienda de antigüedades y le permite pasar del silencio a la comunicación, con la ventaja de poder desconectarse de los demás cuando así lo desee.

Mientras Marion empaca su colección de objetos inútiles, actúa "como si estuviera emprendiendo [su] viaje a Laponia" (p. 25), cuando en realidad será trasladada al asilo; habla contra la esposa de su nieto y recuerda a su amigo, el poeta Marborough, para quien los milagros se producían cuando "un universo rosado y uno azul se atraviesan mutuamente en partículas como si fueran dos enjambres de abejas" (*loc. cit.*) y cuando chocan dos partículas de

[21] "Diálogo con una musa renegada, Leonora Carrington", conversación con Lourdes Andrade, *Vuelta*, 1996, núm. 232, 27-28.

diferente color. Esta curiosa fórmula debemos adjudicársela los lectores al surrealismo y a la presencia de los principios masculino y femenino, como energías complementarias.

Marion asegura no haber escrito nunca poesía por la dificultad que presupone la rima y apunta que encontrar la rima adecuada es tan difícil como conducir "una manada de pavos y canguros por una avenida muy transitada logrando mantenerlos juntos sin que se detengan a mirar las exhibiciones de los almacenes" (*loc. cit.*).

Marion no ha escrito poesía, pero al final del relato asegura haber llevado un "diario detallado" de los hechos ocurridos en "tabletas de cera" y también afirma haber registrado su historia "sin exageraciones de ninguna clase". Sin lugar a duda en ese registro en prosa, que se asemeja a la novela que leemos, puede permitirse a los "pavos" y a los "canguros" desbandarse o elegir su propio camino y –lo que es más importante– que vayan observando los diversos escaparates de la realidad circundante, sin preocuparse de la rima, ni de los cánones tradicionales de verosimilitud. Marion espera que su tarea sea continuada después de su muerte por los licantropitos, hijos de Anubeth, hermana de su amigo Marborough, y de Pontefac, el rey de los lobos. Tanto Anubeth como su hermano y los lobos llegan al inicio de la era glacial dentro, o escoltando, el Arca a propulsión atómica. Anubeth tiene cabeza de loba, cuerpo de mujer y a la edad de ochenta años decide casarse con Pontefac para asegurar la perpetuación de la aristocrática rama licantrópica de la familia Marborough. Además conoce diez lenguas, escribe en sánscrito, su *hobby* es disecar animales y se comunica con su hermano poeta –y presumiblemente también con su esposo lobuno– ladrando.

Cuando llega el Arca al refugio subterráneo de las ancianas después del terremoto, éstas –salvo la parlanchina Ana Wertz– temen ser mordidas, pero Pontefac es pacífico pues su padre fue un cordero y ejerce autoridad sobre la manada. Curiosamente existe una relación entre el temor a la mordedura de los canes y el miedo por el tiempo destructor; por tal razón a veces Cronos se presenta en ciertas mitologías con el rostro de Anubis, el monstruo que devora el tiempo humano. En la novela no aparece el temor al tiempo ya que la vejez se afirma como positiva, los lobos son mansos y el futuro se asegura en la laxa temporalidad de la utopía.

Junto a la recuperación de ciertos mitos aparece la desacraliza-

ción de otros como el Arca de Noé. Cuando Marion alude a este episodio Georgina le responde que "todo el mundo sabe que la Biblia es muy descuidada" y añade:

> Es verdad que Noé tenía un arca, pero todo el mundo sabe también que se emborrachó y se cayó al agua; su esposa... no hizo nada por salvarlo, después de todo ella heredaba todo ese ganado. La gente de la Biblia era muy sórdida y una tropilla de ganado en esos días era mejor que una cuenta bancaria de hoy (p. 68).

El arca a propulsión atómica en que llegan los hermanos Marborouh y su corte de lobos se anuncia con campanillas navideñas por eso las ancianas creen que se trata de Santa Claus, pero tiene propulsión atómica, lo que marca el movimiento hacia adelante, hacia el futuro utópico. La descripción de esa nueva arca está mediatizada por el comentario irónico de que semejaba "la obra de un pintor veneciano demente" (ya que en Venecia vivían sus propietarios antes del terremoto) o "el sueño de un gitano opiómano", ya que la familia —que por supuesto contaba con una rama vampírica en Transilvania— era muy afecta a los viajes.

Junto a los procesos de construcción de antiguos mitos está presente en la novela un discurso cercano al movimiento de liberación femenina al que se adhiere la autora en un plano extratextual. Una tradición inglesa que lucha por los derechos de la mujer y que anticipa, en la novela, su expansión mundial en la década de los setenta.

Las ancianas se revelan frente a una injusticia y contra falsas "mediums"; se unen y realizan una huelga de hambre dentro del recinto en que están confinadas. La proclama se pone en boca de Georgina Sykes, el personaje más rebelde del grupo; representando a sus compañeras, se enfrenta al director anunciándole que no volverán a la rutina impuesta:

> Aunque en cierto modo la libertad nos ha llegado algo tarde en la vida no estamos dispuestas a renunciar a ella de nuevo. Muchas de nosotras han pasado la existencia con maridos dominantes e impertinentes. Cuando al fin nos libramos de ello fue para caer bajo la persecución de nuestros hijos e hijas, que no solamente no tenían amor por nosotras, sino que nos consideraban una carga y un objeto de burla y vergüenza. ¿Se imagina usted en sus sueños más locos que una vez que hemos saboreado esta bendita libertad libre de responsabilidades aunque hambrientas, vamos otra vez a dejarnos llevar y traer por usted, doctor Gambit, y por su casquivana esposa? (pp. 127-128).

El airado discurso de Georgina puede analizarse ahora desde la perspectiva de esa necesaria solidaridad de género, pero el discurso se encamina también hacia el terreno tabú de la vejez y en ese sentido anticipa el movimiento revolucionario de los años 80, el de "las panteras grises" de Alemania y su decisión de vivir en comunidad[22].

La amistad profunda entre mujeres, tan recreada en la literatura cuando se trata de adolescentes, se propone en la novela de Carrington entre ancianas. Carmela es la única amiga de Marion antes de ser trasladada al asilo; la visita con frecuencia y se intercambian atenciones y regalos. Marion le lleva los huevos frescos de su gallina y Carmela le regala la famosa trompetilla; la invita con pastillas de violeta y le promete tejerle un chaleco con los pelos de los gatos que Marion guarda cuidadosamente después de peinarlos.

Carmela es calva, pero usa una peluca roja, vive con su sobrina que hornea pasteles y escribe cartas románticas y estrafalarias a personas cuyas direcciones toma de guías telefónicas de ciudades extranjeras. Además, fuma puros y le propone planes delirantes, a su amiga para salvarla cuando se entera de su cercano encierro en el asilo: "Si por casualidad te encerraran en un cuarto del décimo piso, dijo Carmela, encendiendo uno de sus puros, podrías usar un montón de esas cuerda que tejes y escapar. Yo podría esperarte abajo con una metralleta y tal vez con un automóvil alquilado, por supuesto" (p. 18).

Cuando Marion, más cercana a la realidad, objeta la viabilidad de los proyectos, Carmela propone unirse a una banda "en un lugar de veraneo elegante" y decirle a los apostadores "los caballos ganadores con anticipación", pero termina reconociendo que "el dinero es una lata".

Extratextualmente el personaje de Carmela está constituido sobre el de Remedios Varo quien fue muy afecta a las cartas y poseedora de una gran imaginación. La estudiosa de su obra, Isabel Castell, destaca su hábito de escribir cartas con fines humorísticos y como prueba ofrece el testimonio de su esposo, Walter Gruen, y la novela de Carrington *La trompetilla acústica*[23].

[22] Sobre el tema de la sororidad puede consultarse MARCELA LAGARDE, "Enemistad y sororidad. Hacia una nueva cultura feminista", *Memoria*, 1989, núm. 2. El fenoméno de "las panteras grises" lo comenta ISABEL CUSTODIO en *La Eva disidente*, Katún, México, 1991, pp. 58-60. El mismo artículo apareció en la columna del mismo nombre en *Excélsior*, 2 de enero de 1989.

[23] ISABEL CASTELLS, introd. y notas a *Remedios Varo. Sueños y otros textos*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1994, pp. 1-34.

Carmela, además de escribir cartas a gente desconocida, debió leer novelas detectivescas por sus fantasías; más tarde logra ser rica al encontrar una mina de uranio en su casa. Sugiere entonces la huelga de hambre a su amiga y amenaza al director con escándalos periodísticos; más tarde se traslada al asilo con su gran coche color lila, un chofer chino, abrigos de pieles y provisiones para enfrentar, junto con el resto de las ancianas, la era glacial.

Carmela es además la dueña del planisferio que al inicio del relato las dos amigas no saben leer, pero con dinero consiguen quién se lo descifre. Por el planisferio los lectores nos enteramos que el anhelo de la protagonista de regresar al norte y deslizarse en trineo por la nieves de Laponia, finalmente se cumplirá.

La figura de la madre, tanto genealógica como simbólica, también está presente en *La trompetilla acústica.* La madre como personaje aparece en diversos cuentos de Leonora, como por ejemplo "La debutante" y "Mi madre es una vaca"; en esta novela la madre de Marion vive en Inglaterra y tiene 120 años, "lo que no es una edad excesiva considerada desde un punto de vista bíblico", ironía que debe atribuirse a la autora implícita o al metanarrador. Está en silla de ruedas, ciega, pero "luce muy vital" según hace notar su fiel mayordomo en las postales que le envía periódicamente a Marion. La hija la recuerda con cierta envidia cuando afirma que su vida fue "una constante ronda de placer"; desde ese supuesto "principio de placer" donde la instala la perspectiva filial, el tiempo no existe, por tal razón "llegábamos demasiado tarde o demasiado temprano a todas partes". Al negar el principio de realidad, la madre toma como afrenta personal el mal tiempo (como cuando llevó a su hija a veranear a Biarritz en febrero y se indignó por la nieve). Sin embargo es la madre, desde esa posición excéntrica y *snob,* la que anticipa el colapso geológico; su madre que en aquella oportunidad encontró "un refugio espiritual en el Casino de Montecarlo", se "convenció que los polos estaban cambiando de lugar y la tierra saliéndose de su órbita" (p. 69), lo que ocurre, efectivamente, después de un terremoto que precipita en la novela "la era glacial". Aunque ironizada, esta madre que se indigna porque no encuentra en París calzones de satén marrón, es como la esfinge poseedora de todos los secretos desde la perspectiva fantasiosa de la hija.

Cuando Marion recuerda su lejana afición por el cuento de Hans Christian Andersen, "La Reina de la Nieve", se identifica con la pequeña Kay "resolviendo problemas de matemáticas en el hela-

do castillo" (p. 20). También habrá acertijos que deberá solucionar en el asilo para entender los misterios que la rodean. Marion piensa que si no resuelve el problema pendiente, todas las cosas que ama se desintegrarán. Es entonces que evoca la figura de la Esfinge, vinculada psicológicamente con el fantasma preedípico de seducción materna; en la mitología griega existían leonas aladas con cabeza de mujer, enigmáticas y crueles, como símbolos de la "feminidad pervertida"[24].

Una de las estudiosas más importantes de su obra, Marina Warner, cuenta que James Edward, amigo y coleccionista de Leonora, escribió en la puerta de su casa en México: "Ésta es la casa de la Esfinge". Marion rememora no la famosa Esfinge de Tebas que planteaba enigmas a los caminantes y devoraba a quienes no sabían resolverlos, sino una misteriosa "Esfinge del Norte", "de piel crujiente y diamantes en las diez garras de cada pie, su sonrisa está congelada y sus lágrimas repiqueteaban como granizo sobre los extraños diagramas dibujados a sus pies" (p. 20).

La madre simbólica en la novela tiene representaciones ambivalentes de fascinación y terror; es la Diosa Madre a quienes las ancianas ayudarán a recobrar su *Pneuma;* es la abeja Reina que las baña de miel silvestre pero que también las atemoriza; es, por último, Hécate, la esposa del Dios cornudo Sephira y madre de la estrella polar, conformadora de un esotérico triángulo edípico.

La propuesta andrógina que para Mircea Eliade representa "la coexistencia de los contrarios, de los principios cosmológicos (macho y hembra) en el seno de la divinidad" está presente en *La trompetilla acústica* en formas diversas como en la citada fórmula de Marborough para que se produzca un milagro con el choque de las partículas azul y rosa. También en la aceptación, por parte de la protagonista, de poseer "una barbita corta y gris que gente convencional podría encontrar repulsiva", pero ella reafirma como "harto elegante". El tono burlón debe adjudicarse a la función metanarrativa, más que a la propia Marion, que de ese modo logra diferenciarse de su madre, la cual, asegura el mayordomo, no tiene barba a pesar de los achaques de la vejez.

El tema de la androginia, antigua manifestación de deseo unitivo, como propuesta teórica en el arte está expuesto por Virginia Woolf, entre otros creadores, y en la producción literaria de Carrington se encuentra en *El pequeño Francis, nouvelle* de fuertes

[24] Cit. en *Diccionario de símbolos, s. v.* ESFINGE.

connotaciones autobiográficas, donde Leonora se convierte en Francis.

En la novela que analizo aparecen personajes trasvestistas, como la elegante compañera de asilo, Maude Sommers, asesinada por equivocación. Nos enteramos que se trataba de un anciano caballero porque Marion y Ana Wertz espían la preparación del cadáver para su inhumación, y el por qué de su engaño por el relato de Georgina, quien había conocido a Arthur Sommers cuando tenía un negocio de antigüedades en Nueva York, que encubría la venta de alfileteros rellenos de mariguana. Otra de las múltiples historias que se desgranan de las líneas narrativas centrales.

También la enigmática monja del cuadro, doña Rosalinda Álvarez de la Cueva, solía vestirse de hombre, según el testimonio del confesor del convento, y además se transformó en don Rosalindo para engañar a los caballeros templarios y recuperar el Santo Grial de la Cámara del arcano, en Irlanda.

El convento de donde Doña Rosalinda era abadesa se llama Santa Bárbara del Tártaro, y la santa tiene ese nombre por su barba, además de reinar sobre una zona que equivale al infierno, a la morada subterránea donde se llevan a los muertos. La leyenda dice, según el testimonio de obispo: "La diosa Bárbara es venerada como el origen o el vientre de la vida y ...sus sacerdotes eran hermafroditas escogidos" (p. 96). En esta línea de transgresión de los valores dominantes, el tema de la homosexualidad está encarnado en la figura del amigo incondicional y cómplice de la abadesa, el obispo de Treves-les-Fréles, sibarita amante de la buena mesa y de cantores adolescentes a quienes denomina "querubines".

Otra mención, con mayor contenido lúdico, ocurre cuando Georgina alaba el atuendo que luce Marborough al visitar el refugio subterráneo. Georgina lo califica de "Chanel" y afirma que no hay nada "tan confortablemente *chic* como la marta". A este comentario tan frívolo que contrasta con el anterior discurso sobre la libertad de las ancianas, pronunciado por el mismo personaje, responde el amigo poeta con una pequeña historia sobre el ropaje: "fue un regalo que me hizo la princesa Celina Scarlatti cuando le compuse una sonata de dormitorio. Ella se la hizo hacer para sí misma en ocasión en que se hallaba organizando un baile de trasvestistas en el Vaticano a beneficio de las lesbianas pobres, pero al Papa no le hizo ninguna gracia la idea" (p. 155).

La mezcla de planos, la relativización de los géneros sexuales, el juego de opuestos y la no valoración de espacios y jerarquías, sub-

rayan lo absurdo de la situación y producen un efecto cómico, cercano a las exposiciones surrealistas.

Al final de la novela el tono optimista se afirma con la seguridad de la narradora de que la era glacial pasará y "algún día la hierba y las flores volverán a nacer" (p. 163). Además, por el planisferio se enteran de que están situados en "alguna parte de la región donde una vez estuvo la Laponia y eso me hace sonreir" (p. 163). Proyectan hacer entrar unos cachorros blancos, que nacieron el mismo día que los licantropitos, para utilizarlos en un trineo.

En 1970, Leonora pintó un cuadro sobre la Diosa Lunar que titula "The Godmother" donde une el blanco del hielo con el verde del renacimiento.

Intertextualmente podemos recordar la huida despavorida del personaje siniestro de Mary Shelley por los hielos boreales, en el final de *Frankestein*; aquí por oposición se trata de un final feliz donde la vieja dama cumplirá su deseo, su persistente "sueño diurno": "Si la vieja dama no puede ir a Laponia, entonces Laponia debe venir a la vieja dama", son las palabras finales de la novela.

La relación con la obra de Mary Shelley la hace –desde otra perspectiva– Marina Warner, autora de la introducción ya citada de la obra de Carrington en inglés. Warner afirma que Shelley también fantaseaba cosas inverosímiles y logró sobrevivir el Romanticismo; de igual manera Carrington logró sobrellevar el Surrealismo[25].

La crítica feminista Rosemary Jackson[26] al referirse a otra novela de Shelley, *The last man* (especie de antiutopía), afirma que la fantasía subvierte el orden patriarcal, lo que también puede afirmarse de *La trompetilla acústica.* También la ruptura de la narración lineal –junto a los preceptos de verosimilitud y otros cánones preestablecidos– constituye un ataque al orden simbólico, una propuesta de ser de otro modo y de producir otra literatura.

Leonora Carrington se forma como artista dentro del Surrealismo que es un movimiento postromántico de la vanguardia. En la juventud se la veía como una especie de *musa-medium* o de *mujer*

[25] Cf. MARINA WARNER, "Prefacio", *The seventh horse. And other tales,* Virago, London, 1989.

[26] ROSEMARY JACKSON, "Fantasy: The literature of subversion", en *Feminist literary theory. A reader,* ed. M. Eagleton, Basil Blackwell, New York, 1994 [1a. ed. 1986], pp. 117-119 .

niña cercana al misterio de la sexualidad que afanosamente buscaban estos artífices de lo "maravilloso". Pero Leonora, aunque heredera de esos descubrimientos, se nutre también en otras fuentes y realiza una obra personal y diferente, tanto en sus cuadros, como en los textos literarios.

Una novela sobre la vejez (gozosa) desde la plenitud de su madurez afirma sobre su trabajo con el "modelo interior" ya que, como afirmaba Proust, "de todas las realidades (la vejez) es quizá aquella de la que conservamos más tiempo una noción abstracta"[27].

La "delirante fantasía" de Carrington, a la que se refiere Luis Buñuel, es siempre subversiva y rompe con normas establecidas en cuanto a formas narrativas, paradigmas de belleza y tradiciones culturales. Su obra reafirma su trascendencia y su singularidad porque –como afirmaba María Zambrano– "bajo las pasiones otras pasiones más fundamentales se esconden y debajo de todas, la pasión de ser"[28].

J. C. Davis, quien estudia la novela utópica inglesa, afirma que el objetivo básico del utopista "no es la felicidad, ese misterio privado, sino el orden, esa necesidad social"[29]. También asegura Davis que entre el orden y la libertad los utopistas optan por el orden. Sin embargo, en *La trompetilla acústica*, novela futurista y utópica de Leonora Carrington, escrita en México al inicio de los sesenta, se opta no sólo por la libertad sino también por la alegría del sueño realizado.

Esta novela utópica escrita por una mujer es un modo de apostar contra la muerte con una raigal y promisoria vitalidad.

[27] *Apud* SIMONE DE BEAUVOIR, *La vejez*, Hermes, México, 1990, p. 10.

[28] MARÍA ZAMBRANO, *Poesía y democracia. La historia sacrificial*, Antrophos, Barcelona, 1992. El epígrafe del trabajo también está tomado de esa edición.

[29] *Apud* GIOCONDA ESPINA, *La función de las mujeres en las utopías*, DEMAC, México, 1991, p. 20.

INFANCIA Y LECTURA EN *CANTAR DE CIEGOS*

GEORGINA GARCÍA-GUTIÉRREZ
Universidad de las Américas-Puebla

LAS EDADES DEL HOMBRE

La infancia, la adolescencia, la madurez y la vejez, manifiestan con sus cambios evidentes, el transcurso natural de la vida. Cada una de estas fases ha sido sondeada exhaustivamente por Carlos Fuentes, ya porque analice en el personaje principal una edad en particular, ya porque en los secundarios complemente el análisis, pues ahonda en las otras edades. El contraste entre edad y edad, la interrelación de las generaciones, el cotejo entre las diferencias al crecer, ayudan a Fuentes a mostrar cómo dentro de una cultura y sociedad específicas, se configura una identidad en determinada época histórica. Las edades o períodos de una existencia (el ciclo individual), sus fronteras o límites, los momentos cruciales, forman mapas de temporalidad que los narradores siguen al caracterizar o que le sirven al autor como uno de los criterios para elegir personajes[1]. En *Cristóbal nonato* (1987), por ejemplo, se presenta el desarrollo de un ser humano desde su concepción hasta el instante de su nacimiento: la biografía de alguien en la frontera de la vida, la fase de la edad sin edad; el ciclo previo a todos los demás. Los bordes intangibles, políticos, literarios que cruzan se-

[1] He venido señalando que las encrucijadas, los límites, que enfrentan los personajes de Fuentes y las fechas que demarcan biografías o la Historia son constantes en su producción. Las observaciones que resumo aquí, acerca de la nueva novela, de la relación entre tiempo e Historia y entre ésta y la obra de Fuentes, por ejemplo, están en varios de mis escritos. Por falta de espacio y para evitar el exceso de referencias en notas de pie de página, sólo remito a los ensayos mencionados en la nota siguiente.

res excepcionales (y la nueva novela), están en toda la obra de Fuentes. El título de su libro más reciente, *La frontera de cristal* (1995), expone la consciencia que el mismo escritor tiene acerca de estas inquietudes, enfocadas, en los nueve textos que forman el volumen, a tratar el neurálgico caso de la inmediatez y la lejanía entre México y los Estados Unidos. Las consecuencias de la contigüidad entre estas naciones, le han preocupado desde sus primeros libros —*La región más transparente* (1958) o *La muerte de Artemio Cruz* (1962)— que, al representar el ingreso de México en la modernidad, apuntan la intensificación de la influencia cultural y las relaciones socioeconómicas entre los dos países. Es *Gringo viejo* (1985), sin embargo, la novela en la cual, a la par que se adentra en la vejez o fase biológica que antecede a la muerte, revisa las fronteras entre los dos países (*La muerte de Artemio Cruz* despliega la agonía del personaje: el cruce de la última frontera, la fase final de la vida, en términos diferentes a *Gringo viejo*, cuyo personaje anciano decide cuándo y cómo morir). En *Diana o la cazadora solitaria* (1994), explícitamente autobiográfica, Fuentes sondea las relaciones interculturales (más allá de las divisiones y barreras establecidas), a partir de su romance de dos meses con la norteamericana Jean Seberg, activista de la lucha antirracial, víctima de la intolerancia y la segregación raciales. El escritor analiza su propia crisis de la edad mediana, en efervescencia durante su relación con la actriz, y a partir de esa encrucijada personal, retrata la época de ruptura de barreras, de cambios ideológicos, culturales y de valores, característicos de las décadas de los sesenta y setenta.

La literatura de Fuentes, entonces, presenta un cariz distintivo, por profundizar *ex profeso* en una fase de la vida y colocar a sus personajes, además, en encrucijadas trascendentes. La Historia, el ciclo que engloba y condiciona los ciclos individuales, define el curso en esos cruceros. Si cada edad permite verificar el paso del tiempo en los individuos, la Historia, con épocas o edades de la humanidad presenta el devenir social. Y es que el tiempo, en todas sus manifestaciones, expresa las vidas personales de los seres representados en la obra de Fuentes, afecta la condición del ser humano. La temporalidad forma parte de él y lo rodea inexorablemente.

De este modo, el tiempo, gran obsesión contemporánea, conforma la existencia de las figuras del universo literario de Carlos Fuentes que, sobre todo en los relatos de *Cantar de ciegos* (1964)[2],

[2] El volumen de seis cuentos y una novela corta, es ahora el objeto principal de mi aproximación a la obra de Carlos Fuentes en una serie de ensayos a la que

parecen surgir para mostrar que la vida, para algunos, con sus modificaciones inevitables, es un *proceso* inconcluso. Este proceso, que en sentido estricto más bien es un conjunto de procesos, cuyas fases no siempre coinciden, se revisa concienzudamente en el libro. Las narraciones demuestran que el desarrollo personal resulta de procesos varios y dispares, pues el tiempo al que obedece la vida no es uno, sino múltiple. La falta de sincronización o armonía entre los procesos que involucra el crecer, revela el influjo ineludible y arbitrario del tiempo. De ahí que, en principio, la atención de los narradores en *Cantar de ciegos*, se oriente a descubrir cualquier desfasamiento entre los procesos del desarrollo de los personajes; y también a revisar las circunstancias del paso de una fase o edad a la siguiente o las anomalías como la supresión y detención de ciertas fases. Puesto que cada edad, entonces, es el resultado de un proceso complejo y por lo mismo en un solo individuo coexisten diferentes edades —cronológica (o "medible"), biológica, psicológica, emocional—, las figuras literarias de *Cantar de ciegos* poseen un volumen y dimensiones excepcionales debido a que en ellas se exponen las atrofias ocasionadas por la falta de simultaneidad o coordinación de los tiempos, por la ruptura del ritmo del desarrollo.

La edad de oro o las ciudades de sal: la infancia

La niñez, etapa inicial de la vida y, así, la más ligada al origen (hasta por la contigüidad temporal), es la edad que sirve a Fuentes, en *Cantar de ciegos*, como vía de acceso para revelar al individuo y a la sociedad (la elucidación del origen es imprescindible en las primeras obras de Fuentes, para su examen de la identidad). La infancia, la adolescencia y el comienzo de la primera juventud, ya habían sido algunos de los focos de atención en varias obras (como, por ejemplo, *Las buenas conciencias*, 1959)[3], pero en este volumen son

se suman estos comentarios. Me refiero por ejemplo a "Escritura y familia en cuentistas de tres generaciones", en el volumen colectivo, *Vivir del cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1994, pp. 171-213; "El juego caleidoscópico y «Un alma pura»", en *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: "Los días enmascarados" y "Cantar de ciegos"*, comp. G. García-Gutiérrez, Universidad de Guanajuato-El Colegio Nacional-Instituto Nacional de Bellas Artes, León, 1995, pp. 239-276; *El "Libro de buen amor" y "Cantar de ciegos"*, Universidad Autónoma Metropolitana (en prensa).

[3] Esta novela, en el marco de la historia familiar y la de Guanajuato, se ocupa de la infancia y crisis de la adolescencia de un personaje (los análisis de la familia,

el eje y el punto de referencia para el examen de las actitudes y comportamiento de los personajes[4]. Ya que la infancia y la adolescencia son las fases en que la identidad empieza a formarse y en su configuración reciben la impronta de la familia, interrogarlas es fundamental. ¿Cómo es la infancia de un personaje?, ¿cómo ha vivido esta fase?, ¿ha quedado superada porque sí se han cumplido todos los procesos? Las vidas de los seres observados por Fuentes responden a estas preguntas, primordiales porque la infancia predice o determina el curso de un destino; madurez e inmadurez subyacentes, inquietantes, en esta revisión de los cimientos y fase primera de una existencia. En *Los días enmascarados* (1954) y en *La región más transparente* (1958), el origen, las reflexiones sobre el mismo, centran en el principio de la vida y en el de México, el interés de los narradores y, la infancia, en consecuencia, se considera de cerca (como en *La muerte de Artemio Cruz*, que, al morir el personaje, cuenta su nacimiento, después de haberlo presentado en la niñez: la novela cierra el ciclo de la vida con el relato, especular, de su inicio). En "Chac Mool" de *Los días enmascarados*, Filiberto, que vive la crisis de la mediana edad, vuelve al café de su juventud, reencuentra a sus compañeros de estudios y reflexiona sobre esos tiempos idos. Este personaje (ligado obsesivamente al origen prehispánico de México), confronta pasado y presente personales, como dos territorios opuestos, y formula concepciones que reaparecerán en *Cantar de ciegos*. Dice, pues, acerca de la infancia, de la juventud y la propia vida, en la encrucijada que vive y que lo precipita al terreno de lo fantástico, de la locura, de la ausencia de futuro:

> Desfilaron los años de las grandes ilusiones, de los pronósticos felices, y, también todas las omisiones que impidieron su realización. Sentí la angustia de no poder meter los dedos en el pasado y pegar los trozos de algún rompecabezas abandonado; pero el arcón de los juguetes se va olvidando, y al cabo, quién sabrá a dónde fueron a dar los soldados de plomo, los cascos, las espadas de madera. Los disfraces, tan queridos, no fueron más que eso... No dejaba, en ocasiones, de asaltarme el recuerdo de Rilke. La gran recompensa de la aventura de juventud debe ser la muerte; jóvenes, debemos partir con todos

de lo moral e inmoral, y la comunidad de intereses entre *Las buenas conciencias* y *Cantar de ciegos*, los abordo en el artículo "Escritura y familia en cuentistas de tres generaciones").

[4] Modelados en la familia, que estudio como a la pareja, especialmente en "Escritura y familia en cuentistas de tres generaciones".

nuestros secretos. Hoy, no tendría que volver la vista a las ciudades de sal (pp. 10-11)[5].

La conmoción existencial de Filiberto, que desemboca en la muerte, prefigura los momentos difíciles de los personajes de *Cantar de ciegos* al crecer o, mejor dicho, en el paso de una época de sus vidas a la siguiente. Es decir, cuando se ven obligados a enfrentarse a un límite (biológico, social, simbólico, cronológico) o a cualquier frontera (nacimiento, amor, muerte). Ya en particular, en *Cantar de ciegos*, crecer o alcanzar la madurez devienen metas inalcanzables. Las vidas de los personajes descubren que la experiencia del cambio es inherente a haber nacido, y que, cuando se trastorna la evolución de alguno de los procesos del crecimiento, la personalidad, pero sobre todo el destino, son afectados trágicamente. Vivir, para los entes de ficción de este libro, no siempre es la sucesión concertada de todos los elementos formadores de una identidad y un cuerpo a través de las edades. En *Cantar de ciegos*, al truncarse el desarrollo, vivir puede degenerar en un mero tránsito, intempestivo a la muerte y, la infancia, la adolescencia, la madurez, etapas incumplidas. Los personajes reaccionan, piensan y exhiben conductas que los tipifican como no maduros o estancados en el principio de la vida, y en edades en desacuerdo con sus años. La infancia y todo lo asociado a ella, las cualidades o rasgos atribuidos a la niñez (lo lúdico, por ejemplo) guían a los narradores para caracterizar, contar y crear situaciones. Es decir, la producción literaria de los textos de *Cantar de ciegos* está conformada por la infancia como uno de los criterios literarios importantes para el trazo de la escritura. Por lo cual, los seis cuentos y la novela corta, además, toman en cuenta, intertextualmente, a la cultura infantil, con sus juegos, rondas y lecturas. Así, hay preponderancia de las letras destinadas a los niños y adolescentes, que sirven como referentes, textos leídos por los personajes (algunos, grandes lectores), parte del mundo que se añora y debiera quedar atrás al crecer.

La infancia, capítulo inconcluso

En "La muñeca reina", segundo relato de *Cantar de ciegos*, la infancia, que se aborda desde varias perspectivas, es, con la primera ju-

[5] Las citas provienen de la primera edición de *Los días enmascarados*, Los Presentes, México, 1954, pp. 7-28.

ventud, el país irrecuperable, prohibido, el territorio por excelencia de la nostalgia. Este cuento y los demás textos del volumen (como los cuentos de *Los días enmascarados*), exponen, con el curso de los acontecimientos, que nadie sale impune del intento de revivir la infancia, de aferrarse al origen o de pretender resucitarlo. Ésta es la experiencia del personaje-narrador de 29 años, para quien la literatura que frecuentan los niños, la memoria de la infancia, el juego y el mundo infantiles, tejen la red de desilusión que lo atrapa (el cuento concluye con la verdad y el desengaño). Al aproximarse a los 30 años, cumpleaños codificado socialmente como el final de la primera juventud, Carlos[6] intenta reavivar lo vivido y descubre las deformaciones terribles de que es capaz la crueldad humana. La fantasía (la ciencia ficción también) que en *Los días enmascarados* (primer libro de Fuentes), fundaba los mundos representados en *Cantar de ciegos*, segundo volumen de cuentos, se desconstruye. Precisamente, la disolución de la fantasía, que se pierde o desaparece del punto de vista para observar la realidad, sería una de las características de la "madurez" (excluyente de la magia de la imaginación fantástica), que en *Cantar de ciegos* también se retrata. Como el mundo de los adultos (con sus "inmaduros" personajes) de *Cantar de ciegos* no acepta la fantasía creativa, la realidad "real" se puebla de monstruos, de horrores. Las pesadillas infantiles se concretan en seres deformes, perversos, en verdades de las que el adulto no puede escapar (al revés del héroe de los cuentos infantiles, de los libros de aventuras). La estrategia detectivesca que el joven hombre despliega en la búsqueda decepcionante y quimérica de la infancia, tiene, por un lado, la estructura de un juego infantil (lo lúdico atraviesa todo el libro) y, por otro, las referencias a la li-

[6] Se llama como Fuentes, lo cual recarga de alusiones "autobiográficas" la significación del cuento (como lo hizo en *Una familia lejana*, 1980, en donde el personaje principal se llama Carlos Fuentes; sin embargo, en *La frontera de cristal*, que sí confiesa su carácter de recuento de la vida del autor, se calla su nombre por innecesario: todo lo contado lo identifica). Curiosamente, Fuentes permite conocer los ingredientes reales que "inspiraron" este cuento, vinculado por su temática urbana a *La región más transparente* y a una época de la vida del escritor. Al comentar sobre la ciudad de México, mágica y misteriosa que le tocó vivir en su juventud, dice a James R. Fortson: "Antes había una ciudad colectiva, de pícaros, de putas, de magos, de merolicos, muy divertida. La época de Las Veladoras, del Mago Alcalá, del Burro, del Golpe, del Salón México, del Brujo de Balbuena, del Leda, de *mi Muñeca Reina que estaba expuesta todas las noches entre veladoras y rosas de cera en la calle de Lerma*" (*Perspectivas mexicanas desde París. Un diálogo con Carlos Fuentes*, Corporación Editorial, México, 1973, pp. 39-40. Las cursivas son mías).

teratura infantil (que asimismo marcan todo *Cantar de ciegos*). El final, sin embargo, no trae el gozo, el triunfo, la felicidad o los logros que depara a los personajes la literatura para niños. Por el contrario, recalca al personaje que el plano en que se mueven los adultos, contrapuesto al de sus lecturas de la infancia, tiene conclusiones contundentes (sin catarsis). Y es que el deslumbramiento, la fascinación, y deliciosos sobresaltos que provocan los libros de la adolescencia, son irrecuperables. Los infantiles, por pertenecer al pasado (cuando se descubre el mundo), también lo son[7]:

> la banca del parque donde yo, adolescente rebelde a la educación prescrita y tediosa, me olvidaba de los horarios de clase y pasaba varias horas leyendo libros que, si no fueron escritos por mí, me lo parecían: ¿cómo iba a dudar que sólo de mi imaginación podían surgir todos esos corsarios, todos esos correos del zar, todos esos muchachos un poco más jóvenes que yo, que bogaban el día entero sobre una barcaza a lo largo de los grandes ríos americanos? (p. 28)[8].

En "La muñeca reina", el llamado del pasado, para ir al encuentro de una mujer, remite a *Aura* (1962). El esquema de los hechos reitera ya no en lo fantástico, sino en la "realidad" el comportamiento del personaje masculino. Como Felipe, quien va a la casa de Consuelo, en respuesta al anuncio en el periódico, Carlos acude a Amilamia al encontrar una nota suya, entre uno de sus libros:

> Vine porque aquella tarjeta, tan curiosa, me hizo recordar su existencia. La encontré en un libro olvidado cuyas páginas habían reproducido un espectro de caligrafía infantil... Era un libro de mi infancia —acaso de la de muchos niños— y relataba una serie de historias ejemplares más o menos truculentas... Sólo sé que de entre las páginas manchadas cayó, revoloteando, una tarjeta blanca con la letra atroz de Amilamia: *Amilamia no olbida a su amigito y me buscas aquí como te lo*

[7] Reiteradamente, Fuentes ha subrayado que para ser resulta esencial leer o escribir. En las etapas de formación, la lectura es imprescindible. Como sus personajes (o a la inversa), él fue desde niño un lector ávido: "Pero quizá lo que más profundamente ha influido en mí es, en primer término, *la lectura de la infancia*; en mis sueños se siguen apareciendo Edmundo Dantes y el Abate Faría en las mazmorras del Castillo de If, el pirata John Silver con su pata de palo y su perico al hombro, Tom y Huck sobre una balsa del Mississippi" (JAMES R. FORTSON, *op. cit.*, p. 32. Yo subrayo).

[8] Las citas de los otros cuentos y de la novela corta de *Cantar de ciegos* provienen de la primera edición, Joaquín Mortiz, México, 1964.

divujo. Y detrás estaba ese plano de un sendero que partía de la X que debía indicar, sin duda, la banca del parque (pp. 27-28)[9].

Al desecharse la fantasía del esquema[10], se invierte el contenido (aunque en las dos obras existe la diferencia de edades entre el hombre y la mujer, que pertenecen a generaciones distintas y están ubicados en distintos momentos del proceso de envejecimiento). *La anciana* Consuelo, de la novelita, se vuelve *la niña* Amilamia del cuento. La inversión también se da en la relación de las mujeres con el tiempo. Mientras Consuelo vence los límites temporales, Amilamia es la víctima de la falta de sincronización en el desarrollo y su cuerpo no crece. La proyección fantástica de la juventud de la vieja en Aura, con el desdoblamiento en dos cuerpos, en Amilamia no es posible. Al revés, en un solo cuerpo, de las dimensiones de la niña, se encierra a la joven de 22 años (la muñeca correspondería a Aura). El tiempo natural del proceso biológico se detuvo, a diferencia del cronológico. En la enana, sostenida "infancia" corporal, deforme[11], se funden niñez y juventud. Carlos conoce a Amilamia durante el principio de la crisis de la adolescencia y, trata de volver a ella, que representa a la infancia perdida en ese entonces, al borde crítico de los 30 años:

> Y sólo hoy pienso que Amilamia, en ese momento, establecía el otro punto de apoyo para mi vida, el que creaba la tensión entre mi propia infancia irresuelta y el mundo abierto, la tierra prometida que empezaba a ser mía en la lectura... Y así, imperceptiblemente, pasé de la indiferencia hacia mi compañía infantil a una aceptación de la gracia y

[9] Nótese la afinidad de lecturas del personaje Carlos y de Carlos Fuentes (cf. *supra*, nota 7). Significativamente, la nota aparece en un libro (*Las tardes de la granja* de Ducray Duminill) como en el cuento "El que inventó la pólvora" de *Los días enmascarados*, "un paquete de semillas de hortaliza", en *Treasure Island*, de Robert Louis Stevenson.

[10] He señalado cómo la reiteración esquemática en la obra de Fuentes, que transforma elementos empleados en un texto de modo que aparecen modificados en otro, permite establecer constantes y precisar lo distintivo en su escritura (véase por ejemplo, "El juego caleidoscópico y «Un alma pura»").

[11] Los enanos aparecen en la obra de Fuentes, por ejemplo en *Cambio de piel* (1967) y *Terra Nostra* (1975). Amilamia, pese a la deformidad exterior, no es un monstruo más que para sus padres, los verdaderos monstruos del cuento, por inhumanos. La joven es como la bella durmiente que no puede ser despertada por el amado. Carlos y Amilamia forman una de las parejas imposibles de *Cantar de ciegos* (véase "Escritura y familia en cuentistas de tres generaciones").

> gravedad de la niña, y de allí a un rechazo impensado de esa presencia inútil. Acabó por irritarme, a mí que ya tenía catorce años, esa niña de siete que no era, aún, la memoria y su nostalgia, sino el pasado y su actualidad (pp. 30-31).

El desfasamiento marca la relación entre Carlos y Amilamia (como la falta de evolución corporal de la mujer, su desarrollo frenado), pues el joven sigue las indicaciones que la niña le dio quince años antes, y va a buscarla. La adivinanza y diversión propuestas por Amilamia al casi adolescente formulan un juego extemporáneo (la niña se esconde, pero deja un dibujo con pistas). Desde el pasado se convoca al hombre, para el reencuentro (como en *Aura*, pero a la inversa; en la novelita, en primera instancia se pide al pasado, la juventud de la pareja, que regrese). La infancia llama a Carlos que a su vez inventa un juego infantil: miente a los padres con el objeto de introducirse en la casa. Para jugar, se vuelve "detective" y se "disfraza" con otra identidad. Sin embargo, los adultos, expertos en el fingimiento, juegan con él (lo manipulan), fingen creerle y le mienten: Amilamia murió. La verdad es que los padres, jugadores malvados, son algunos de los monstruos de *Cantar de ciegos*. Tienen la efigie de la infancia de Amilamia, enana e inválida, cuyo cuerpo no creció armoniosamente (el desdoblamiento de Consuelo en Aura, se convierte en la muñeca de Amilamia). La memoria de la niñez de Amilamia, es uno de los juguetes de *Cantar de ciegos*, y los padres que la consideran muerta, juegan perversamente a las muñecas con la imagen del culto a su hija niña. Amilamia crece contrahecha por fuera, mientras que los monstruos que la secuestran para que nadie la vea, macabros y fetichistas, son los verdaderos deformes. La idolatría que rinden a la infancia de Amilamia, la tragedia de la joven, muestran a Carlos que no se puede recuperar el pasado. Ir hacia la infancia, convocarla o capturarla, son transgresiones (si la juventud, o al menos su ilusión, vuelve en *Aura*, es porque la mujer vence al tiempo, pero en el plano de lo fantástico). La realidad castiga y así lo presiente Carlos al emprender la aventura detectivesca como en los libros que leía: "Y ahora, casi rechazando la imagen que es desacostumbrada sin ser fantástica y por ser real es más dolorosa, regreso a ese parque olvidado" (p. 31).

Cuando niña, Amilamia rondaba al joven lector en el parque para distraerlo de la lectura y que jugara con ella. Su mensaje, que aparece en el libro que Carlos leía antes de verla por última vez,

permite que tardíamente llegue la invitación al juego. Libros, Amilamia, el parque, la lectura y la infancia que se despide para siempre, amalgamados, son referentes entre sí del tiempo perdido, símbolos de lo irrecuperable. Así, cuando Carlos regresa al parque, éste, como los libros de entonces, como la propia Amilamia, son otros, como él mismo:

> regreso a ese parque olvidado y, detenido ante la alameda de pinos y eucaliptos, me doy cuenta de la pequeñez del recinto boscoso, que mi recuerdo se ha empeñado en dibujar con una amplitud que pudiera dar cabida al oleaje de la imaginación. Pues aquí habían nacido, hablado y muerto Strogoff y Huckleberry, Milady de Winter y Genoveva de Brabante: en un pequeño jardín rodeado de rejas mohosas, plantado de escasos árboles viejos y descuidados, adornado apenas con una banca de cemento que imita la madera y que me obliga a pensar que mi hermosa banca de hierro forjado, pintada de verde, nunca existió o era parte de mi ordenado delirio retrospectivo. Y la colina (pp. 31-32).

Julio Verne, Mark Twain, Alejandro Dumas, o mejor dicho sus personajes, las aventuras que vivió con ellos Carlos, ya no caben en el espacio deslucido y pequeño del parque, antes escenario de la imaginación. El tránsito a la madurez, cancela la fantasía y reduce las dimensiones del mundo (el futuro disminuye también). Desde el principio de "La muñeca reina", la memoria del narrador juega con la idea de que el tiempo no transcurre para Amilamia, de acuerdo al deseo oculto que Carlos tiene de no crecer. Para él, que la conoció únicamente de siete años, ella es una niña y así la describe; va dando pistas, asimismo, de que el tiempo se ha detenido en Amilamia (como en efecto sucede en cierto modo). Sin embargo, no afecta la sorpresa del hallazgo de una Amilamia pequeña, pero adulta, en silla de ruedas, prisionera de sus padres (padrastros como en los cuentos). De un modo premonitorio, Carlos se imagina a su antigua amiguita, como en una serie de fotos que fijan su imagen infantil:

> Quiero recordarla, una tarde y otra, en una sucesión de imágenes fijas que acaban por sumar a Amilamia entera. Y no deja de sorprenderme que no pueda pensar en ella como realmente fue, o como en verdad se movía, ligera, interrogante, mirando de un lado a otro sin cesar. Debo recordarla detenida para siempre como en un álbum... Amilamia detenida en su carrera loma abajo (pp. 28-29).

La lectura educación sentimental

Carlos de "La muñeca reina" y los otros personajes lectores de *Cantar de ciegos*, dan a conocer cómo los libros ayudan a la formación, ya que se es, lo que se lee. Fuentes, al caracterizar a sus personajes por las lecturas que han hecho o las películas que han visto, define la edad a la que pertenecen y la época en la que viven. En "Vieja moralidad" el narrador y personaje, Alberto, niño de 13 años, cuenta su ingreso en la adolescencia, el despertar sexual, y menciona el papel que la lectura tiene en su crecimiento. Significativamente, el tránsito a la adolescencia (al que sigue la seducción por una tía), estimulado por la enfermedad, coincide con su conversión en lector juvenil. Alberto empieza a leer y a hacer el amor en un contexto en que la moral prohibe ambas cosas. A diferencia de Carlos de "La muñeca reina", que ya había leído todos los libros y que desinteresado deja a un lado *Las tardes de la granja* (y marca así el principio de la adolescencia)[12], Alberto, de la misma edad, descubre la lectura, el sexo, los dilemas morales. En un ambiente de represión sexual e intelectual, leer es transgredir, de modo que Alberto prueba lo prohibido por partida doble:

> Me estuve como diez días en cama. Primero leía un montón de novelas de Alejandro Dumas y desde entonces se me ha quedado que las novelas van con la bronquitis como la lluvia con los sembrados. Pero lo curioso es que la tía salió a comprarlas como quien va a robar y luego las trajo escondidas y yo nomás me encogí de hombros y me lancé a leer como maquinita esa historia divina del tipo que sale de la cárcel haciéndose el muerto y lo tiran al mar y luego va a dar a la isla de Montecristo. Pero nunca había leído tanto y me cansé y me aburrí (pp. 87-88).

El incesto, el pecado, se descubren al mismo tiempo que la lectura. Alberto deja la infancia y entra en relación con los adultos, normados por una moral rígida, que no los deja madurar adecua-

[12] Al referirse al libro (depositario de la tarjeta de Amilamia), abandonado durante 15 años, dice Carlos: "y relataba una serie de historias ejemplares más o menos truculentas que poseían la virtud de arrojarnos sobre las rodillas de nuestros mayores para preguntarles, una y otra vez, ¿por qué?... No recuerdo las respuestas" (p. 27). La moral católica, la culpa y el pecado, no inquietan al personaje de "La muñeca reina". La educación liberal de Carlos le permite elegir sus lecturas.

damente[13]. La evolución de los personajes en este cuento es entorpecida por la moralidad que va en contra de la naturaleza humana. Al codificar antinaturalmente la sexualidad, la moral impuesta obliga al ocultamiento y a la hipocresía. El incesto es inevitable, porque es el seno familiar el único espacio de la convivencia de hombres y mujeres; aun así, se vive a puerta cerrada y los secretos familiares o, mejor dicho, su casuística resultan transgresiones a toda prohibición y tabú. El único varón cerca de la tía soltera, Benedicta, es Alberto. La mujer, "adolescente" de 34 años, seduce a su sobrino ("la miro para averiguar si se le nota que es veinte años más vieja que yo", p. 80). La perversión o seducción de Alberto por una mujer mayor, remite a *Aura*. En la novelita, el hombre se comporta como la parte pasiva de la pareja erótica. Las relaciones sexuales involucran su cuerpo, primero que su consciencia y voluntad, e igual sucede con Alberto:

> Y el estómago me arde igual que el pecho y la espalda y la tía frota y frota para curarme... y no quiero que ella deje de curarme, le pido que me cure más, tomo sus manos, la fiebre y el linimento me arden en los muslos y los perros corren por los campos aullando como coyotes. Cuando desperté habían pasado una noche y una mañana; y ya se estaba poniendo el sol. Lo primero que vi fueron las sombras del patio a través de los visillos de la puerta. Y luego me di cuenta que ella estaba sentada junto a la cabecera y me pedía que comiera un poco y me acercaba la cuchara a los labios. Probé la avena y luego miré a mi tía con su pelo caído sobre los hombros y *una sonrisa como si me agradeciera algo* (p. 87, yo subrayo).

La enfermedad de Alberto le produce un estado de inconsciencia, similar al de Felipe de *Aura*, a quien le han administrado sustancias narcóticas y alucinógenas. Así como Consuelo (consoladora) y Aura, atienden al hombre y lo guían en las alucinaciones de la misa negra que culmina en el acto sexual, así Benedicta atiende a Alberto y lo conduce a través de la fiebre hasta la iniciación erótica[14]. La educación de la tía ha restringido su naturaleza toda su

[13] He tratado el incesto, la moralidad e inmoralidad, temas centrales de *Cantar de ciegos* en los textos que menciono en la nota 2.

[14] En las dos obras, los hombres empiezan a volver en sí después de haber participado sin su consentimiento en la relación sexual. Las situaciones son análogas: "la señora Consuelo que te sonríe, cabeceando, que te sonríe junto con Aura que mueve la cabeza al mismo tiempo que la vieja: las *dos sonríen, te agradecen*. Re-

vida, pues la mujer carece de la experiencia propia de su edad cronológica y de la madurez que la responsabilizarían de Alberto (el aislamiento, la moral, han frenado el desarrollo armónico de su personalidad; es una "enana", como varios de los personajes inmaduros de *Cantar de ciegos*). También ella, muy posiblemente, se inicia en la vida erótica al mismo tiempo que su sobrino.

El rincón de los niños: infantilismo, enanos, monstruos, juguetes

La tía Benedicta, con sus hermanas, inicialmente es vista por Alberto, el narrador, como una bruja. Es significativa la similitud de situaciones entre *Aura* y "Vieja moralidad", que encierran el temor masculino, atávico, ante la mujer. La ambivalencia ante el poder sexual femenino, une la fascinación con el terror, presentes en los dos textos mencionados. Sin embargo, en *Aura*, la mujer se caracteriza explícitamente como bruja, con poderes inexplicables. En "Vieja moralidad", narrada desde la perspectiva del casi adolescente, las tres tías se perciben como brujas, parcas, figuras maléficas de los temores infantiles:

> la tía Milagros Tejeda de Ruiz sólo es distinta en que un párpado se le frunce todo el tiempo como si tuviera una ceniza en el ojo y la tía Angustias Tejeda de Otero sólo es ella misma porque parece que usa una peluca que a cada rato se le ladea y la tía Benedicta Tejeda, la señorita, sólo se ve un poco más joven y a todas horas se pasa un pañuelo de encajes negros por la punta de la nariz. Pero fuera de eso, las tres son muy delgadas, muy blancas —casi amarillas—, con narices muy afiladas y se visten igual con trajes de luto toda la vida (p. 77).

La indefensión de Alberto[15], la de Amilamia, huérfanos por la ausencia de padres o el odio de éstos, señala los abusos que la infancia, la adolescencia, reciben de los adultos a cargo de su cuidado. El ámbito de los mayores, al que el niño se integra, tiene figuras como la bruja o los monstruos. El juego, asociado a la infancia

costado, sin voluntad" (*Aura*, Era, México, 1962, p. 48. Yo subrayo). Nótese la actitud de las mujeres, idéntica, de agradecimiento, en las dos narraciones.

[15] Como Jaime Ceballos en *Las buenas conciencias* (1959) que resiste, en la transición a la adolescencia, los avances sexuales de su tía, hasta entonces madre sustituta.

al igual que los seres temidos, está en los relatos de *Cantar de ciegos*, pero niños y adultos juegan de distinto modo (en "La muñeca reina", como se vio, los padres de Amilamia, que juegan con la muñeca –representación del pasado como Aura–, juegan con el destino de la joven; asimismo, Carlos es un títere para ellos; carece de su malicia y juega en desventaja, como si fuera un niño y confunde vida y literatura). Los padres en "La muñeca reina" convierten en juguetes a los jóvenes. El juego que no jugó Carlos con Amilamia en su momento, se volvió una adivinanza monstruosa: el escondite, una jugarreta del destino. Por su parte, en "Vieja moralidad", Alberto juega infantilmente con Benedicta, y se relaciona con ella primero que nada con el juego, hasta ganar su simpatía ("Y entonces le cambia la cara a mi tía y se le tuerce la boca y veo que está enojada pero sin estarlo de veras", p. 84). Mas la mujer ve en él al hombre modelándose en la adolescencia, y lo quiere para ella. Se representa la perversión de un menor. La tía juega con él a "la casita" o a la mamá y al hijo, para inducirlo sexualmente:

> Luego me pidió que me metiera al agua y yo le dije que se saliera y ella me preguntó que por qué. Le dije que me daba vergüenza.
>
> –Eres un niño. Haz de cuenta que soy tu mamá. O la Micaela. ¿Ella nunca te bañó? Le dije que sí, cuando era muy escuincle. Ella dijo que era lo mismo. Dijo que casi era mi mamá, pues me había cuidado como a un hijo durante la enfermedad... Ella me enjabonó. Empezó a frotarme igual que aquella noche y ella ya sabía que eso me gustaba y yo me dejé hacer (p. 89).

Las tres tías, brujas para Alberto, insatisfechas por la vida de encierro, físico y moral, codician al nuevo adolescente o mejor dicho a su recién adquirida virilidad. Al menos, también, la tía Milagros: "con ese ojo que le tiembla, llegó a mi cuarto y me empezó a acariciar el pelo y me dijo que si no me gustaría pasar una temporada en su casa" (pp. 90-91). Al dejar la protección del abuelo, Alberto conoce la perversidad de los adultos. La inmadurez del personaje, la falta de experiencia debido a su edad, son comprensibles, y su vulnerabilidad podría ser temporal. En cambio, en "A la víbora de la mar", los personajes maléficos, caracterizados una y otra vez como monstruos por el narrador, victiman a Isabel, la mujer-niña (retomaré esto, más adelante). Si el infantilismo se hace patente en Amilamia de "La muñeca reina", a causa de que no se desarrolló su cuerpo, en otros personajes de *Cantar de ciegos*, infantiles en varios sentidos, el problema no es tan manifiesto. En este cuento, el

anhelo del personaje masculino de que la infancia sea inalterable, sirve a la confusión que experimenta, debido a que en el contexto también encuentra "infantilismo". Como si la casa respondiera a los deseos más recónditos de Carlos, éste ve indicios de la infancia, de Amilamia, que lo retienen:

> No sé qué es lo demás: camisones, pijamas, no sé; yo veo ese pequeño delantal de cuadros azules, tieso, prendido con pinzas al largo cordel que se mece entre una barra de fierro y un clavo del muro blanco de la azotea... Haber visto el delantal secándose en la azotea, el mismo en cuya bolsa guardaba las flores, y creer por ello que en esa casa vivía una niña de siete años que yo había conocido catorce o quince antes... Tendría una hijita (p. 35).

Los indicios de que en la casa vive una niña, apresan a Carlos con su enigma. Se fija en "la revista de cartones cómicos", en el melocotón mordisqueado "por unos dientecillos", en "otra huella cerca de mis pies: la de dos llantas que me parecen de bicicleta": "las pistas de mi historia policial" (p. 42), como él mismo las cataloga. El personaje descubre, finalmente, que todos los juguetes, la ropa, pertenecen a los adultos y que la casa tiene un cuarto de juegos macabro y enfermizo, presidido por la muñeca reina. A lo infantil, causa del fetichismo de los padres, se le rinde culto en el túmulo con la muñeca amortajada. Juguetes viejos, ropita, alternan con los cirios, las flores de olor intenso, el féretro plateado, las sábanas de seda negra y el cadáver de la niña de pasta con carita de porcelana[16]. En correspondencia con la acción de haber sepultado en vida a Amilamia, los padres se encargan de su sepulcro (de hecho hay dos "muertas", que es la misma, como en *Aura*, dos mujeres que son una). Por su parte, el mismo Carlos, que no quiere crecer porque le resulta doloroso, en cierto modo es una especie de "enano" emocional. La brecha entre la edad cronológica y la experiencia de la vida, provocan un desfasamiento en el desarrollo de Isabel Valles, personaje de "A la víbora de la mar". A los 37 años, se comporta como niña y como tal sucumbe ante la maldad de los grandes. El infantilismo está en ella y lo refuerzan las descripciones del mundo aterrorizante del crucero que emprende el 27 de ju-

[16] En *Terra Nostra*, el culto a la muerte, que forma parte de la idolatría de los padres de Amilamia, se analiza en la necrofilia de Juana la Loca y en El Escorial, con su pudridero y sepultura de reyes.

lio de 1963. Si las cualidades asociadas a la infancia, además de la pureza e inocencia, son la candidez, la ingenuidad, Isabel las reúne todas, pero por inexperta, bisoña y novata en la vida. Lo que le da seguridad en sí misma son los prejuicios de clase y el racismo; éstos son defensas en su medio social, pero constituyen su talón de Aquiles, porque son las claves para manipularla. Desde que Isabel llega al *Rhodesia*, llama la atención de los vividores que de inmediato la escogen como víctima propiciatoria y traman engañarla (hay una red de maleantes que se aprovechan de las viajeras en pos de realizar mitos y fantasías: romances, matrimonios). Como la niña de *Alicia a través del espejo*, cuando Isabel aborda el barco ingresa en otra dimensión. Su cortedad y falta de mundo, en medio de compañeros de viaje arribistas y abusadores, la centran en la mira de bromas de mal gusto, irrespetuosas, y en el blanco de los oportunistas. Así, ella, que en México desprecia a la servidumbre, debe soportar la familiaridad y los juegos del cantinero, uno de los monstruos, que se disfraza para asustarla. La mujer reacciona como niña asustada:

> Isabel sonrió, levantó la mirada y la dirigió al cantinero: gritó, se cubrió los ojos con las manos, se llevó las manos al pecho al ver el nuevo rostro de Lancelot, enmascarado, las facciones deformes y alargadas en una masa cruda, de dientes afilados y ojos de ostión... Se levantó, derrumbó la silla y corrió fuera del bar, sin atender las voces: —Milady! Look here! Milady! Shall I have it sent to your cabin?
>
> La zanahoria alcohólica se arrancó, como si fuese la capucha de un inquisidor, la media transparente que le cubría el rostro. Se encogió de hombros y sorbió los popotes de la bebida violácea (pp. 142-143).

El narrador deforma el mundo para Isabel, por primera vez sola en su vida, que experimenta terrores y nostalgias, cuando el *Rhodesia* aún no zarpa. Lo grotesco, entonces, se presenta a Isabel cuyo nerviosismo e inseguridad acentúan lo amenazante de los seres que empieza a conocer; los caricaturiza. El "cantinero pelirrojo", de pronto se transforma ante sus ojos y tiene "una felpa de zanahorias en la cabeza", y es el "hombre-zanahoria", "la cabeza en llamas", "el hombre colorado". Pero conocerá lo implacable de los monstruos y su identidad cuando, guiada por uno de ellos, Lovejoy, descubra a su flamante marido, en la cama con otro hombre. "A la víbora de la mar" puede ser considerado un cuento de hadas al revés que retoma el relato pueril, subyacente en la mentalidad de la época, sobre el destino de la mujer. Éste podría ser una espe-

cie de argumento, fantástico, aceptado como verdadero por muchas mujeres, y que, sarcásticamente, "A la víbora de la mar" contradice con los hechos. La creencia "mítica", anhelada, que desmitifica la experiencia en el crucero hasta transformarla en su opuesto, puede resumirse en los elementos siguientes: la heroína del cuento viaja en busca de aventuras, conoce al príncipe azul, que la rescata de los monstruos, se casan, él la protegerá siempre, y vivirán muy felices en el palacio real. Además, Isabel parece reaccionar de acuerdo al lugar común de que los viajes por mar acarrean el matrimonio para las solteras ("y mi tía me dijo que me podía exponer a que un caballero decente y cincuentón se enamorara de mí", p. 164). No sorprende que su inexperiencia y confusión ayuden a reescribir el argumento. En el viaje, conoce, en efecto, a un hombre que la deslumbra por decente y elegante. El encuentro es forzado por él, que paga por sentarse a su mesa, para timarla en el momento adecuado. El estafador se dedica a casarse con mujeres incautas, ansiosas de romance, y ciegas frente a la verdad. Así, la heroína cree casarse con el príncipe azul, Harrison Beatle, alguien que le habla de decencia y, cuyo código para vestirse, es irreprochable (siempre porta la vestimenta exigida para la ocasión). Sin embargo, la verdad oculta, modificadora de la ensoñación de la fantasía infantil de Isabel, consiste en la realidad "real": "el príncipe" es amante de Jack, el camarero del *Rhodesia* y viajero ocasional de primera clase; éste, también juega a cortejarla y le hace creer que la ama:

> —¿Te la imaginas, Jackie? Buscándote por la playa, con los anteojitos, llena de ilusión...
>
> —Sé más compasivo, amor. Da gracias por la suerte que nos trajo y ya.
>
> —Ocho mil quinientos dólares. Se dice fácil. Podemos vivir como príncipes durante tres o cuatro meses sin volver a trabajar. Tomaremos un piso en Nueva York, saldremos todas las noches, recibiremos a los amigos (p. 207).

El marido de Isabel, Harrison Beatle, no sólo es lo opuesto al príncipe azul soñado, sino uno de los monstruos, el más peligroso, que en vez de protegerla la traiciona y roba (los chacales depravados asesinan a la Caperucita mexicana). Isabel ni se entera del despojo, pues al descubrir al joven esposo con Jack, se dirige al sitio apropiado para arrojarse al mar[17]: "las siluetas desnudas, recosta-

[17] El mar es sitio de redefinición del destino y de la muerte en varias obras de Fuentes. Filiberto de "Chac Mool" muere en Acapulco y Norma Larragoiti de

das en la cama, dormidas, abrazadas, fatigadas, rubias: Isabel miró el perfil recortado de los dos hombres que dormían sin inquietud, el uno frente al otro" (p. 205). En lugar del final feliz, eterno, irreal, el cuento de la niña Isabel concluye con el suicidio de la princesa, inducido por así decirlo. El viaje a la felicidad se transforma en trayecto hacia la muerte; los cuentos de hadas no se cumplen en la realidad.

Isabel, que vive una pesadilla infantil la primera noche en el *Rhodesia* en su visita al bar, huye infantilmente y se refugia en su cabina para llorar hasta tranquilizarse: "Y el cansancio y el miedo y la nostalgia la arrullaron, la durmieron y la hicieron desistir de tomar sus maletas y regresar a tierra esa misma noche" (p. 143). El comportamiento de Isabel, en contradicción con su verdadera edad, expresa a una niña o a una adolescente durante la crisis de crecimiento (los personajes en esas fases son predominantes en *Cantar de ciegos*). Por ejemplo, se siente protegida en la compañía de la inmensa señora Jenkins, cree las mentiras de Harrison Beatle; reacciona, extemporáneamente, juvenil, con sudores fríos y nervios, al bailar con el joven Beatle (pleno de significados, el vestido para el baile, de "quinceañera": azul pálido, tachonado con mil estrellitas). Paradójicamente, al igual que Alberto de "Vieja moralidad", Isabel, tardía adolescente, despierta a la sexualidad.

En "A la víbora de la mar" los juegos de los personajes ponen en evidencia la corrupción, los vicios y la malignidad de los adultos o fogueados por la vida, pues se juega principalmente a engañar a Isabel para robarla; ella muere en el juego. La confabulación y el fingimiento de los degenerados, traman el ardid. Para atrapar a Isabel, Harrison Beatle, "actor", le representa la comedia de un origen distinguido y le habla en el mismo lenguaje (tradición, valores, conservadurismo, prejuicios). La novela corta, que se apoya en lo lúdico, en el juego de los personajes, remite a los juegos desde el título, "A la víbora de la mar", tomado de una ronda infantil. De hecho, el juego en que perece Isabel es entrevisto por ella misma, que le cuenta a Harry cómo el "viaje le hacía recordar los juegos de su infancia". El joven marido aprecia y disfruta las rimas de la canción, y se las apropia. Le explica Isabel que la ronda era un juego para niñas:

La región más transparente casi es asesinada, también en Acapulco, por Ixca Cienfuegos (la mujer muere calcinada tiempo después). Isabel inicia el crucero en Acapulco, para no regresar.

> Doña Blanca está cubierta por pilares de oro y plata. Romperemos un pilar para ver a doña Blanca. Isabel repitió con un sonsonete sus recuerdos. Una mexicana que fruta vendía, naranja o chabacano, melón o sandía. A la víbora, víbora de la mar, de la mar, por aquí pueden pasar. Harry ladeó la cabeza y le pidió que repitiera el último cántico. Isabel lo hizo mientras él traducía, con los brazos cruzados y la mirada puesta en el gran cielo vertical de la isla.
>
> —The snakes of the sea. Quite. The sea-snakes. O God. Y rió sin ruido (p. 171).

Al personaje le hace mucha gracia la canción, por la posibilidad de relacionarla con Isabel, quien tiene una tienda ("una mexicana que fruta vendía"), y es acomodada ("doña Blanca está cubierta de pilares de oro y plata"), pero en particular, porque la asocia a él y sus cómplices ("the snakes of the sea"). La ronda contiene una pequeña broma personal, con ironía que sólo él entiende. El verso cierra la novela, pues son las últimas palabras que pronuncia Harry en la cabina de Jack, después de comunicarle lo fructífero de la estafa. Antes de ir al encuentro de su amante, dice: "A la víbora, víbora de la mar, de la mar" (p. 208). "The snakes of the sea", claramente los coautores de la trampa, aluden al simbolismo que los reptiles tienen en la tradición judeocristiana. Isabel, muere en el mar, el dominio de esas víboras, y por supuesto "se queda atrás".

Tardíamente, y sin darse cuenta, Isabel juega "A la víbora de la mar" porque Harry y Jack la empujan al juego. Para Isabel, la canción representa su infancia, la casa grande, el esplendor pasado. Después de repetir a Harry la ronda infantil, le dice: "sí, me siento como si volviera a jugar, de niña. Todo es tan alegre y tan bueno. No había vuelto a ser feliz desde entonces, Harry" (p. 172). Bajo los efectos de su primera borrachera, de la euforia y la sensación de libertad que el matrimonio despierta en ella, dice los versos que nombran a doña Blanca e incitan a romper un pilar para verla. La canción expresa que sus reservas, como los pilares, también se han roto. La mujer, reprimida, sin control, cae en el desenfreno. Fuera de sí, baila con Jack, acepta sus galanteos y lo besa impulsivamente en la boca. Novata en las lides sociales, no percibe cómo Jack juega con ella y la envuelve en una broma perversa. Simbólicamente, el amante del esposo arroja los lentes al mar (verá aún menos) y con el maquillaje le dibuja otra cara. El final del juego de esa noche es la humillación. Jack la insulta con parte de la verdad:

—Qué, ¿se acabó el romance porque terminó la cortesía?... ¿Se acabó la comedia? Entonces conoce al cabrón de Jack Murphy, que durante ocho años ha trabajado como camarero de esta bañera y ahora se ha gastado todos sus ahorros para convivir una sola vez con los gentiles caballeros y las graciosas damas...

—Tú... usted... ¿un sirviente?... ¿yo... yo besé a un criado...?

—Y de lo más bajo, preciosa. Con estas manitas manicuradas he lavado retretes y recogido condones, ¿qué te parece? (p. 189).

La destrucción y el escarnio de Isabel, no sólo robarla, parecen ser los verdaderos objetivos del juego de Beatle y de Jack. La crueldad y el sadismo caracterizan a estos personajes. Por ejemplo, Jack azota a Lovejoy, el cómplice menor de la pareja de depravados:

—¡Toma por tus servicios!

—¡Ay! ¡Ya no, Jakie, por favor! ¡Ya no! ¡Sí! ¡Otra vez! ¡No escondas el cinturón! ¡Pégame, por lo que más quieras, por todo lo que es divino!

—*Culebra indecente*, espermatozoide negro, moco peludo, toma...

— O Jack, ya no, dime qué quieres que haga por ti... (p. 196, yo subrayo).

Jack, que a su vez se dedica a aprovecharse de las debilidades sexuales de las viajeras del *Rhodesia*, sostiene durante el viaje la farsa de su enamoramiento de Isabel ("Emociones, todas quieren emociones. ¿Con cuántas damas respetables me habré acostado en cada viajecito de éstos?", p. 189). Miradas, asedios, champaña *Dom Pérignon* enviada a su mesa como homenaje (que emborracha a Isabel), flores y una nota amorosa de disculpa. La mujer es engañada doblemente por los hombres que simulan amarla y que son amantes entre sí. La confabulación de ambos con Lovejoy, quien cruelmente la conduce a conocer la verdad, culmina con el suicidio de Isabel (después del regreso intempestivo de la mujer que había sido enviada con engaños a tierra a una supuesta entrevista con Jack, mientras ellos se quedan en el barco). Los juegos de manipulación de los personajes, viciosos, amorales, en un plano de las relaciones humanas, coexisten con juegos de otra índole. Así, el juego de preguntas y respuestas en contra del aburrimiento de los pasajeros, que organiza la tripulación del barco, los involucra en una diversión convencional. El ordenado sistema para competir, con equipos y jurado, contrasta con la locura de los nuevos amigos de Isabel, que gritan, bailan, vociferan (pp. 177-190). Puede califi-

carse de explosión carnavalesca, con lo lúdico liberador, de aquelarre y de desahogo casi orgiástico, la reunión y el desfile del grupo de Isabel (la arrastran al desorden). Además del complicado juego de actuación con que se burlan de las mujeres, Beatle y Jack, los amigos de Isabel juegan a la murmuración, al ingenio procaz, a citar con doble sentido a los clásicos. A la pregunta de qué es un *paparazzi*, por ejemplo, responden:

> Charlie: —Un soldado italiano con plumas de gallo en la cabeza.
> Mrs. Jenkins: —Una gallina egipcia con plumas de italiano en la cola.
> Tommy: —Un tormento medieval que era introducido, ardiente, por la cola.
> Charlie: —¿La cola va a ser el tema de esta noche? Bien: supongamos que la gente es identificada por su cola y no por su cara.
> Tommy: —Buenos días, qué cola tan rozagante se le ve a usted hoy (p. 177).

La obscenidad de las charadas y retruécanos, aumenta con la expansión no contenida del grupo de Isabel, que viaja para liberarse de la monotonía de lo rutinario e irrumpe, desbocado por el alcohol, en el salón. Allí, se desgañitan, danzan salvajemente, gritan obscenidades ingeniosas y divierten a los demás concurrentes. Con timidez, dócil y acrítica, la recién casada se une a ellos la noche que cena sin Harry. El infantilismo de Isabel, en términos de su falta de madurez o malicia, para encarar las relaciones humanas y para protegerse, la hace vulnerable a los manejos de la perversión. Del círculo familiar y social, pequeño y protector, Isabel pasa al ámbito de los tramposos, vividores, amorales y a los que identifica como "gente decente" porque viajan en primera clase (y no son de extracción indígena, quizá). También pesa en ella la clase y la posición social, de ahí que el beso que le da a Jack, le resulte una afrenta repugnante. Es muy revelador que, en México, discrimine a los sirvientes y evada el contacto con ellos. No está preparada para convivir con gente de diferente cultura o extracción:

> Puedo tratar con comerciantes, con los de los impuestos, todo eso. Pero no con las gatas. Las criadas me enferman, Harry. Marilú es distinta. Es de familia humilde pero es respetuosa y, bueno, ya se viste de otra manera y no se sale de su lugar. Una vez me puse mala y la criada que teníamos se atrevió a acariciarme la frente para ver si tenía fiebre. Sentí un asco horrible. Además tienen hijos sin saber quién es el papá. Cosas así. Me enferman, de veras (p. 174).

En "A la víbora de la mar", la vida se burla de Isabel porque sus temores más recónditos se cumplen cuando besa a Jack (en cierto modo una especie de justicia poética). En ella, Fuentes sondea nuevamente a la mujer que no ha crecido a causa de la educación, de la moralidad, de estar encerrada sin contacto con el mundo.

El relato de "Las dos Elenas" presenta otro triángulo amoroso formado por Elena la madre, Elena la hija y su esposo. El cuento remite a *Aura*, porque las dos mujeres tienen relaciones amorosas con el mismo hombre, aunque no sea una el desdoblamiento fantástico de la otra. Al amar a la joven, en los dos textos, el personaje masculino en realidad desea a la mujer mayor. Como en otras obras, Fuentes analiza las relaciones entre edades dispares, y en "Las dos Elenas", también revela el infantilismo de la hija y la atracción por el origen que impele a Víctor a acostarse con su suegra. La pugna entre dos morales, en verdad un desfase entre dos edades de la Historia, presente en los relatos de *Cantar de ciegos*, en "Las dos Elenas" distribuye generacionalmente a los personajes. Sin embargo, Víctor, que entiende y le fascina la modernidad representada en su esposa, prefiere a la suegra. Elena la hija vive la vida como un juego y, siempre cambiante de gustos y opinión, carece de madurez; su personalidad está por definirse. Frívola, superficial, en plena adolescencia emocional y psicológica (y tal vez aún en la cronológica), la joven juega a ser, a vivir, mientras los demás juegan con perfidia. De hecho se comporta de acuerdo con la moral antigua, aunque pregona la nueva, a la inversa de su madre que reprueba la moralidad moderna (pero la lleva a la práctica). El marido la visualiza ligada a la infancia, identificada con ella, casi detenida en esa etapa, como sucede a otros personajes de *Cantar de ciegos* (pero, al parecer, Víctor prefiere la madurez de la madre y su auténtica inmoralidad). De algún modo, sigue los consejos de su joven esposa que propone la infidelidad de la película *Jules et Jim*, la mujer que convive con el marido y el amante. Aunque Víctor la ejercita a "lo tradicional", el hombre es el infiel; sin embargo, en el otro triángulo, el que se forma con el padre de Elena, la suegra sí es como la mujer del *ménage à trois* del filme (una lo dice, la otra lo hace):

> Pensé que Elena podría tener razón en el futuro; sabía después de cuatro años de matrimonio que al lado suyo todas las reglas morales aprendidas desde la niñez tendían a desvanecerse naturalmente. Eso he amado siempre en ella: su naturalidad. Nunca niega una regla para imponer otra, sino para abrir una especie de puerta, como aque-

llas de los cuentos infantiles, donde cada hoja ilustrada contiene el anuncio de un jardín, una cueva, un mar a los que se llega por la apertura secreta de la página anterior (pp. 12-13)[18].

La joven Elena es juguetona también con las palabras y, con Víctor, colecciona "juguetes" o cosas antiguas: la manija con fauces de león, el Cristo bizco, caballos negros "de algún carrusel hace tiempo desmontado". Este personaje, infantil, representa, al igual que Amilamia, Alberto e Isabel, a la "infancia" o inocencia indefensa ante los juegos perversos de los "adultos".

El miedo a crecer, y en especial a comprometerse con otro ser humano –de Carlos en "La muñeca reina" que lo fija en el recuerdo de la infancia; de Víctor en "Las dos Elenas", nostálgico, incestuoso, adúltero; de Alejandro Sevilla, en "Fortuna lo que ha querido"–, se traduce en un donjuanismo recalcitrante[19], más bien patológico. La neurosis le hace creer que si ama no puede crear y para no quitarle fuerza a la pintura tiene relaciones superficiales con incontables mujeres, evitando amar a alguna ("Me acuesto contigo y con Lupe y con Adela para agotar en ustedes mi biografía e impedir que llegue a jorobar mi pintura", p. 61). El cuento no tiene como apoyo la literatura sino la imagen, pictórica, cinematográfica, pero aún así, los monstruos del cine se mencionan en relación con la infancia que de algún modo el pintor se niega a abandonar: "Y en los ojos del autorretrato descubrió la mirada cómicamente fría e intensa del monstruo con cabeza de huevo que, después de ver *Las manos de Orlac*, llenó de deliciosas pesadillas su niñez" (p. 52).

La inmadurez del pintor no beneficia su arte ni le permite vivir plenamente. Por un lado, su creatividad y talento para el juego, ya que juega cuando incorpora todo tipo de materiales para crear, son características del niño compartidas por el artista; pero, por otro lado, al jugar con las mujeres como si fueran cosas desechables, no obtiene la satisfación plena del contacto con otro ser humano: "Todos dicen que, buen o mal artista, Alejandro es un Don Juan impenitente. Hace poco le recordé que ya cumplió treinta y

[18] De nuevo el enlace entre libros e infancia. Los libros que Víctor asocia con su esposa difieren de los que lee Alberto en "La muñeca reina", como lector entregado a la literatura.

[19] El donjuanismo ha inquietado a Carlos Fuentes en varias obras, por ejemplo, en *Diana o la cazadora solitaria* es un tema central; el narrador le dedica momentos de reflexión.

tres años y que debe pensar en casarse algún día. Alejandro sólo me miró con tristeza" (p. 68).

Cantar de ciegos tiene narraciones con personajes interesantes para la literatura a causa de que no han podido madurar o crecer armónicamente. La inocencia, como otra forma de perversidad (lo perverso no es sólo patrimonio de los mayores), también aparece en figuras infantiles, o en adultos que siguen con la mirada vuelta a la niñez. Esta idea se presenta en "Fortuna lo que ha querido" y es la base de "Un alma pura" que ahonda en lo oculto de la infancia. El vicio, la virtud, la batalla entre dos moralidades, la inocencia y la maldad, además del contrapunto entre dos generaciones, que distinguen a *Cantar de ciegos*, se formula en el diálogo entre Alejandro de "Fortuna lo que ha querido" y Adela, una de sus numerosas y circunstanciales amantes:

> El brillo lejano y sonriente de los ojos se reunió al fin con un mal oculto que la falsa crueldad exterior impedía ver: —Creí que eras rete inocente. Todos dicen que eres medio boba. —Claro que soy inocente, Alejandro. ¿Hay algo más corrupto que la inocencia? —Ven. Déjame ver si algo puede descomponer esa máscara prieta. ¿Dónde aprendiste tantas cosas, Adela? —Espiaba a mi mamá. Ella se divertía más. Todo era pecado entonces. —Viva la pedagogía. —Es el reverso del método Montessori, mi amor (pp. 53-54).

Los padres y parientes de una generación anterior que incursionan en la transgresión moral con mayor placer, a causa de que el sentido de pecar vuelve más fascinante el mal, relacionan varios cuentos del volumen, en particular "Las dos Elenas", "Vieja moralidad" y, en menor escala, "Fortuna lo que ha querido". Pureza perversa, niñez como ciudad de sal encarada, es la que se aprecia en "Un alma pura", que tiene un epígrafe de *Le Bal du Comte d'Orgel* de Raymond Radiguet, altamente significativo: "*Mais les manœuvres inconscientes d'une âme pure sont plus singulières que les combinaisons du vice*". El incesto, la identidad que se define o no, la familia, el cosmopolitismo, el crecimiento frustrado y la infancia que jamás se supera, constantes y vínculos entre las narraciones de *Cantar de ciegos*[20], en "Un alma pura" se centran en la pareja imposible de dos

[20] Salvo el cuento "El costo de la vida" que muestra la infancia como víctima de la pobreza de sus padres, víctimas ellos mismos de la injusticia social.

hermanos[21]. Claudia ilustra a la perfección el epígrafe de Radiguet (del que se extrae el título del cuento), pues provoca el suicidio de Claire, su cuñada, y de Juan Luis, su hermano. La pareja, que se encontraba en Ginebra, recibe la carta dañina de Claudia, que al acompañar el cadáver de Juan Luis de regreso a México, no sufre remordimientos (la "lectura" los mata: "Tiene su firma. Está dirigida a mi hija. Estaba sobre la almohada de Juan Luis la mañana que lo encontraron muerto en el apartamiento", p. 132). Su "alma pura" la protege de la consciencia del vicio, de la aceptación de su amor incestuoso y de la culpa por la doble muerte. El cuento consiste en un diálogo sin respuesta (tan imposible como su amor), con el hermano, a cargo de Claudia que se dirige en silencio al cadáver a su cuidado, e intercala el recuerdo de las cartas intercambiadas. La ceguera de Claudia (como la de Edipo), que no acepta el peso de la verdad, ayuda a disfrazar el enigma del cuento: la infancia los unió a ella y a Juan Luis, para siempre, en una pareja idílica que pretenderán reintegrar. La niñez aparece como el paraíso perdido; dejarla representó para ellos la ruptura de la unidad perfecta y el infierno de buscarse mutuamente en los otros. Tarada para discernir las implicaciones morales del tabú, contra el que ha atentado, bordeando la verdad, obviamente en la carta leída por el hermano y Claire, Claudia le dice, "escribe" la carta final, a Juan Luis muerto (que es el propio cuento):

> Yo siempre pensaré que fue un acto secreto, que no lo hiciste por... No sé por qué tenso estas cosas. No tengo derecho a explicar nada en tu nombre. Y, quizás, tampoco en el mío. ¿Cómo voy a saber, Juan Luis? ¿Cómo voy a ofendernos afirmando o negando que quizás, en este instante, o durante largo tiempo —no sé cómo ni cuándo lo decidiste; posiblemente desde la infancia; ¿ por qué no? (p. 111).

Para los hermanos, la niñez fue la época de la experiencia primera e incompleta de la vida en pareja. Época asimismo de la fantasía y el juego, igual que en los libros de la infancia, Juan Luis y Claudia son inseparables en Cuernavaca, los fines de semana. Él enseña a Claudia a nadar y a montar y a descubrir el mundo ("y todo lo conocí por tus ojos. «Mira, Claudia, los volantines, mira,

[21] Véase "Escritura y familia en cuentistas de tres generaciones", citado *supra*, nota 2. Analizo este cuento con detenimiento y lo comparo con otros textos de Carlos Fuentes en "El juego calidoscópico y «Un alma pura»".

Claudia, miles de pájaros en los árboles, mira, Claudia...»", p. 113). Pero es en Acapulco (que significa muerte en la obra de Fuentes como se vio), en donde recrean el mundo de la imaginación de sus lecturas infantiles:

> En los castillos de roca donde yo era una prisionera de los ogros y tú subías con una espada de palo en la mano, gritando y batiéndote con los monstruos imaginarios para liberarme. En los galeones piratas... Capitán Sangre, Sandokan, Ivanhoe: tu personalidad cambiaba con cada aventura; yo era siempre la princesa amenazada, sin nombres, idéntica a su nebuloso prototipo (pp. 113-114).

Como en "La muñeca reina", el adolescente y la niña, no pueden convertirse en amantes adultos. Juan Luis y Claudia, que se comportan como novios en la adolescencia, tomados de la mano recorren la playa en la noche sin pronunciar palabra. Él se aleja para encontrarla en otras mujeres y en Claire, de nombre y físico semejante, cree hallarla[22]. El esquema de *Aura*, una mujer que es doble, en "Un alma pura" se transforma en dos mujeres, que en el fondo debieran ser una, Claire, la doble de Claudia es proyección de ésta para Juan Luis:

> Salían a a caminar mucho los domingos, tomados de la mano sin hablar... esos largos paseos que te recordaban los nuestros por la playa hace años, porque ni tú ni Claire se atrevían a romper el silencio... Al final, el silencio. Claire, Claire –me escribiste a mí–, lo has entendido todo. Tengo lo que tuve siempre. Ahora lo puedo poseer. Ahora he vuelto a encontrarte, Claire... Hemos vivido tan unidos siempre, durante las caminatas, en el cine, en los restaurante en la playa, fingiendo aventuras, pero siempre vivíamos en cuartos distintos... Me sonríes con los ojos cerrados, Claire, mientras yo aparto la sábana... y te pregunto si no es esto lo que habíamos deseado siempre, desde el principio, cuando jugábamos y caminábamos en silencio y tomados de la mano. Teníamos que acostarnos bajo el mismo techo, en nuestra propia casa, ¿verdad? (pp. 122-124).

Algunos creadores de los mundos en que Juan Luis y Claudia vivieron en la infancia, cuyas aventuras no pueden revivir en la vi-

[22] La foto que Claudia ve de Claire la muestra "Delgada y sonriente, sí, una especie de Marina Vlady más flaca pero con el mismo pelo liso, largo y rubio" (pp. 120-121). Cuando se describe a sí misma, dice: "Me acaricio el pelo rubio y lacio" (p. 125).

da adulta, son Walter Scott y Rafael Sabatina que proponían a la dama en desgracia y a su caballero al rescate el premio: el amor. Como Carlos de "La muñeca reina", también marcado por las lecturas infantiles, los personajes de "Un alma pura" quisieran jugar en otra edad como lo hacían en la niñez. Pero Juan Luis y Claudia, fijos en el deseo surgido en esa fase del crecimiento, porque no pueden prolongarla, cumplen un sino trágico. Como Pandora, Claudia abre la caja con las cartas, que lleva consigo al igual que el cadáver. Ella y Juan Luis, por volver la vista hacia el país que recorrían de niños, petrifican su crecimiento.

La literatura para niños abarca un espectro imprecisable, desde las obras que tienen en cuenta a un destinatario niño o adolescente y así se producen, que serían los libros denominados para "niños", y los libros para adultos que leen los niños (Defoe, Twain, Swift, Dumas). Todos entretejen su universo en *Cantar de ciegos* con la existencia atormentada de sus personajes que sufren la pena de crecer y no en balde son lectores. La literatura infantil y la cultura de la infancia aportan sus elementos a la creación de los relatos de este volumen. De este modo, en *Cantar de ciegos* hay muñecas, títeres, otros niños, enanos de todo tipo, monstruos, figuras míticas, fantásticas, abstracciones gramaticales y juegos lógicos o verbales, rondas. La poquedad y la puerilidad de ciertos personajes, contrapuestas a la manipulación maligna de los "adultos" manifiestan que la madurez es un concepto relativo. La crueldad "infantil", la pureza perversa, añaden dimensiones a los personajes de *Cantar de ciegos*, que ejemplifican la discrepancia no sólo entre ser y parecer, sino entre desarrollarse y crecer.

EL REGISTRO TESTIMONIAL EN *MEMORIAS DE ESPAÑA 1937* DE ELENA GARRO

LUZ ELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO
El Colegio de México

Los sistemas simbólicos
hacen y rehacen la realidad
P. RICOEUR

Con la proliferación de los cruces entre diversos géneros literarios, la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX ha seguido una de las vertientes más productivas que se manifiesta en las literaturas contemporáneas. Así, fiel a su destino de ser siempre nueva, la novela ha bordeado los más riesgosos extremos y se ha prodigado en los más atrevidos experimentos, que llegan incluso a desdibujar la rigidez de algunos de los criterios que, desde la teoría, intentan definir ciertos textos a partir del género novela. Desde sus inicios, la indeterminación y la innovación caracterizaron a este género, como también le otorgaron su "acta de independencia". Otros textos narrativos han logrado mezclar no sólo los géneros sino también los niveles de verosimilitud, los grados de certificación y los matices en la utilización de la referencialidad. Uno de los cruces que ha despertado con mayor énfasis la curiosidad de las y los creadores en esta época, y también de los críticos mismos, ha sido el entrelazamiento que burla las fronteras entre la referencialidad y la autorreferencialidad; allí donde los límites quedan maltrechos y se deslindan con dificultad los bordes entre las autobiografías, las memorias, las biografías, los testimonios, los diarios de campaña, los cuadernos de viaje...[1]; allí donde se gestan

[1] Entre otros críticos, Philippe Lejeune y Georges May han tratado de decantar los elementos que dan cuenta de la especificidad de estos subgéneros. Así, Le-

nuevos géneros y se reconocen las pautas para conseguir el salto desde la "memoria personal" al registro del "enigma del tiempo colectivo"[2], como denominó Kundera a una de las búsquedas de las novelas contemporáneas.

El encuentro entre la historia y la ficción genera otro cruce, que ha ofrecido grandes posibilidades a la creatividad de numerosos narradores y ha dado origen a muchas y valiosas novelas latinoamericanas y mexicanas en este siglo. Cabe enfatizar que, en el estudio de este vínculo intergenérico, se han desplegado múltiples intentos para desentrañar la dificultad de estas intersecciones. Entre otras, destaca la penetrante contribución de Paul Ricoeur, por su esfuerzo para establecer las características del discurso narrativo, en tanto este discurso se tiende entre ambas modalidades, la historia y la ficción con sus diversas pretensiones de referencialidad, como un factor de aproximación. Ricoeur considera el discurso narrativo como un enlace entre los relatos empíricos y los relatos de ficción[3] y postula que "en este intercambio entre historia y ficción y entre sus pretensiones referenciales opuestas, nuestra historicidad es llevada al lenguaje" (*ibid.*, p. 106). Sabemos que ni el evento ni las pruebas de verdad y, tampoco, la autentificación de las fuentes sostienen la narratividad. Las secuencias narrativas se arman a partir de las dimensiones episódica y configuracional (*ibid.*, p. 45) de los relatos, de manera que imperan el orden y la discursividad para crear el efecto de verosimilitud.

En estos relatos que mezclan vida e imaginación importa también la tensión que se establece entre "el acto de contar una historia y el hecho de estar en la historia" (*ibid.*, p. 82). Se crea así una

jeune subordina la enunciación autobiográfica a la constitución de un "pacto" *sui generis* que caracteriza el discurso llamado autobiográfico. Cf. PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975. May advierte que en la autobiografía destaca el yo que enuncia frente a los acontecimientos narrados, y en las memorias son los eventos los que adquieren una mayor relevancia. También deben distinguirse los casos en los cuales el o la memorialista tomaron parte en las acciones o solamente presenciaron los hechos. Cf. GEORGES MAY, "Autobiografías y memorias" en *La autobiografía*, trad. D. Torres Fierro, F.C.E., México, 1982, pp. 137-151.

[2] MILAN KUNDERA, *El arte de la novela*, trads. F. de Valenzuela y M. V. Villaverde, Vuelta, México, 1988, p. 22.

[3] Paul Ricoeur decide emplear la terminología de Robert Scholes y Robert Kellog para distinguir las formas "empíricas" de aquellas de ficción, con un fin didáctico. Cf. PAUL RICOEUR, *Relato: historia y ficción*, trad. E. Rojas, pról. R. Prado Oropeza, Dosfilos Editores, México, 1994, p. 81.

zona de indeterminación textual en la que se dificulta el deslinde entre el hacer, escribir la historia, y el ser histórico. En la literatura mexicana contemporánea se han producido numerosos textos que abordan y desbordan esta tensión y consiguen modificar los límites que circunscriben estos subgéneros, anfibios entre la historia y la ficción. Por ello, he decidido concentrar mi atención analítica en las modalidades de un texto publicado por Elena Garro en 1992, cincuenta y cinco años después de ocurridos los hechos que se relatan.

En el cúmulo de trabajos críticos que se han escrito sobre la obra narrativa de Elena Garro no ha pasado desapercibida una cierta inclinación de esta narradora mexicana por incluir en sus textos algunos elementos autobiográficos. Desde "Un hogar sólido"[4], donde podemos reconocer a sus parientes por línea materna, su abuela y sus tías y tíos, como personajes de esta obra dramática. Y en *La semana de colores*[5], donde sus recuerdos infantiles han sido reelaborados[6], para crear la atmósfera de la infancia, sin olvidar los *Testimonios sobre Mariana*[7], que han sido leídas con la pretensión de encontrar, entre las letras, los resquicios de una difícil relación personal y autobiográfica. Así, la única obra de Elena Garro que se denomina como "memorias" y se vincula explícitamente con las experiencias vividas es *Memorias de España 1937*[8], donde se cuentan hechos "reales" traídos desde el caudal del recuerdo. La relación entre la autora y ese texto traza una modalidad diversa. En sus relatos de ficción y en sus novelas transfigura sus experiencias de vida, arma mundos que algunos y algunas críticas han denominado como expresiones del "realismo mágico". Sin embargo, conviene mencionar que Elena Garro ha rechazado abiertamente esta denominación, esta vinculación de sus textos con el "realismo mágico", para entender así la relación que ella establece entre su texto

[4] ELENA GARRO, "Un hogar sólido", *Un hogar sólido y otras piezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1983.

[5] ELENA GARRO, *La semana de colores*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1964.

[6] Cf. LUZ ELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO, "El regreso a la «otra niña que fui» en la narrativa de Elena Garro", en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, comps. N. Pasternac, A. R. Domenella y L. Gutiérrez de Velasco, El Colegio de México, México, 1996, pp. 109-125.

[7] ELENA GARRO, *Testimonios sobre Mariana*, Grijalbo, México, 1981.

[8] ELENA GARRO, *Memorias de España 1937*, Siglo XXI, México, 1992. En adelante, se citará esta edición en el texto con el número de página entre paréntesis.

y la realidad que le tocó vivir; también para comprender, por extensión, el lugar que ocupa *Memorias de España 1937* en su producción narrativa, donde la fuerza de lo vivido ocupa un lugar determinante y no se convierte en material de ficción.

Tras la presentación de su novela *Inés*[9], publicada en 1995, Elena Garro aceptó conversar con los asistentes al homenaje que se le ofreció en la Universidad Autónoma de Morelos, en Cuernavaca. Ese día el buen humor la dispuso a las remembranzas y a las reflexiones, y en sus ojos brillaba una chispa de fuerza interna. Entre otros muchos temas, abordó el relativo a los libros que escribe o está por escribir, es decir, los libros del porvenir. Así, advertimos que las memorias ocupan una parte importante en sus proyectos de escritura. Sabe que tiene muchos recuerdos y que desea recuperarlos. En este contexto, expresó que prefería recordar a sus amigos y no su propia vida, lo que nos remite a la singular indeterminación en cuanto al género literario al que se adscribe *Memorias de España 1937*. ¿Son memorias o se trata de un testimonio? Ésta es la pregunta que se hace todo lector curioso. En su carácter de "memorias", enunciadas en el título, el texto predispone al lector o lectora a compartir las rememoraciones de una persona sobre un acontecimiento histórico determinado: en el marco de la Guerra Civil española, el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura, que se celebró en España en julio de 1937[10], pero desde una perspectiva individual, vuelta hacia la interioridad, hacia la marca que esos eventos causaron en Elena Garro misma, todo contado desde un yo que centraliza el relato y se convierte en el eje que cataliza los acontecimientos, que decanta los recuerdos.

En *Memorias de España 1937*, Elena incursiona en los pliegues de su interioridad en torno al recuerdo de aquel año crucial para su vida y también para la de Octavio Paz. En ese año, el poeta decidió, a raíz de la invitación para el viaje a España, abandonar su labor como maestro en Yucatán y se colocó a sí mismo en la situa-

[9] ELENA GARRO, *Inés*, Grijalbo, México, 1995.

[10] Para ampliar la información sobre este acontecimiento histórico existe una muy vasta bibliografía. Entre otros, LUIS MARIO SCHNEIDER, *Inteligencia y Guerra Civil Española. II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, t. 1, Laia, Barcelona, 1978, y MANUEL AZNAR SOLER, *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana, II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, t. 2, Laia, Barcelona, 1978.

ción de vivir la experiencia española, punto de encuentro con sus inquietudes culturales y políticas; origen también de muchos de sus debates internos y externos, como lo confiesa en *Itinerario*[11]. Para Elena Garro, que impulsó a Paz a tomar parte en la delegación mexicana enviada por la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) —en tanto le hizo llegar un telegrama con la noticia (p. 7)—, este viaje constituye el inicio de su vida en pareja con Paz, ya que ellos se casaron antes de partir con rumbo a España. Sin embargo, *Memorias de España 1937* defrauda a todos los que esperan un libro de memorias de viaje o más aún a los que aguardan un relato sobre el "viaje de novios" de estos dos insignes mexicanos. El texto nos sitúa en el centro de ese remolino que fue la Guerra Civil española y, sin perder su carácter de memorias, añade un registro testimonial que me interesa destacar en este análisis, para mostrar la peculiaridad de la mirada de Elena Garro en torno a los acontecimientos que le tocó vivir en ese 1937.

El libro se inicia con la contraposición de dos elementos testimoniales, dos fotos; una que aparece en la portada y otra que se encuentra al abrir las páginas del libro. En la portada, podemos ver a la joven y rubia Elena, vestida con ropa ligera y zapatillas que nos hacen recordar a la bailarina que ella era en aquel entonces. Sonríe con suavidad, está sola y disfruta la caricia del sol. En la foto interior se anula la soledad. Allí aparecen quince personas en plena pose para la foto. De ellas, sólo nueve son identificadas al calce, tres mujeres jóvenes: además de Elena, están Susana Gamboa y María Luisa Vera, y seis hombres en la "flor de la edad": José Mancisidor, Silvestre Revueltas, Octavio Paz, Fernando Gamboa, José Chávez Morado y Rafael Alberti. Octavio Paz cerró los ojos para mirar hacia adentro y Elena los abrió sin mesura para ver, para observar con perplejidad hacia su lado derecho. Tal vez mira la sonrisa de Rafael Alberti, pero esa mirada de Elena se pierde en lo lejano, y su persona atrae el interés de aquellos que observamos la foto. Se convierte en el centro de nuestra perspectiva visual. Estos dos testimonios fotográficos nos confirman de entrada la "verdad"

[11] Para describir el momento en que toma su decisión, Paz afirma: "El mundo dio un vuelco. Sentí que, sin dejar de estar en el tiempo petrificado de los mayas, estaba también en el Centro de la actualidad más viva e incandescente. Instante vertiginoso: estaba plantado en el punto de intersección de dos tiempos y dos espacios... vi mi destino suspendido en el aire de esa mañana transparente...", OCTAVIO PAZ, *Itinerario*, F.C.E., México, 1993, p. 56.

de los hechos: el que todos ellos estuvieron allí y en ese momento histórico. La ficción como punto de partida en el discurso ha quedado excluida. Sin embargo, la elaboración discursiva se emprende muchos años después de que los acontecimientos tuvieron lugar, entre cuarenta o cincuenta. Esa reconstrucción conlleva ciertos elementos de ficcionalización de los hechos y los rostros. La memoria rehace y recompone las vivencias, que se diluyen y transforman a medida que el olvido selecciona e impone sus leyes.

Los dieciocho capítulos que componen el texto de estas *Memorias* comienzan a desplegarse con una frase tajante: "Yo nunca había oído hablar de Karl Marx" (p. 5). Esta negación nos sumerge de lleno en un cúmulo de informaciones. Por principio, advertimos que la enunciación se hace desde la primera persona del singular, quien asume la carga de las "memorias", y se convierte en esa fuente de recuerdos que girarán en torno a este yo responsable y memorioso; sin embargo, de inmediato se instaura la ignorancia como contraposición: "nunca había oído hablar de...", elemento que destruye toda la confiabilidad en un testimonio de peso o lo que en términos legales se denomina un "testimonio abonado", por no tener tacha legal. Esta testigo empieza el relato por su autodescalificación, lo que nos remite a una estrategia de ironización discursiva que Elena Garro emplea para tratar los asuntos serios del II Congreso desde una perspectiva marginal, pero no ausente de perspicacia y espíritu crítico. Por una parte, se sabe excluida de los sucesos históricos, puesto que su presencia en el Congreso se debe a su carácter de acompañante de Octavio Paz pero, también, tiene una conciencia clara de que le corresponde la misión de narrar su versión de los acontecimientos y matizar así lo que otros, desde la autoridad que les confiere el haber sido participantes en el Congreso, han narrado. En la frase inicial también se desecha el conocimiento libresco, ya que "saber" es un "haber oído hablar", lo que nos comunica la importancia de la oralidad como posibilidad del saber, como origen del conocimiento. La negación culmina con "Karl Marx", un paradigma central en la aventura que está por emprenderse: narrar el viaje de México a España y de vuelta a México en 1937, en una cruzada cultural y política en la República Española, en un momento en que la práctica marxista es puesta en duda, ante las purgas políticas registradas en la URSS: "en esos días acababa de pasar la segunda gran purga de Moscú y la vieja guardia comunista desaparecía rápidamente" (p. 15).

Elena Garro entreteje los hilos de la autobiografía, las memo-

rias y el testimonio sobre lo que vio y vivió en esa etapa, para construirse una identidad más allá de aquella representación como sombra, acompañante, o bien como "rubita" o inconsciente, que otros escritores e intelectuales le asignaron. En las memorias de otros, Elena es apenas un nombre, como en el caso de *Itinerario* de Paz: "y lo acompañé [a Siqueiros] a la estación de ferrocarril, con su mujer, Juan de la Cabada y Elena Garro" (p. 73). O bien, quedó memoria de su llanto en las letras de Stephen Spender, en *World within world*: "los niños de Minglanilla bailaron y cantaron al sol brillante de la playa. De repente, la señora Paz, la bella esposa de un igualmente bello joven, el poeta Octavio Paz, se desató en un llanto histérico"[12]. También otros recordaron su belleza, así José Chávez Morado le contó a Luis Cardoza y Aragón la aparición, en camino hacia el mar y entre los soldados convalecientes, de dos muchachas: "rubia la una, bella como espiga de trigo; morena y bella la otra como la Sulamita: Elena Garro y Susana Gamboa"[13]. Solamente representan dos figuras decorativas en el fondo de un paisaje inundado por la guerra, la tristeza y el dolor.

Curiosamente, *Memorias de España 1937* e *Itinerario* aparecieron casi el mismo año: en 1992 el texto de Elena y al año siguiente las reflexiones de Paz, donde el poeta concluye: "Mi experiencia española fue varia y vasta. Apenas si puedo detenerme en ella: no escribo un libro de memorias" (*Itinerario*, p. 58). Subrayo esta negación, que se opone a la elección de género literario hecha por Elena Garro, puesto que nos sirve como indicio para advertir dos maneras diferentes de abordar un mismo hecho histórico y de vida, una experiencia compartida pero experimentada desde dos perspectivas y sensibilidades diversas.

En *Itinerario* a Paz le interesa explorar el origen de sus dudas políticas, trazar un "itinerario político": discute la figura de Trotski; recuerda el estupor frente a la condena, en el seno del Congreso, contra la personalidad de André Gide; se duele por la desaparición de Andreu Nin, el dirigente del POUM (Partido Obrero de

[12] *Apud* LUIS MARIO SCHNEIDER, "Octavio Paz: de la raíz al pulso", pról. a *México en la obra de Octavio Paz*, Promexa, México, 1979, pp. xxvii-xxviii. En el texto de *Memorias de España 1937*, ELENA GARRO presenta así este hecho: "Spender nos dedicó una línea que Paz leyó triunfante: «El guapo poeta Octavio Paz y su joven y bella mujer que en Minglanilla se puso histérica» nunca le perdoné la frase" (p. 31).

[13] LUIS CARDOZA Y ARAGÓN, *El río. Novelas de caballería*, F.C.E., México, 1986, p. 586.

Unificación Marxista); en fin, se pregunta por la contradicción entre su pensamiento y su sentimiento. Elena Garro advierte estas fracturas políticas, pero en los detalles nimios o chuscos; así durante la lectura pública del poema "¡No pasarán!", Paz ve surgir entre los asistentes al evento a Juan Bosch, que en su poema es: "el camarada muerto en el ardiente amanecer del mundo" (p. 34). Y Elena averigua que a Juan lo andaban cazando los comunistas y que ya habían matado a sus compañeros; se preocupa por la suerte de ese hombre. En la observación de estos hechos comienzan sus dudas: "¿por qué los rusos o los comunistas perseguían a otros comunistas?" (p. 35), se pregunta con gran inquietud y no dejará de volver sobre esta cuestión, como lo comprueba al ayudar a Paz a reunir un archivo de documentos para probar la existencia de campos de concentración en la URSS, y el que ella en 1970, ante la acusación de haber sido "uno de los jefes del complot comunista" (p. 91) en 1968, se decide a leer toda la teoría marxista a su alcance para no partir de argumentos "gratuitos": "Decidí leer a todos los marxistas y no sólo a ellos, sino a sus antecesores, a sus contemporáneos, a sus discípulos y a sus opositores. Saqué alrededor de 2,700 fichas y compré ficheros para ser metódica, pero ya era tarde" (p. 91). Esta desilusión nos remite, implícitamente, al tiempo de la enunciación del relato, que se produce tras el fracaso del proyecto soviético.

En la construcción del relato *Memorias de España 1937*, la concatenación de los eventos se establece a partir de una secuencia espacial, geográfica, desde un punto de fuga, México, hacia España y de regreso al punto inicial. Se produce una transformación de los paisajes y los rostros antes que otorgarse una atención cuidadosa a la hilación temporal de los acontecimientos. Esta subordinación de lo temporal al elemento espacial tiene una posible explicación en la intención que rige el relato, en el sentido de conservar, detener, rehacer los diálogos, los estados anímicos, los encuentros. La temporalidad queda inscrita en una voluntad de hacer la crónica del viaje a España en 1937, pero Elena Garro se aleja de esa tentación, ya que la atemporalidad signa sus encuentros con los españoles, con los brigadistas, con los mexicanos en España. En su relato se instaura una temporalidad diversa que se fija en el momento de la narración misma, el ahora desde donde se construye el relato y que establece el segundo tiempo que hace del pasado un evento, por la contraposición entre el entonces (Guerra Civil) y el ahora de la enunciación, que es un momento más cercano a la fecha de la

publicación, en el que Elena rehace secuencias de su vida y estima las repercusiones de ese viaje en 1937 en su pensamiento.

Como un tiempo intermedio, se mezclan otros momentos de su vida, su época en París en los años cincuenta, su caída en desgracia política en los años sesenta en México, todo como un contraste con el tiempo de la búsqueda y de la constitución de su identidad a partir del viaje a España. Entonces, es en la organización de este relato, en la configuración de los recuerdos en dieciocho secuencias que Elena Garro despliega sus memorias. La recuperación se dibuja con un asidero espacial que genera los eventos y de allí se desprenden, se recomponen los diálogos y se rescatan algunos testimonios desde la mirada de esta mujer que comenzaba a entrar en el ámbito de lo político.

Dos intenciones diversas dieron origen al viaje de Elena Garro y Octavio Paz. De manera que al iniciar el movimiento de recuperación de los hechos, son también diversas las aproximaciones a los eventos que se vivieron de forma diferente. En el imaginario colectivo esa etapa quedó inscrita en la historia como un acontecimiento especial y heroico. Para los lectores de Paz, se convierte este 1937 en un momento de decisiones ideológicas, éticas, de adhesión o rechazo de un pensamiento, el marxista, que normaba la vida de otros. Para Elena Garro fue el encuentro con un mundo familiar, por lo que de española había en su historia de vida, por la influencia de su padre y su familia paterna, y, por otra parte, el viaje la situó en un ámbito que no era cercano a sus preocupaciones, a sus deseos de vida. La política irrumpía en su vida centrada en el arte y la literatura. Además de que ese sitio de encuentros se daba con una guerra de por medio, donde los dos bandos eran parte de su experiencia, de su cercanía a lo español. Así, Elena Garro queda excluida de la heroicidad y la intelectualidad de esos acontecimientos. Su postura era externa a lo que "pasaba" en España. No asistió a las sesiones del Congreso. Apenas llega a testimoniar la ceremonia de inauguración. Sus estrechos conocimientos la relegaron al papel de acompañante, de estorbo de los viajeros. Hasta que, por la fuerza de la cotidianidad, por su persistente terquedad y rebeldía impone su presencia y se convierte, contra su voluntad, en la guardiana del orden, la vigilante del trabajo de los otros artistas.

En *Memorias de España 1937*, la atención de Elena Garro logró ir más allá de las cuestiones partidarias, reflexionadas a lo largo de los años y en el vínculo con otros acontecimientos. También supo penetrar el momento de la Guerra Civil, en sus breves acercamien-

tos al frente en la Ciudad Universitaria en Madrid: "Aquella guerra de edificios me dejó deprimida. Los milicianos parecían muy cansados, hablaban en voz baja, para que no escucharan los «otros»; había botellas rotas tiradas en el suelo destrozado y algunos dormían a plena luz. Se veían exhaustos, era un juego macabro aquel frente universitario" (p. 26); asimismo, ella percibió el miedo que invadía a los soldados de los dos frentes y también el hambre que aquejaba por igual a los combatientes y a ellos, los delegados, al Congreso:

> Lo peor era que casi no comíamos, el racionamiento era feroz y el hambre nos debilitaba los nervios. En los cafés y en los restaurantes sólo encontrábamos botellas de agua de "bolita" o chicoré y como plato fuerte, después de entregar el cupón de racionamiento, un plato de lentejas. A mí el hambre me atontaba y soñaba con los mercados de México rebosantes de zanahorias, de lechugas, de leche y de pan (p. 47).

En el convencimiento de que la guerra afecta de igual manera a todos y de que la muerte los amenaza, sólo el recuerdo de México mantenía las fuerzas de la escritora.

Con su espíritu curioso supo captar la desolación y la desesperanza, como cuando visitan a don Antonio Machado, ella advirtió que el poeta y su madre "parecían muy pobres, muy abandonados, muy fuera de lugar. Me impresionó el abandono de aquella casa sin esperanzas" (p. 113). También fue presa del horror de la guerra, cuando por equivocación presencia el final de una amputación: "allí había una mesa de operaciones sobre la cual estaba un joven atado. Lo rodeaban hombres y mujeres vestidos de blanco y había mucha, mucha sangre. Di un alarido y uno de los hombres de blanco se volvió hacia mí: "¿Qué hace esta mujer aquí? ¿Qué hace en un hospital de sangre?" (p. 76). Testimonio éste del espanto que sufre Elena Garro y también de las terribles condiciones de vida durante la guerra.

El afán inquisidor de Elena Garro logró penetrar en lo que otros testimoniantes no se atreverían a mencionar: la mediocridad humana en las esferas del poder. Así, con humor nos narra el encuentro con el embajador Adalberto Tejeda en la embajada mexicana en París, un espacio que le anunciaba presagios de lo futuro: "tan sombrío como el de una agencia funeraria. En el comedor de muros de espejos ahumados, en el que tantas cosas de mi vida iban a ocurrir" (p. 129). De nueva cuenta, superpone dos tiempos en su

memoria. Por una parte, presenta sus recuerdos de la visita a esa embajada en 1937 y, por otra, ofrece la relación de ese espacio parisino con la época de la vida diplomática de Octavio Paz en la posguerra. Sin embargo, esta etapa sólo es aludida, mientras que Elena Garro nos relata con detalles el encuentro con Epigmenio Guzmán, en la antesala del embajador. Reconstruye en sus *Memorias* la conversación que ella y Paz sostuvieron con Guzmán sobre la compra clandestina de armas que él había hecho para la República Española, compra que había sido frustrada por la traición de Tejeda. De este embajador, Elena Garro hace un despiadado retrato, mediante el diálogo que tuvieron con él durante una "desagradable" comida. Nos muestra la hipocresía y el cinismo que caracterizaban a ese hombre, más interesado en hacerse acompañar por Silvestre Revueltas que por encontrar solución a los problemas del músico mexicano.

Elena Garro no sólo hizo un recuento de los hechos, los lugares, las diferentes sedes y los participantes vinculados con el Congreso, sino que consiguió dejar un testimonio de las peculiaridades de aquellos individuos que, con el tiempo, han sido magnificados con la pátina del mito. Sobre Luis Cernuda elabora la pintura del joven poeta que lograba alejarse de los congresistas e ir a la playa: "Nadie se bañaba, sólo aquel solitario y yo" (p. 32). Advierte también los gestos que caracterizaban a Malraux: "era distinto, se permitía tener «tics»" (p. 31). Recupera la imagen de la pareja formada por dos fotógrafos: "La chica tomaba fotos con rapidez y tenía el aire melancólico de un canario extraviado: se llamaba Gerda Tarro y me llamaba la atención no sólo su camisa, sino su nombre tan parecido al mío. Gerda y su marido, Robert Kapa" (p. 21). Asimismo, consigue plasmar con frases breves la admiración que le causaron muchos personajes: "Una señora vestida de negro, con el cabello cortado a "la garçon" y fumando en una boquilla larga, se me acercó. Su amabilidad me dejó aplastada. Era María Zambrano, la mejor discípula de Ortega y Gasset" (p. 24).

Con gran tino, recupera los enojos entre algunos escritores, como en el caso de Neruda enemistado con Huidobro. De este último, recuerda que "era amable, de maneras fáciles y conversación brillante, pero era chileno y las rivalidades son terribles. Lo encontré varias veces paseando solo por Madrid" (p. 23).

En sentido estricto, Elena Garro relata los hechos periféricos del Congreso en los cuatro primeros capítulos de sus *Memorias* y destina los restantes a las otras peripecias de los viajes hacia los

frentes, a Liria, a Madrid, a Barcelona y a París. Entre estos hechos, nos deja el testimonio de la visita al frente de Pozo Blanco. El carácter heroico de esta expedición se transforma en un evento gracioso, en la medida en que la escritora recupera las andanzas de David Alfaro Siqueiros. El grupo de amigos mexicanos le llevan la noticia de que Angélica, su mujer, lo estaba persiguiendo por los campos de batalla y le iba a dar alcance: "Pronto Paz y yo nos dimos cuenta de que el enemigo que iba a atacar era Angélica. Seguíamos el viaje, pero era como si hiciéramos un viaje alrededor del frente, ya que Silvestre y Juan bajaban y nosotros desde el coche oíamos sus gritos lejanos: "¡Angélicaaaa!" (p. 75). Este pasaje es una muestra del cómo Elena Garro, sin perder la dimensión trágica de la guerra, de la pobreza en los campos de batalla, sabe añadir los elementos testimoniales que nos ofrecen el costado humano y, también, irónico que se desprende de esas aventuras en los campos de Pozo Blanco, incluida su emotiva designación como madrina de la Brigada 115:

> Sonaron clarines y tambores, y un grupo de oficiales portando estandartes se dirigió hacia donde estábamos. Gómez me indicó que diera un paso al frente, y un oficial me entregó un estandarte y, seguida por él y otros más, recorrí el campo, mientras sonaba una música militar (p. 73).

Ése fue uno de los momentos en el que ella participó en el "verdadero frente" y pudo estar en contacto con los brigadistas mexicanos en España. Su memoria entreteje las emociones que experimentó en esa ocasión y los recuerdos de los encuentros con el "Coronelazo" y con Juan B. Gómez, todo ello escrito mediante un estilo que se aleja de las tonalidades solemnes.

Entre los muchos otros testimonios que se rescatan en *Memorias de España 1937*, conviene destacar las secuencias paradigmáticas que dan cuenta de la especificidad de una voluntad testimonial en el relato de Elena Garro. Se aleja de la simple descripción de un grupo de amigos y enemigos durante este viaje, para adoptar modalidades de observación que incorporan un ámbito "doméstico" dentro de lo no doméstico que es la guerra. Así, disemina a lo largo de su relato la participación de dos intelectuales mexicanos de la comitiva: Juan de la Cabada y Silvestre Revueltas, que representan las figuras rebeldes del grupo. A su lado, Elena Garro sintió la posibilidad de una identificación con estas personalidades espon-

táneas, iconoclastas y, en el fondo, ávidas del apoyo y la solidaridad de los otros integrantes del grupo en las diversas etapas del viaje. Ante la figura de Octavio Paz en las *Memorias de España 1937*, que se opone constantemente a las iniciativas de la misma Elena, a sus actitudes "pequeñoburguesas", a sus ignorancias y atrevimientos, De la Cabada y Revueltas conforman un respaldo para la joven, que incursionaba en muchos terrenos con espíritu independiente, se escapaba, evitaba cumplir las reglas, rompía los protocolos. El escritor y el músico defendían, cada uno a su manera, su derecho a ser diferentes, a disentir, aun de los acuerdos del grupo.

Elena Garro tuvo la perspicacia para advertir y describir la rebeldía de espíritu de Juan de la Cabada, su situación extravagante: " a Juan siempre le tocaba lo peor" (p. 37). Ella pone de manifiesto la voluntad de Juan para no plegarse a las decisiones del grupo, cuando las consideraba intrascendentes, como cuando descuelgan entre ambos los cuadros de la Exposición de la Pintura Mexicana organizada en Valencia: "¡Están locos esos cuates! ¡Ya parece que nos vamos a encerrar en su localito de fotografías!" (p. 82), dice Juan, para irse al Café de la Paz a conversar con Monolito Altolaguirre y con Elena, lo que provocó la ira de Octavio Paz: "No sé quién arrastra a quién a hacer tanto disparate, si tú a Juan o Juan a ti" (p. 83). Sin embargo, la voz de Juan era respetada en el grupo. Así, José Bergamín lo había denominado el "Cervantes mexicano" (p. 38) y le habían pedido un cuento para publicarlo en España. Se le consideraba un verdadero revolucionario, frente a los otros miembros de la comitiva:

> Había estado en la cárcel y había sido vecino de celda de Carlos Pellicer, que estaba detenido por vasconcelista, no por comunista, como Juan, lo que indicaba, según aprendí en España, que Juan era superior en la jerarquía revolucionaria. De manera que, cuando Juan protestaba, los "oportunistas" callaban (p. 39).

Elena Garro comenzaba a distinguir las diferencias de grado entre unos y otros participantes en el Congreso y en la comitiva. Luego, toda la delegación decidió obligar a Juan para que escribiera el cuento "Taurino López", que había prometido a Bergamín, de manera que Elena fue comisionada para vigilar al escritor: "Mientras él, echado en un catre desvencijado, garrapateaba en un cuaderno su cuento, yo estaba sentada como un centinela en aquel horno, que era su cuarto estrecho" (p. 39).

Elena recuerda a un Juan de la Cabada que sabía ser amigo y cómplice, como cuando tratan de ayudar a David Alfaro Siqueiros en Pozo Blanco "para evitarle un escandalazo" (p. 75) al pintor y, también, cuando intentaba apoyar a Silvestre Revueltas. Por otra parte, de la Cabada se convirtió en el maestro de Elena, cuando la incitó a leer el *Manifiesto comunista*, y ella prefirió que Juan se "lo contara" (p. 90).

Mientras Octavio Paz escribía las líneas de un poema que incluiría, más tarde, en sus antologías y que permanece ligado a aquellos años de confrontación y guerra:

> Bajo tu clara sombra
> vivo como la llama al aire,
> en tenso aprendizaje de lucero[14]

y también mientras Juan de la Cabada concluía su cuento, Elena Garro recibió otra encomienda por parte de la delegación mexicana: vigilar a Silvestre Revueltas, que no trabajaba en las composiciones que le habían sido encargadas.

Con respecto a Silvestre Revueltas, Paz incluyó en *Las peras del olmo* un ensayo sobre el músico mexicano, donde lo transfigura: "Con ese cuerpo, con esa noble cabeza y ese rostro asombrado de dios, Neptuno de la música, se erguía frente a la orquesta, frente al mar de los sonidos, como un humano monumento devastado por todas las olas, padre de las olas y vencedor de ellas"[15]. Hace de él un hombre cumplido, puntual y exacto en su relación con la música y con su afán de creación. Descubre que el músico "no se defendía de la música como no se defendía de la vida" (*ibid.*, p. 189) y saca a relucir los vínculos de esa producción con el "sabor del pueblo" y, simultáneamente, con la angustia y el silencio.

Elena Garro, por el contrario, nos deja en sus memorias uno de los testimonios más desgarradores sobre los desastres que circundaron al genio. No sólo nos narra el difícil proceso de creación de *México en España* y del *Homenaje a García Lorca*, cuando ella fue comisionada y encerrada para vigilar a Revueltas, para que él escribiera esa música, sino que rememora las borracheras que lo reducían a lo abyecto, la pobreza que lo atormentaba y que minó su

[14] OCTAVIO PAZ, "Bajo tu clara sombra", *Libertad bajo palabra. Obra poética 1935-1957*, F.C.E., México, 1968, p. 18.

[15] OCTAVIO PAZ, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 188.

salud: "Él, el artista más pobre, que no tuvo ni para comprarse un abrigo en España, por lo que armé un escándalo con los compañeros cuando propuse que cotizáramos todos para comprárselo, tuvo en su entierro coronas de gran lujo" (p. 105). Elena Garro nos deja el testimonio de la pobreza del músico y de la falta de solidaridad de los miembros de la comitiva con él. Sólo Juan de la Cabada y los Paz habían intentado ayudarlo. Esa pobreza que se complicó al grado de que "no tenía siquiera el billete de regreso a México" (p. 121). Elena recobra en su memoria el proceso para conseguir el dinero para ese pasaje de Revueltas. La solución la encontró Paz al cambiar los boletos de él y Elena, por tres de tercera en el "Orinoco".

Elena Garro testimonia las adversidades de ese viaje de regreso y capta el miedo, el hambre y, con un gesto irónico, culmina sus memorias con la imagen de doña Pepita, la madre de Paz, que los recibe con gran elegancia, adornada con sus aretes de diamantes, como signo de que la aventura había terminado y se reintegraban al orden "pequeño burgués".

Muchos años más tarde, para la celebración de los cincuenta años del Segundo Congreso, Octavio Paz escribió un discurso, "El lugar de la prueba (Valencia 1937-1987)" en el que observa que ellos quisieron "ser los hermanos de las víctimas y nos descubrimos cómplices de los verdugos, nuestras victorias se volvieron derrotas y nuestra gran derrota quizá es la semilla de una victoria que no verán nuestros ojos"[16].

La prosa de Elena Garro en *Memorias de España 1937* nos ofrece de una manera fluida y sabrosa los testimonios de una mujer en los bordes de aquel Congreso Antifascista de 1937. Lo importante en su visión radica en su peculiar manera de captar los hechos, de presentar los acontecimientos que la historia ha engrandecido, desde una perspectiva diferente, una visión que no rehúye la cotidianidad en el ambiente de lo bélico y que no abandona el humor frente a la rigidez diplomática, que tampoco evita el relato de las envidias y egoísmos en un acontecimiento que encubría, tras la amistad entre los pueblos hermanos, las resquebrajaduras de la vida política. Leído a contracorriente, este libro de *Memorias* nos deja así un caudal de testimonios, además de introducirnos en el proceso de aprendizaje político que Elena Garro llevó a cabo en esa aventura en 1937.

[16] Octavio Paz, "El lugar de la prueba (Valencia 1937-1987)", *Pequeña crónica de grandes días*, F.C.E., México, 1990, p. 100.

NOVELA Y FIN DE SIGLO

MAGIA Y ALQUIMIA EN *EL EVANGELIO SEGÚN JESUCRISTO* DE JOSÉ SARAMAGO

CLAUDIA AVILÉS HERNÁNDEZ
El Colegio de México

El aspecto mágico de la filosofía hermética y cabalística, así como el neoplatonismo renacentista, influyeron decididamente en el pensamiento de filósofos y escritores que protagonizaron esa época. La compleja búsqueda del sentido de las Escrituras y la interpretación del alfabeto hebreo constituyen el método de contemplación religiosa denominado Cábala, cuya importancia ha sido rescatada, entre otros, por Gershom Scholem en su libro *Major trends in Jewish mysticism*[1]. En este estudio Scholem revela al mundo la riqueza de esta manifestación olvidada, hasta hace pocos años, de la historia del pensamiento y la religión. La Cábala cristiana otorgó una gran importancia a la magia práctica y a sus elementos. No en vano la literatura isabelina mostró su interés en la filosofía oculta a través de la incorporación en las obras de brujas, hadas, de espíritus buenos y malos, que no sólo eran producto de las tradiciones populares sino de la marcada presencia de los estudios hermetico-cabalísticos del momento. En realidad, los tratados de magia y esoterismo medievales lograron permear el neoplatonismo renacentista de forma tan decisiva que algunas novelas de Cervantes o, incluso, episodios de *El Quijote*, *La Celestina*, el teatro del Siglo de Oro, la novela picaresca y el teatro de Calderón de la Barca, se explican al considerar las tendencias que influían subterráneamente en esa época.

La narrativa contemporánea muestra interés y entusiasmo por descubrir los misterios que encierra la filosofía oculta en el hom-

[1] Schoken, New York, 1974.

bre de hoy. Así, algunos escritores se han dado a la tarea de interpretar el sentido de la Torá o del Pentateuco a través de los intrincados caminos de la ficción, lo cual no sólo confirma su importancia en la tradición occidental, sino que también demuestra la inevitable búsqueda del ser humano por comprender la razón de su existencia en los orígenes de la creación.

Los hombres del Renacimiento miraban hacia el cielo en su afán por conocer los misterios de la grandeza divina, y el escritor de este fin de milenio continúa con la tarea que ellos iniciaron. El misterio no ha sido resuelto; la mirada hacia Dios no se ha interrumpido, y prueba de ello es *El Evangelio según Jesucristo,* obra en la que el escritor portugués José Saramago[2] construye su propia interpretación sobre el texto bíblico. La novela, en efecto, es una relectura de los Evangelios, un viaje al origen de una religión, en el cual el autor emplea los evangelios sinópticos o canónicos, y los evangelios apócrifos o secretos. En este trabajo me propongo mostrar los aspectos mágicos y alquímicos subyacentes en el texto mencionado, aspectos que demuestran la vigencia del pensamiento oculto que permeó toda la época isabelina.

La descripción de la naturaleza que el narrador omnisciente del texto de Saramago hace del momento previo a la concepción del Hijo del Dios tiene reminiscencias de la estructura teológico-científica del universo, desde los *Diálogos* de Platón hasta el escenario amoroso de los amantes medievales (sin olvidar, claro está, la poesía mística de fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz), cuyo éxtasis se veía reflejado en la armonía del Cosmos. El cielo, escenario al que los hombres elevan sus ojos para observar la grandeza de la creación, anuncia la presencia de Dios, centro y circunferencia del Universo, a través de colores y formas misteriosas que provocan el miedo y el asombro del carpintero José:

> Miró José al cielo, y en su corazón quedó asombrado. El sol tarda aún en despuntar, no hay, por todos los espacios celestes, el más leve indi-

[2] José Saramago nace el 16 de noviembre de 1922 en Azinhaga, Ribatejo. Su primera novela, *Terra do Pecado* (1947) es precedida por numerosas obras de teatro y de poesía entre las que destaca *Publica a Noite* (1979) y *O Ano de 1993* (1975), respectivamente. Recibe el Gran Premio de Novela de la Asociación Portuguesa de Escritores y el Premio Bracati (Zafferana, Italia) con *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* Circulo de Leitores, Lisboa, 1991. A partir de esta nota sólo se indicará el número de página de la novela en la edición de Seix Barral, México, 1994.

> cio de los tonos rubios del amanecer, ni siquiera una leve pincelada rosa o de cereza mal madura, nada, a no ser, de horizonte a horizonte, ...en la extensión entera de un inmenso techo de nubes bajas, que eran como ovillos aplastados, ...un color único de violeta que, empezando ya a hacerse vibrante y luminoso del lado por donde rompe en sol, se va progresivamente oscureciendo, de más a más, hasta confundirse con lo que, del lado de allá, queda aún de noche (pp. 17-18).

La naturaleza, y José con ella, está iniciando el "acto alquímico" en el que la simiente de un hombre habrá de vaciarse en el *vas mirabile* de María para engendrar a Jesucristo, manifestación sagrada de esa transmutación alquímica: "la simiente sagrada de José se derramó en el sagrado interior de María, sagrados ambos por ser la fuente y la copa de la vida" (p. 19). Esta es la primera muerte y resurrección de la materia, es decir, de Jesucristo, la segunda y última estará dada en la cruz, imagen descriptiva del grabado de Alberto Durero *Crucifixión,* con que inicia y termina la novela.

Al respecto, Mircea Eliade señala que la reducción alquímica a la materia prima puede interpretarse de distintas maneras. Una de ellas es considerarla como una regresión al estado prenatal, en el que la disolución de la materia contiene un simbolismo seminal, el "esperma" se deposita en la matriz, "vaso de la divina germinación", para dar lugar al nacimiento de la Piedra Filosofal. La materia prima de los alquimistas también puede ser vista como la Naturaleza en su estado primitivo, es el "retorno a la Madre" en el que el ser se reintegra a una situación originaria. La disolución de las sustancias en un baño mercurial tiene como resultado la muerte. Eliade afirma que:

> El *Baño María* no es solamente la "matriz del tinte divino"..., sino que también representa la matriz de la que ha nacido Jesús. La encarnación del Señor en el adepto puede por ello comenzar desde el momento en que los ingredientes alquímicos del *Baño María* entran en fusión y vuelven al estado primitivo de la materia. Este fenómeno regresivo es relacionado tanto con el *nacimiento* como con la *muerte* de Cristo[3].

La descripción es cada vez más poética, al mismo tiempo que los colores y las formas misteriosas dibujadas muestran a José la majestad de los cielos:

[3] MIRCEA ELIADE, *Herreros y alquimistas*, Taurus-Alianza, Madrid, 1974, p. 137. Las siguientes notas del texto sólo se indican con el número de página.

> el violeta se iba tiñiendo y se dejaba penetrar por un rosa pálido en la cara interior del techo de nubes, *enrojeciéndose* luego, hasta desaparecer, ...y de pronto, el espacio reventó en un *viento luminoso,* se multiplicó en *lanzas de oro,* hiriendo de pleno y traspasando las nubes, que, sin saberse por qué y cuándo, habían crecido, y eran ahora formidables, barcos gigantescos arbolando *incandescentes velas* y bogando en un cielo liberado al fin (p. 18; las cursivas son mías).

La coloración del cielo va *in crescendo,* la intensidad del viento es simbolizada por las lanzas de oro de los guerreros que penetran y hieren a las nubes. La batalla se inicia en el Universo, el cielo es un mar poblado por barcos enormes que en su fuego anuncian el retorno al caos, la repetición de la Cosmogonía: "Se llenó de temor su corazón, imaginó que el mundo iba a acabarse, y él, puesto allí, único testigo de la sentencia final de Dios" (p. 18). Es mediante el fuego, según Eliade, que se transforma a la Naturaleza, las nubes "enrojeciéndose", las "lanzas de oro", el "viento luminoso" y las "incandescentes velas", representan el fuego utilizado como elemento de transmutación. Esta descripción ilustra la experiencia espiritual, la incorporación de lo sagrado, es decir, la proximidad de Dios. José es invadido por un soplo de viento mágico que "le recorría la espalda como un dedo de fuego, señal de otra y más insistente urgencia" (p. 19), la de cumplir con la voluntad Divina de Dios, mago del Universo.

A partir de diversos estudios sobre el Renacimiento, entre los que destaca *El pensamiento renacentista y sus fuentes* de Paul O. Kristeller[4], se puede afirmar que en este período se poseía un conocimiento más profundo y completo de la literatura y de la teología cristianas en lengua griega que en la época precedente. Resulta absurdo pensar que el Renacimiento fue una época pagana en la que las ideas morales y las alegorías literarias expuestas en las obras de los humanistas encubrían cierto tipo de irreligiosidad. La corriente neoplatónica y la filosofía hermética convivieron con las ciencias ocultas de la astrología, la magia y la alquimia, disciplinas que hacen todavía a algunos interpretar al Renacimiento como un período de dioses y héroes paganos. Sin embargo, la importancia de estas "seudociencias" fue tal que incluso hoy en día no podemos dejar de sentir su influencia. Prueba de ello es la novela que aquí me ocupa.

[4] F.C.E., México, 1982.

La aparición del ángel a María, disfrazado de mendigo, es un episodio que se repite cuatro veces en la novela, en distintas situaciones, y contiene innumerables elementos mágicos y alquímicos. El primer episodio precede a la concepción de Jesús, acto alquímico inicial que desencadenará otros en que, a la manera de los alquimistas occidentales, se integra el simbolismo de la teología cristiana: la "muerte" de la materia es santificada por la muerte de Cristo para asegurar su redención. El paisaje, al igual que en el momento en que José es conducido a María por voluntad de Dios, es de una belleza deslumbrante y misteriosa al mismo tiempo:

> Aunque en diferente, también este crepúsculo estaba que era una hermosura, con sus mil andrajos de nube dispersos por la amplitud, rosa, nácar, salmón, cereza, son maneras de hablar de esta tierra para que podamos entendernos nosotros, pues estos colores, y todos los otros, no tienen que se sepa nombres del cielo (p. 23).

El comentario irónico del narrador habla de la incapacidad de nosotros, seres humanos, lectores reales del texto, para nombrar con la misma grandeza de la creación las maravillas que nos rodean. Por eso el místico, a diferencia del ser común, tiene la capacidad poética de transmitir la experiencia religiosa a través de un intrincado lenguaje que invalida el primer significado literal. Al recoger la escudilla en la que ofreció María al mendigo lentejas con cebolla picada y gabachas de garbanzos, el hombre adquiere una dimensión extraordinaria, de la que la comida no es la responsable, como sugiere el narrador:

> María acudió a abrir, el pobre estaba allí, de pie, pero inesperadamente grande, mucho más alto de lo que antes le había parecido, que en definitiva es verdad lo que se dice, que hay enormísima diferencia entre comer y no haber comido, porque era como si al hombre, ahora, le resplandeciera la cara y chispearan sus ojos, al tiempo que las ropas que vestía, viejas y destrozadas, se agitaban sacudidas por un viento que no se sabía de dónde podría venir, y con ese continuo movimiento se nos confundía la vista hasta el punto de, en un instante, parecer los andrajos finas y suntuosas telas, lo que sólo estando presente se creerá (pp. 23-24).

La magia de esta descripción está dada, en parte, por la constante mutación que el viento produce en las ropas del mendigo. El mendigo no acaba de transformarse, la transmisión del gran men-

saje se refleja en su dimensión física, el profeta lleva a María el mensaje claro y preciso de Dios. Es el intermediario indicado para transmitirlo:

> se inclinó hasta el suelo y tomó un puñado de tierra, y después, alzando la mano, la dejó escurrirse lentamente entre los dedos mientras decía entre sorda y resonante voz, El barro al barro, el polvo, al polvo, la tierra a la tierra, nada empieza que no tenga fin, todo lo que empieza nace de lo que se acabó... Mujer, tienes un hijo en tu vientre, y ese es el único destino de los hombres, empezar y acabar, acabar y empezar (p. 24).

La autoridad religiosa ha quedado establecida por el ángel profeta. De María nacerá un hombre que morirá por otros para resucitar y vivir en la eternidad, tal y como Eliade lo explica con respecto a los Misterios greco-orientales:

> La ciencia de la iniciación a los misterios residía en la participación en la pasión, muerte y resurrección de un dios... Podemos suponer que los sufrimientos, la muerte y la resurrección del dios... le eran comunicados durante la iniciación de modo "experimental". El sentido y la finalidad de los Misterios eran la transmutación del hombre: por la experiencia de la muerte y resurrección iniciáticas, el místico cambiaba de régimen ontológico (se hacía inmortal) (p. 131).

La técnica alquímica basada en el drama de la materia (muerte y resurrección de Dios) está simbolizada en la tierra negra que el ángel toma para convertirla en tierra luminosa, en oro, en la Piedra Filosofal que es Jesús. Desde ese mismo momento Jesucristo empieza a morir, el mendigo inicia la *opus magnum* haciendo pasar la materia (tierra negra) por dos de las cuatro fases que Eliade describe en *Herreros y alquimistas*. De acuerdo con el color que toman los ingredientes reciben una denominación específica: *melansis* (negro), *leukosis* (blanco), *xanthosis* (amarillo), e *iosis* (rojo). La tierra que se deposita en la escudilla de barro pasa de un color negro a un color brillante, rojizo, capaz de alumbrar la pequeña choza antes iluminada por la débil luz del candil de aceite. Al igual que las ropas del profeta, la tierra depositada en la escudilla, que "era como si la hubieran transformado en un vaso del oro más puro" (p. 24), no termina de transformarse: "José, con un palito, revolvió la tierra, intrigado al verla oscurecerse cuando la removía, y luego recobrar el brillo. Sobre la luz constante, como mortecina, serpen-

teaban rápidos centelleos" (p. 25). Podríamos afirmar que el mago que visita a María proyecta sobre la materia la función de iniciación del sufrimiento de Jesús. Dice Eliade: "Gracias a las operaciones alquímicas, asimiladas a las «torturas», a la «muerte» y a la «resurrección» del místico, la sustancia es transmutada, es decir, obtiene un modo de ser transcendental: se hace «oro», que, repetimos, es el símbolo de la inmortalidad" (p. 133).

Es interesante señalar que después de la partida del mendigo surge la noche, las luces del cielo desaparecen, "el crepúsculo se había vuelto azulado, iba tomando ya los primeros colores de la noche" (p. 25), las tinieblas cubren la casa de José y de María. En el nivel cosmológico, según Eliade, la muerte de la materia es un retorno a la situación primordial, al estado caótico primordial, "es al propio tiempo una reintegración de la Noche Cósmica, las tinieblas expresan... el retorno al estado seminal de la existencia" (p. 138). Por eso el ángel ha dicho la idea de muerte y resurrección: "nada empieza que no tenga fin, todo lo que empieza nace de lo que se acabó".

La escudilla es el segundo *vas mirabile*, después de la matriz de María, en la que se inicia la muerte del místico que es Jesús. Después de trece años el ángel vuelve para llevarse la escudilla, justamente cuando Jesús sueña que su padre viene a matarlo. El sueño lo atormenta. En él, su padre, José, aparece como el asesino de su propio hijo —juego de espejos que ilustra la sentencia del ángel cuando se presenta por segunda vez a María en la cueva, "Sobre la cabeza de los hijos caerá siempre la culpa de los padres" (p. 88)—, y huye de su casa para aplacar su culpa y su remordimiento. Jesús ha iniciado su camino de aprendizaje hacia la última transmutación mediante la tortura y el sufrimiento. El ángel mendigo arranca la extraña planta que había nacido, "sólo tronco y hojas" (p. 98), tras haber enterrado la escudilla fuera de la casa del carpintero:

> el ángel se transformó y apareció el mendigo, y desapareció, quienquiera que fuese, arrastrando las anchas hojas tras sí como una serpiente emplumada... Allí, junto a la pared de la casa, estaba el negro agujero donde la planta había sido arrancada... En el fondo estaba la escudilla vacía. [María] Metió la mano en el agujero y la retiró para afuera, era sólo la escudilla común que recordaba, pero con un poquito de tierra dentro, apagadas sus luces, un prosaico utensilio doméstico que regresaba a sus originales funciones, de ahora en adelante volverá a servir la leche, el agua y el vino, de acuerdo con el apetito y lo que haya para echarle, muy cierto es lo que se ha dicho, que cada persona tiene su hora y cada cosa su tiempo (pp. 148-149).

En efecto, es la hora de la experiencia mística de Jesús. Las diferentes pruebas a las que será sometido harán que el personaje se autocuestione sobre la autoridad religiosa y sobre los verdaderos propósitos de ese Dios al que ha aprendido a venerar en la sinagoga. Al salir de su casa y llegar a la cueva donde nació, Jesús experimenta nuevamente el dolor de un segundo nacimiento. En el primero, como dice el narrador de la novela, "lloró porque lo hicieron llorar, y llorará siempre por solo ese y único motivo" (p. 62). El segundo es también un sufrimiento escondido, pero quizá más doloroso: "sus manos acudieron a los ojos para sostener las lágrimas que rompían, pobre muchacho, allí enroscado y torciéndose en el polvo como si sintiese un dolor infinito" (p. 170). No es el llanto primero que la madre consuela con su leche y su abrazo; esta vez no vendrá ninguno de aquellos tres pastores que le ofrecieron leche, queso y pan, el pastor que ahora viene a buscarlo no es un "ángel de perdones", es el Diablo que lo llevará con él para prepararse durante cuatro años y poder encontrarse con Dios.

Es importante observar que las revelaciones descritas hasta este momento son consideradas como obra del demonio por quienes sólo las han escuchado de boca del que las vivió en carne propia. María, por ejemplo, es interrogada una y otra vez por los ancianos de la sinagoga; la visita del mendigo y la tierra luminosa son "engaños de las magias" (p. 25) para José; lo inexplicable del caso hace pensar a José que el hombre traía consigo la tierra o que María creyó que éste la cogía del suelo. José piensa que el extraño visitante es "un emisario del Tentador, el cual, ...parece que vino a traer la promesa de una tierra diferente, luminosa, sirviéndose, como de costumbre de la credulidad y malicia de las mujeres" (p. 27). La descalificación de María por quienes la rodean es la misma que Jesús experimenta frente a ella misma, su madre, y su familia, a excepción de su hermano José. Jesús, después de permanecer cuatro años lejos de su casa, regresa para comunicarles su experiencia con Dios en el desierto:

> Jesús dijo, dejando caer las palabras, He visto a Dios. El primer sentimiento legible en los rostros de la madre y de los hermanos fue de temor reverencial, el segundo, de incredulidad cautelosa, luego, entre uno y otro, cruzó algo como una expresión de desconfianza malévola en Tiago, un asomo de exitación deslumbrada en José, un rasgo de amargura resignada en María (p. 230).

Jesús está frente al problema de todo místico: cómo transmitir la revelación de la que ha sido testigo. Angelina Muñiz-Huberman, por ejemplo, afirma que "al ser tan subjetivo el campo de la revelación [el místico] entra de inmediato en choque con su interpretación o hermenéutica y lo que es visión celestial para uno puede serlo demoníaca para otro"[5]. El mismo Jesús no sabe quién es Pastor; su extraña conducta, la autoridad con que domina al rebaño y a él mismo lo obligan a preguntarle a Dios sobre su identidad, "El que anda conmigo, ...es un ángel o un demonio" (p. 203).

Las revelaciones místicas al inicio de la novela mantienen una gran ambigüedad. La aparición del ángel a María y los momentos en que Dios le habla a Jesús parecen estar entre lo celestial y lo demoníaco. Los discursos de Dios y del Diablo impiden que Jesús (y nosotros también) tengamos claro quién es realmente el que representa al Bien, y quién al Mal. Incluso el mismo protagonista de la historia lo dice claramente cuando se encuentra con ambos en el barco: "sí señores, os llevaré hasta la orilla, para que todos puedan, al fin, ver a Dios y al Diablo en sus figuras propias, y vean lo bien que se entienden y lo parecidos que son" (p. 285).

Además, no debemos olvidar que el punto de vista que el narrador del texto impone, juega un papel primordial en la ambigüedad mencionada, ya que sus juicios descalifican constantemente al intertexto bíblico a través de la ironía. Pareciera como si el narrador, quien posee una autoridad semejante a la de Dios, conociera y decidiera los pensamientos de todos los demás, y representara a todos aquellos que reaccionaron violentamente contra la filosofía oculta en la época Isabelina. Los milagros de Jesús son narrados con relativa parcialidad; sin embargo, en el recuento que el narrador hace páginas antes del desenlace, el tono irónico los hace parecer si no artes del demonio, sí actos propios de un alquimista charlatán:

> Las señales con las que hasta ahora el señor se había manifestado en la persona de Jesús no pasaban de meros prodigios caseros, hábiles prestidigitaciones, pases del tipo más-rápido-que-la-mirada, en el fondo muy poco diferentes a los trucos que ciertos magos de oriente manejaban con arte muchos menos rústica, como tirar una cuerda al aire y subir por ella, sin que se viera que la punta, allá arriba, estaba suje-

[5] *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*, F.C.E., México, 1993, p. 203.

> ta a un sólido gancho o que la sujetaba la invisible mano de un genio auxiliar (p. 267).

No obstante, en *El Evangelio según Jesucristo* encontramos descripciones que encierran un gran simbolismo, como el momento en el que Pastor prepara el cayado de Jesús, su "tercer brazo", escena en la que observamos innumerables elementos mágicos. Es la ceremonia en la que el maestro transmite los secretos de la ciencia al discípulo:

> el pastor fue adentro y trajo un palo nuevo, el que tenía aún la corteza. Encendió una hoguera y, en poco tiempo, moviendo hábilmente el palo entre las llamas, le fue quemando la corteza hasta saltar en largas tiras, después alisó toscamente los nudos. Lo dejó enfriar por un extremo y volvió a meterlo en la lumbre, ahora moviéndose más de prisa, sin dar tiempo a que las llamas lo quemasen, oscureciendo de este modo y fortaleciendo la epidermis de la madera, como si sobre la joven vara se hubieran anticipado los años (p. 173).

Jesús se pregunta cómo pudo el pastor sostener el palo ardiente entre las manos. La invulnerabilidad del mago ante el fuego es prueba del dominio que tiene sobre sus artes, contrariamente a la ignorancia de Jesús, que tuvo que soltar el palo. La "joven vara" es Jesús, que al igual que la materia con la que el alquimista trabaja, será quemado por las llamas; él deberá disolverse mediante el fuego hasta convertirse en la Piedra Filosofal que curará enfermos y traerá los peces a las redes de los pescadores. Además, también sobre Jesús se anticipan los años; es un adolescente en cuya mirada se reflejan ya las huellas del remordimiento y en su rostro los rasgos de una repentina madurez.

Considero que es pertinente hacer aquí un paréntesis sobre la relación entre Jesús y Pastor, la cual resulta análoga a la que Calderón de la Barca encarnó en *El mágico prodigioso*. En la obra de Calderón, el personaje Cipriano lleva a cabo un pacto con el diablo para conquistar el amor de Justina por medio de la magia demoníaca. Durante un año el joven estudioso abandona las artes del ingenio y se entrega a las artes del demonio en una cueva. De manera paralela, Jesús se prepara para encontrarse con Dios, y Cipriano para obtener los favores de su amada. Ambos personajes sufren una transmutación durante el desarrollo del texto literario. Al final, Cipriano comprende que el Dios que ampara a Justina es el Dios de los cristianos, el de la definición pliniana, el mismo que

perdona todos sus yerros. Cipriano y Justina se salvan al morir puros en el nombre de Dios. Por su parte, Jesús es descalificado por el pastor después de sacrificar a la oveja en su primer encuentro con Dios: "Vete, no has aprendido nada" (p. 203). Sus últimas palabras en la cruz, "Hombres, perdonadle, porque no sabe lo que hizo" (p. 341), son un profundo cuestionamiento a la religión cristiana. Él sabe que ha sido engañado, que su sacrificio será en vano y, al contrario de Cipriano, muere sin creer en la redención de Dios. La rebeldía que despierta en él el enfrentamiento con el padre humano (José) y el padre divino (Dios) lo conduce a sacrificar su vida inútilmente; su muerte es un "suicidio" que desafía a una divinidad cruel que nos recuerda al demiurgo gnóstico.

El pensamiento hermético y mágico del neoplatonismo renacentista consideraba que la religión podía ser reforzada a través de estas ciencias, además, claro está, de la magia cabalística. En la Antigüedad se consideraba que el ser humano poseía cuatro humores o temperamentos; a su vez, a éstos correspondían cuatro elementos y cuatro planetas: el melancólico (Tierra, Saturno), el flemático (Agua, Luna), el colérico (Fuego, Marte) y el sanguíneo (Aire, Júpiter). De estos humores, el melancólico adquirió fama y prestigio en el Renacimiento y el Barroco. La melancolía era el temperamento del genio, el humor de los hombres notables que, beneficiados por Saturno, cultivaban el estudio de los números y de las medidas. Esta ciencia, según la época, acercaba más al hombre a lo divino, aunque también se corría el riesgo de ser considerado como un genio guiado por lo diabólico. Enrique Cornelio Agripa (1486-1522) destacó en *La filosofía oculta; magia natural*[6] la importancia de la Cábala en los misterios religiosos y en el mundo superceleste, pero, sobre todo, como garantía de que la magia estuviera guiada por fuerzas angélicas y no por potencias venidas del Mal. El estado melancólico debía estar protegido contra dichas fuerzas demoníacas, de lo contrario, la melancolía corría el riesgo de ser inspirada por una naturaleza demoníaca. En este sentido, la descripción que el narrador hace del estado melancólico de María está lejos de parecer obra del demonio:

> María intenta comprender la extraña sensación de carencia que viene experimentando desde que anunció al marido su gravidez. No una ausencia interior... de sobra sabe ella que se encuentra... ocupada, si-

[6] Alianza, Madrid, 1992.

> no precisamente una ausencia exterior, como si el mundo, de un momento a otro, se hubiese apagado o alejado de ella... Ahora lo que está pensando es que no debería de moverse del lugar en que se encuentra, sentada en el suelo, mirando la luz que la mira desde el borde del cuenco y esperando a que el hijo nazca (pp. 27-28).

Esta descripción recuerda a la representación iconográfica del melancólico saturno en el Renacimiento, en la que el genio mantiene inclinada la posición de su cuerpo, con la cabeza sostenida por una mano, expresando una profunda depresión. La comunicación que se establece entre María y la tierra luminosa sugiere una atmósfera de protección. María está a salvo de la incertidumbre que agobia a José y a los viejos de la sinagoga. El "dulce sueño de los sentidos" que experimenta la alejan del mundo terrenal y la colocan en un trance de inspiración que no le permite realizar sus labores cotidianas. "Recuerda, pero es como si estuviera recordando otra vida, que después de esta última comida y antes de tender las esteras para dormir, siempre tenía algún trabajo que adelantar" (p. 27); ahora vive atenta a esa luz que le ha venido a anunciar el nacimiento de su hijo. María mira absorta la escudilla como el ángel de Durero (ángel encarnado también en una mujer), y mantiene su mirada en el éxtasis que le produce la presencia divina. Cuando María se encuentra en la cueva en espera de que José vuelva para huir de Belén, se produce una especie de extensión de aquel momento en que el ángel depositó la tierra luminosa y la sumió en un profundo estado de meditación:

> buscó el sitio de la hoguera, con un hacha apartó la tierra que la cubría, hasta hacer aparecer algunas brasas que aún no se habían apagado, y en ese momento todo el miedo desapareció de su espíritu, le vino a la memoria la tierra luminosa, la misma luz trémula y palpitante recorrida por rápidas fulguraciones como una antorcha que corriera por la cresta de un monte. La imagen del mendigo surgió y desapareció inmediatamente, alejada por la urgencia mayor de hacer luz suficiente en la cueva aterradora (pp. 85-86).

Ahora María no sólo encuentra consuelo en ese recuerdo, sino que siente la necesidad de repetir ella misma la magia que ejecutó el ángel mendigo. La imagen en su mente de la tierra luminosa continúa protegiéndola; la reciprocidad de las miradas (de la tierra luminosa y de ella) sigue viva en su memoria y, por lo tanto, María y Jesús están protegidos de la fatídica sentencia del rey Herodes, es decir, del Mal.

A pesar de que Jesús y José presentan también algunas características del ser melancólico, lo que cada uno de ellos vive en el momento del trance se aleja en gran medida de lo angélico. La melancolía, el "dulce sueño de los sentidos", denominada así, según Frances Yates, por Thomas Walkington, en ambos personajes es dolorosa, acompañada siempre de llanto y remordimiento. Los sueños de Jesús y de José son un medio por el cual descubren, interpretan y viven situaciones que han sucedido o están por suceder; son una manera de confrontarse a sí mismos. Dice el narrador: "El espejo y los sueños son cosas semejantes, es como la imagen del hombre ante sí mismo" (p. 28). El sueño de uno es el reflejo del otro. La melancolía de José es producto de un profundo remordimiento. Después de llegar a salvo a Nazaret con su familia, su rostro se torna como el de aquellos melancólicos medievales, con la piel, los cabellos y los ojos oscuros a causa de la bilis negra, propia de la constitución melancólica. José no atiende ya a las pláticas de la sinagoga, "sus ojos dan idea de estar muertos, cubiertos por una polvareda de ceniza" (p. 93). Tiene la *facies nigra* que se torna cada vez más evidente por el insomnio. El temperamento melancólico del carpintero se hace más característico si consideramos que no alcanza a distinguir la realidad del sueño:

> y en ansias despierta, atraído hacia una realidad que no le hace olvidar el sueño, hasta el punto de poder decirse que, despierto, sueña el sueño de cuando duerme, y, dormido, al mismo tiempo que intenta desesperadamente huir de él, ya sabe que es para volver a encontrarlo, ...este sueño es una presencia sentada en el umbral de la puerta que está entre el sueño y la vigilia (p. 94).

Por su parte, Jesús hereda el sueño de su padre, no exactamente de la misma manera, pero parece que padre e hijo lo hubieran soñado al mismo tiempo. En el sueño Saramago ilustra la genealogía y el nacimiento del héroe.

En los evangelios sinópticos Cristo es engendrado en María por el Espíritu Santo y, al igual que Perseo, Heracles y otros héroes clásicos, nace en circunstancias difíciles. Saramago, en cambio, hace a Jesús hijo de dos simples mortales. En los Evangelios la vida de Jesús sufre peligros y asechanzas con intención de darle muerte inmediatamente después de su nacimiento. El personaje de la novela escapa de la matanza de los inocentes, circunstancia de la que Saramago hace un uso genial que repercute decididamente en el

efecto que produce la novela en el lector. La orden de exterminio de los niños de Belén dada por Herodes, obliga a José y a María a huir de la cueva en la que Jesús ha nacido, sin avisar a los habitantes del lugar para que traten de salvar a sus hijos. Es justo a partir de este hecho que el sueño repetido de José (heredado, cuando éste muere crucificado, a Jesús) se entreteje con una serie de circunstancias apasionantes que colocan al héroe en una rebeldía intelectual ante un Dios que se vale del sufrimiento para crear una nueva religión.

La imagen de su padre que viene a matarlo es otra revelación, ya que efectivamente morirá en la cruz a causa de su otro padre, es decir, de Dios. La melancolía en Jesús tiene los mismos efectos físicos que en José, pero a diferencia de este último, su melancolía es considerada por quienes lo rodean como un signo de genialidad, de inteligencia, tal y como sucedió en la época renacentista, en la que el humor melancólico fue revalorado al grado de considerarlo como el humor propio de grandes hombres y filósofos. Su participación en la sinagoga del templo de Belén provoca una gran inquietud en el escriba, que hasta antes de la pregunta de Jesús sobre la culpa había salido vencedor de los cuestionamientos que se le hacían. La vida del héroe mítico es corta pero llena de hazañas, la mayor parte de ellas suscitan la admiración y el entusiasmo de su gente, tal y como sucede con los numerosos milagros realizados por Jesús. Días previos a su crucifixión, los rasgos melancólicos en Jesús se hacen más patentes, sus constantes aislamientos son la preparación final para el cumplimiento de la revelación que había tenido en el sueño compartido con José: la muerte del Hijo por la voluntad del Padre.

Para terminar, conviene subrayar que la magia implícita en la concepción de Jesús encierra una ambigüedad en lo que se refiere al verdadero y único ejecutor del acto alquímico hasta aquí descrito. ¿Quién es el hacedor del milagro, Dios o José? Dice el ángel a María al ser interrogado sobre la simiente que engendró a Jesús: "Bueno, la cuestión no es tan sencilla, lo que pretendes tú de mí es nada menos que una investigación de paternidad, cuando la verdad es que, en esos connubios mixtos, por muchos análisis, por muchas pruebas, por muchos recuentos de glóbulos que se hagan, la seguridad nunca es absoluta" (p. 239).

Al poner en duda la identidad del padre, el ángel cuestiona la autoridad de Dios. Jesús es producto de una mezcla de dos simientes (una Divina y la otra humana) que no mantienen un equilibrio

de fuerza y poder en la realidad. Tanto Jesucristo como José son víctimas de un Dios que buscó a un hijo en la tierra para ampliar su influencia. Dice Jesús: "Y cuál es el papel que me has destinado en tu plan, El de mártir, hijo mío, el de víctima, que es lo mejor que hay para difundir una creencia y enfervorizar la fe" (p. 283).

A pesar de haber participado en la muerte y resurrección de la materia que es Jesús, José, el padre humano, no tiene ninguna clase de autoridad en la novela. José no es el alquimista, aun cuando Dios reconoce que su simiente se mezcló con la suya; el mago es el Padre Divino que se vale del sufrimiento humano para crear la nueva religión que desea. Pregunta Jesús a Dios: "y estando las simientes mezcladas, cómo sabes que soy tu hijo, Es verdad que en estos asuntos, en general, no es prudente mostrar seguridades y menos una seguridad absoluta, pero yo la tengo, de algo me sirve ser Dios" (p. 280).

El poder de Dios es impuesto con tal fuerza que la figura de Jesús y de José adquieren un sentido trágico que los hace más humanos. La novela no es exactamente la narración de la Sagrada Escritura en donde el mal encuentra su lógica en el mito de la desobediencia castigada por un Dios sumamente bueno. Al contrario, en esta obra Saramago coloca al hombre como el Juez Supremo de un Dios que sonríe ante la continua historia de injusticias, males y horrores justificados por designio suyo.

El Evangelio según Jesucristo habla de la dificultad de ser el hombre de todos los hombres, el que se encuentra cara a cara con Dios.

NOVELA Y FIN DE SIGLO EN AMÉRICA LATINA

JULIO ORTEGA
Brown University

A propósito de los asesinatos políticos que hace dos años conmocionaron a México, Gabriel García Márquez le dijo a Carlos Fuentes, según reportó el *New York Times*: "Hemos fracasado. La realidad es mejor novelista que nosotros; debemos arrojar nuestros libros al mar". Esta noción de que en América Latina la novela, o el lenguaje mismo, es a veces incapaz de dar cuenta del exceso de realidad, glosa un tópico sobre los orígenes de la escritura latinoamericana. Desde la primera página sobre las Indias, las anotaciones de Colón, que ya glosaban el tópico del lugar excesivo que rebasa al discurso, la noción de que los límites del mundo americano no son los del lenguaje, es parte de la fábula autorreflexiva de un continente a veces inenarrable, por asombroso; inagotable por abundante. El propio García Márquez había dicho que el problema del escritor latinoamericano no era la invención sino "hacer creíble su realidad". Y concluía que "la realidad es mejor escritor que nosotros"[1]. Alejo Carpentier le habría dado la razón, a cuenta de lo real maravilloso, uno de los nombres de la hibridez caribeña, propiciado por el encuentro de la etnología francesa primitivista y el surrealismo transatlántico en Haití. Carpentier era capaz de encontrar que en una reja de hierro barroco las hojas mismas de la naturaleza se perpetuaban. Carlos Fuentes, en cambio, encuentra que lo fugaz y lo perecedero propician una forma carnavalesca fú-

[1] GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", *Texto Crítico* (Xalapa), 1979, núm. 14. Aunque la realidad es mejor escritor, no deja de imitar al arte. El caso más elocuente es el del joven de Barranquilla que confesó a los periódicos que él había nacido con cola de cerdo. "Nunca quise decir que la tenía porque me daba verguenza", declaró. Y añadió: "Pero ahora leyendo *Cien años de soledad*, y oyendo a la gente que la ha leído, me he dado cuenta de que es una cosa natural".

nebre. Ya *Cristóbal Nonato* (1987) se puede leer como la anticipación catastrofista de un libreto político mexicano improbable. Y es sintomático que un tópico del origen de la representación americana sea utilizado por García Márquez para dar cuenta del fin, al menos de su inverosímil apoteosis mexicana.

Recogiendo la invitación dramática de García Márquez, Fuentes escribió una nota ("La realidad mexicana: más rara que la ficción", para el servicio editorial del *New York Times*) donde se propuso hacer una glosa de la tragedia política en términos del melodrama:

> Todas las pistas conducen a un diputado priísta (Mauricio Garcés) que desaparece misteriosamente y para siempre, pero el implicado como autor intelectual es un hombre de negocios (Carlos López Moctezuma) que no sólo es hermano del Presidente de la República (Emilio Tuero) sino ex-marido de la hermana (Marga López) del presidente y su hermano acusado. [Al final] La Asociación de Escritores de México, ante estas evidencias abrumadoras, decide autodisolverse, convencida de que en México la realidad supera a cualquier ficción y la literatura será siempre derrotada por la historia. Los novelistas mexicanos celebran su última convención en el puerto de Acapulco, arrojando sus libros al mar.

Pero el procurador de la República Mexicana no estuvo solamente ocupado con los asesinatos políticos. El 16 de enero de 1995, la Procuraduría recibió la denuncia de un escritor desconocido, Víctor Manuel Celorio contra Carlos Fuentes, en la que sostenía que *Diana o la cazadora solitaria* (1994) "copió, plagió, utilizó, reprodujo e imitó servilmente textos, frases y renglones tanto en forma como en contenido de *El unicornio azul*", su novela[2]. El escándalo ocupó a la prensa, dio media vuelta al mundo, y se convirtió en un caso célebre. Sobre todo porque una vez más la realidad reescribía a la ficción: la novela del señor. Celorio era tan inexistente como el unicornio de su título; esto es, no se publicó sino después de *Diana o la cazadora solitaria*.

Víctor Manuel Celorio (*Time*, 2 de octubre de 1995) "es un escritor de la ciudad de México cuya aspiración de escribir literatura

[2] SEALTIEL ALATRISTE, director de Alfaguara, hizo una declaración pública enfatizando que "Ni el señor Carlos Fuentes, ni la Editorial Alfaguara tenían conocimiento previo del autor que se cree plagiado, ni de su manuscrito", *Reforma* (México), 25 de agosto de 1995.

narrativa no ha encontrado hasta ahora un éxito resonante... [Publicó] *El unicornio azul* en edición del autor en 1989 y distribuyó unos 200 ejemplares entre amigos y parientes, e hizo una segunda impresión de 1,000 ejemplares en 1994". Alega el autor que envió su novela a un concurso, declarado desierto, y supone que a raíz de ese envío su libro circuló ávidamente entre escritores conocidos. *El unicornio azul* se ocupa de dos historias paralelas, aunque ajenas: la relación amorosa de Jennifer (norteamericana) y Antonio (mexicano) y la vida de unos obreros que trabajan en la fábrica TexMex, propiedad de Jennifer. El argumento gira en torno a las relaciones conflictivas de la pareja pero se precipita cuando el marido golpea a la mujer y luego de dejarla en el hospital decide internarse suicidamente en el mar, donde providencialmente se le aparece un unicornio azul que lo salva. El autor ha explicado que estuvo casado diez años con una norteamericana y que entendió que las discrepancias y afinidades de la pareja eran parecidas a las de los dos países, México y Estados Unidos, y escribió la novela para analizar esa relación. *Diana o la cazadora solitaria*, cuenta la aventura amorosa de un tal Carlos Fuentes, personaje de la novela, y la actriz norteamericana Diana Soren, fácilmente identificable como Jean Seberg, quien en efecto estuvo en México en 1970 filmando "Macho Callahan". Fuentes es en la demanda acusado, se diría, de haber copiado la realidad, esa vasta y desigual suma de historias, donde la suya propia y la de Víctor Manuel coinciden. O sea, es acusado de plagiar su propia biografía.

El único modo en que esta demanda podía ser razonada por el demandante era reduciendo la novela de Fuentes a una dimensión esquemática, cruda y prediscursiva. Según la prensa, la acusación plantea que en *El unicornio azul*, un escritor mexicano (Antonio) se enamora casualmente de una diletante estadounidense (Jennifer), insegura de sí misma, que no sabe lo que quiere realmente en la vida. Y que en *Diana*, un escritor mexicano (Carlos) se enamora casualmente de una actriz estadounidense (Diana), insegura de sí misma, que no sabe lo que quiere realmente en la vida. No deja de ser reveladora esta autoidentificación autorial en el espejo del escritor consagrado; pero más interesante es, para nuestro propósito, el hecho de que la novela de Fuentes haya encontrado justamente en su dimensión biográfica y autobiográfica (en el relato de una historia de vida convertido en fábula política) una zona de indeterminación, un espacio de recepción implicada, gracias al cual un lector inopinado le exige cuentas por su propia vida, por su

propio relato. Como después de leer ambas novelas es imposible sostener no sólo ya la idea de plagio, sino cualquier relación entre ambos libros (y tampoco es necesario ejercer de juez del narrador aspirante), cabe interrogarse por la ansiedad biográfica de este lector que (como algunos poetas rústicos de Stendhal, entorpecidos por la emoción) está buscando hacer un relato de su vida para en efecto hacerla suya; y se encuentra con una novela que lo incluye y a la vez lo excluye. Porque ésta es una de las características intrínsecas de la narración autobiográfica: presuponer que la vida es relato, y que la biografía del lector es también novelesca. Esa contaminación biografista puede convertir la novela leída en un espejo de sustituciones. El caso extremo de Víctor Manuel Celorio, Narciso por vida interpuesta, sólo es más famoso porque buscó ser corroborado por un juez. A Julio Cortázar sus lectores (y sobre todo sus lectoras) le exigían las pruebas de su fidelidad a la letra empeñada. Y a Alfredo Bryce Echenique, probablemente el culpable mayor de la difusión actual del género autobiográfico, sus lectores le imponen los mamotretos de sus vidas de pronto hechas cuento.

Como en una historia imaginada por Henry James, Víctor Manuel Celorio se lee a sí mismo en el palimpsesto de *Diana*, que glosa como un texto ya suyo. La novela de Fuentes le ofrece la promesa de una reescritura como la propiedad de la suya propia. De allí el extraordinario fenómeno de la identificación que la denuncia propicia. Ha dicho que en su novela, la pasión de Antonio por Jennifer lo obsesiona a tal grado que afecta a su escritura; y que en la de Fuentes, la pasión de Carlos por Diana lo obsesiona a tal grado que afecta su escritura. O sea, yo soy Carlos, su novela es mía. Sólo que en *El unicornio azul* las cosas son distintas. Jennifer le dice a Antonio: "La verdad es que eres un fracaso, querido, y no quieres admitirlo. Deberías aceptar mi oferta y dedicarte a los negocios conmigo". Responde Antonio: "Soy escritor, no comerciante". Pero Jennifer lo delata: "Ah, sí. Me olvidé. Y dígame, señor escritor, ¿qué ha escrito en toda su vida?". Y Antonio: "Sí, tienes razón, Jennifer. No he escrito nada. Cometí un terrible error hace tiempo, al aceptar depender de ti, de tu dinero. Eso me ha convertido en un... ¿cuál es la palabra en italiano? *Mantenuto*, eso es".

Todo lo contrario ocurre en *Diana*, el escritor declara que ha "vivido para escribir", y que escribir es lo determinante para él, su "prerrogativa". Lo que ignoraba Carlos es que, en una economía psicológica de compensaciones elocuentes, escribía para que un lector futuro le demandase el precio simbólico de su manutención.

Víctor Manuel es un fantasma de Carlos, casi su sombra. No sorprende, por eso, que el joven escritor de *El unicornio azul* tenga como proyecto una novela que reescriba los amores de Cortés y la Malinche, casi una novela fantasmática de Fuentes. Tampoco que en su demanda de autoría para su propio relato, diga oponerse a la "realización, edición, publicación, venta, distribución y fama de *Diana o la cazadora solitaria*".

Pero si las demandas que lo real hace a la literatura son en el caso de Víctor Manuel Celorio, mediadas por la comedia literaria y por el melodrama de una prensa confusionista; más insólitas, menos cándidas, son las demandas que el escritor norteamericano Paul Theroux hace a la novela de Fuentes en una reseña (*The New York Times Book Review*, 22 de octubre de 1995). La novela lo irrita al punto de perderla de vista: Theroux ya no habla de una novela sino de una biografía literal. Sus reparos son dos: Fuentes confiesa sus amores con Jean Seberg, pero ella no lo recuerda a él en su biografía autorizada; Fuentes, a pesar de haber sido un diplomático, se entrega a un fácil antiamericanismo graficado por su uso de la palabra "gringo". El primer reparo, evidentemente, está hecho a nombre de lo literal: como la actriz no lo cita entre sus amantes, el narrador mexicano no tendría que haber narrado una aventura de dos meses. Esta falacia del principio de realidad (economía inversa, de censura) demuestra que incluso un escritor profesional como Theroux, que no es ajeno al arte de la reseña periodística, sucumbe a la simple causalidad biográfica, sin entender que esta novela no cuenta la vida de Jean Seberg sino que, más interesantemente, es un relato autobiográfico tramado en la biografía política de la actriz. Es curioso que el novelista que es Theroux no haya visto lo principal: que Fuentes asume tanto el coraje como la vulnerabilidad de la Seberg como un emblema de los años sesenta; y que el protocolo de la confesión explica tanto el coraje de contar con agonía como el desnudamiento de la fábula expiatoria. En cuanto al segundo reparo, ya no está hecho desde lo real sino desde lo convencional: es casi cómico que Theroux, el autor de diez libros de viaje, se confiese políticamente ofendido y termine demostrando su arrogancia cultural.

Pero, más allá de los gustos y disgustos, lo interesante de esta lectura es su negativa a leer la novela como novela. Lee el libro por lo que no es, y hasta declara que le hubiese gustado que fuera otra cosa ("I wish this book had been more perverse. I quite like the idea of a *faux roman à clef* that is a key to nothing except greater

enigma, that tells nothing...") Ahora bien, ¿qué nos dice este errático *misreading* acerca de la novela de Fuentes? Probablemente, que la forma genérica (confesión, autobiografía, biografía) sitúa al relato en una intersección con otros discursos (biografías de la actriz, discurso político sobre los años 60, representaciones culturales de uno y otro país); y esa contaminación impone el malentendido de una lectura saturada por las convicciones del lector, que interpola los regímenes discursivos y las derivaciones causales, y termina no sólo leyendo sino debatiendo versiones de la "verdad", disputas de lo "real". Este peso del "efecto de lo real" (Barthes) sobre la confesión de Fuentes le da un carácter inevitablemente ambiguo y fronterizo a su relato. Por lo pronto, demuestra que la historia es reciente, no está configurada como pasado, y se cierne sobre el presente como antagonismo; esto es, como un "marco de referencia" conflictivo. Así, la novela de Fuentes se ha leído (y no sólo por Paul Thereaux) como una interpretación que disputa no el orden de los hechos sino la pertinencia del sujeto (mexicano) en el sentido y el valor de una historia de vida (confesión, testimonio) emblemática de los años 60 (idealismo revolucionario). *Diana* asume ese *pathos* erótico y subversivo para disputar las interpretaciones dominantes. Este es el primer riesgo de un relato posmoderno: convertir una experiencia personal en una fuerza relativizadora de las identidades políticamente correctas.

Acusada de plagio por un lector, a nombre de su propia vida; y de machismo hedonista por otro lector, a nombre del canon literario protocolar, *Diana o la cazadora solitaria* parece, así, interferida por el drama de una lectura situada no en la novela sino en su sombra, en su materia conflictiva. Caben dos hipótesis: *1*) la novela latinoamericana de este fin de siglo excede los protocolos del género, la misma formalidad operativa que había generado desde la saga del "boom" narrativo de los años 60-70; *2*) el lector lee estas novelas no por su persuasión imaginativa sino por su hipótesis de verdad, y les exige, por lo mismo, las evidencias de esa postulación. Porque, en un rasgo de la actual problemática narrativa, hecha en la hibridez de los materiales y la reapropiación del flujo discursivo transfronterizo, la novela latinoamericana ha abandonado las estrategias del encantamiento del lector (como en *Rayuela* o *Cien años de soledad*) para explorar el repertorio del desencanto con la modernidad, con sus promesas varias veces incumplidas (creyendo que las diferencias entre lo "real" y lo "representado" podrían explicarse como diferentes convenciones discursivas), la teoría lite-

raria reciente no había considerado que una novela fuese debatida por su intento de reordenar lo real. Foucault propuso que el discurso está formado por la "voluntad de verdad" dominante en la cultura occidental; pero no había previsto que esa voluntad de verdad pudiese ser intrínseca a la lectura dominante, reductiva y sancionadora. A tal punto que la novela en lugar de crear una "ilusión referencial" convierte al orden de lo real en ilusorio. "Más que descubierta, ha dicho Rorty, la verdad es hecha"[3].

Siguiendo a Paul Ricoeur podríamos concluir que el modelo narrativo latinoamericano ha pasado, en primer lugar, por la "prefiguración" del pasado (orden de la acción) que sostuvo las versiones inclusivas de Carpentier y García Márquez; en segundo lugar, por la "configuración" de la actualidad (orden de la narración) que se da en la forma de una disputa por el sentido presente, y que postula la concurrencia del sujeto y el relato, tal como ocurre en los libros recientes de Carlos Fuentes, animados por su necesidad de reescribir la historia desde una interpretación de la actualidad incierta; y, en tercer lugar, por la "refiguración" del futuro (orden de la vida), que supone el tiempo narrativo del sujeto y su diferencia en el proyecto radical de disociar la vida cotidiana para abrir flujos y espacios del deseo, la identidad, y la refutación de los órdenes de lo real, exacerbándolo o disolviéndolo, tal como ocurre en las novelas de Edgardo Rodríguez Juliá, José Balza, Diamela Eltit, César Aira, Carmen Boullosa y Matilde Sánchez, entre otros; estos narradores cuestionan la mimesis y rehúsan las verificaciones para reconstruir la subjetividad y reinscribir al sujeto en un espacio dialógico o analítico que puede ser obsesivo o virtual, deseoso o lúdico. Ciertamente, prefiguración, configuración y refiguración no son secuenciales y se dan en el mismo corte transversal de un relato que, este fin de siglo, hace de América Latina el espacio narrativo de los tiempos sumados por la historia cultural y restados por el discurso catastrofista; esto es, un espacio construido como un modelo de abundancia y desmontado como un proceso de carencia.

De otro orden es la demanda que la realidad le hace a Alfredo Bryce Echenique por su novela *No me esperen en abril* (1995)[4], aun-

[3] RICHARD RORTY, *Contingency, irony, and solidarity*, Cambridge University Press, 1989.

[4] *Cf.* mi artículo sobre *No me esperen en abril*, en *Hueso Húmero* (Lima), 1996, núm. 32.

que también se cumple como una disputa de la verdad literal en la representación narrada. Este caso recuerda al glosado por Borges a propósito de una pieza popular argentina sobre un truhán apodado el Hormiguita; cuando la pieza se presenta en su pueblo, el verdadero Hormiguita le entra a tiros al actor que lo divulga. Alfredo Bryce Echenique se ha defendido, sin éxito hay que decir, de la calificación de escritor autobiográfico aduciendo que no podría haber vivido todas las aventuras excesivas que cuenta. Pero es evidente que es el escritor latinoamericano que más lejos ha ido en la exploración de la retórica biografista, al punto de que la biografía (proto-, auto-, multi-) circula entre una novela y otra, así como en sus "antimemorias", *Permiso para vivir*, al modo de un permanente suplemento (ya prepara una edición ampliada de *Permiso para vivir*), del todo inclusivo y extensivo. Pero lo extraordinario no es la posibilidad de retrazar personajes e historias, a partir de las personas y hechos que los suscitan, lo que, en efecto, soy testigo de descargo, es factible y fascinante ya que Bryce ha convertido la *roman à clef* en un verdadero *roman comique*; más notable es que haya sido capaz de contar casi cualquier cosa, desde lo más insólito hasta lo más trivial, y sostener la atención del relato y la complicidad del lector. Pero lo decisivo no es el cuento sino el acto de contar: vivir es un cuento mutuo. Bryce es de los narradores que mejor han transformado a la historia de vida en una *mise-en-intrigue*. Tanto que esta potencialidad inclusiva de la fábula termina incluyendo al lector, pero no necesariamente como personaje, sino como interlocutor, como parte de la comunidad de la fábula; la que supone la pasión arcaica del cuento circular en el que se aplaza la muerte, se recobra el tiempo perdido, se reescribe lo vivido, y se comparte la suspensión de lo creíble. Por eso, dos mecanismos dan cuenta de esta delectación de la intriga: la digresión, que abre cuentos dentro de otros cuentos; y la técnica del paréntesis. Cada vez que Bryce dice "aquí cabe abrir un paréntesis" hay que esperar casi un nuevo tomo de variaciones. No sólo a nombre de la digresión, que anima al enigma en el relato de vida, de por sí horizontal; sino también a nombre de una puesta en abismo, que abre en el interior de la historia otro espacio de lenguaje. Esta matriz narrativa (digresiva y parentética) sostiene la representación y construye la referencialidad; pero lo hace, justamente, configurándolas en términos de analogía (similitud de lo diverso) y antítesis (desemejanza de lo idéntico). No en vano, esta laboriosa estrategia se explica como una investigación del relato de vida, que está mediado por la textu-

ra de la oralidad, de la saga de la conversación que sostiene a la épica de la amistad. Pero esa tensión y ambigüedad entre los contextos efectivos y las textualidades reconfiguradas, apuntan al programa central de esta narrativa: por un lado, liberar a los actores de su explicación codificada en el orden represivo del universo social (este proyecto narrativo es una larga disolución de los *topoi* de autoridad); y, por otro, oralizar la escritura para convertir al mundo en materia maleable, reconstitutiva (este proyecto sostiene la decibilidad irrestricta de lo real, su dialogismo compartible).

Pues bien, en *No me esperen en abril* Alfredo Bryce Echenique pone a prueba, casi pone en crisis, su sistema narrativo. La hipótesis de la novela esta vez es una apoteosis multibiografista: se propone reconstruir la historia del colegio inglés San Pablo, que un aristocrático y anglófilo ministro famosamente creó, porque si sus hijos no podían ir a Cambridge, llevaría Cambridge a Lima. Bryce, en efecto, formó parte de la primera promoción del colegio, imperturbablemente paródico, donde se saludaba a la reina, se tomaba el té y se jugaba al cricket, para deleite del ministro que participaba en los rituales disfrazado de alumno. Sin embargo, la novela, entre digresiones y paréntesis, termina llevando al narrador más allá del colegio, después de todo inscrita en una sociedad estratificada en todos los órdenes de vida. Tanto, que su verosimilitud (efecto de lo real) hace inverosímil a su sociedad (des-ilusión referencial). No es la primera vez que un internado se convierte en una metáfora hiperbólica de la sociedad, sólo que esta vez se trata de una ceremonia de reconfiguración tan humorística como dramática. Por un lado, Bryce traslada los contextos literales, con nombres propios, al relato; por otro, convierte la vida social en una sintomatología de las alienaciones, ilustrando el racismo y la discriminación social como una visión naturalizada, esto es, como una patología suicida de radical negación del yo en el Otro. Ya en *Un mundo para Julius* había representado la vida social peruana como fundada sobre la imposibilidad del Otro; pero en ésta, esa visión crítica se ha convertido en una fuerza, no de explicaciones, sino de ausencia de explicaciones, es decir, en una negatividad saturnina, que devora a los hijos de la burguesía. Esta es, pues, una novela del fin de siglo como fin del mundo conocido: la sociabilidad termina en la catástrofe, vehemente y cómica. Pero es también una novela de la imposibilidad de compartir ese mundo: el personaje, un Julius adolescente, quiere perpetuar la historia de su primer amor, convertirla en la matriz de una pareja salvada de la so-

ciedad por el último discurso genuino, aquel capaz de rescatar la juventud, los orígenes, la emotividad, y la fidelidad a la palabra empeñada; esto es, la identidad creada como espacio arcádico. La imposibilidad de ese proyecto da a la novela su aliento desolado, la belleza y la agonía de su experiencia de los límites. He aquí la teoría bryceana del paréntesis como marco referencial, recortado del discurso social y de la irreversibilidad temporal; pero también, en un gesto extremo del relato autobiográfico, es un marco de referencia donde construir una vida perpetuada como lenguaje.

No obstante, ese extremo virtual tiene su fuerza gravitacional en la crudeza del contexto: quizá lo "real" no sea aquí sino esta construcción tipológica de discursos sociales, políticos y culturales que representan la clase social como estereotipo, los sujetos como tipos, y las hablas como cliché. Sólo Manuel Puig había imaginado que la existencia se daba en términos de un repertorio tipológico, condenada a representarse estereotípicamente, sin otra sustancia fuera de este gesto del simulacro y la sustitución. De allí que el romance fuera la matriz cotidiana y el melodrama su temperatura emotiva. Hay una diferencia sensible en el caso de Bryce: sus personajes tienen una mayor textura anímica, y por eso un principio de incertidumbre emotiva. Bryce ha postulado que después del "boom" de la novela latinoamericana, los nuevos narradores, que José Donoso llamó el "boom junior", practican una versión actual de la novela sentimental. Bryce se refiere al cuestionamiento del machismo, al culto de la nostalgia, a la recuperación de la cultura popular (*No me esperen en abril* incluye un cancionero de boleros). En buena cuenta, se trata de la expresividad y la emotividad del relato, esto es, del valor de las emociones. No sería difícil demostrar que en este fin de siglo el horizonte de expectativas del lector está construido por el escenario emotivo, y no sólo en América Latina, como lo demuestra el ilustre caso de Marguerite Duras y la crítica emotivista que ha desencadenado. De allí la difusión del modelo del romance, reapropiado con ironía y patetismo por Laura Esquivel en *Como agua para chocolate.*

Pero si la realidad histórica y social, tan puntual en *No me esperen en abril,* es representada como un repertorio tipológico, a través de tropos ideológicos, estereotipos sociales y tipos étnicos, es porque la mimesis está mediada por una lectura del país en términos conflictivos. Ya no es la lectura del país gestada en el paradigma emancipatorio de los años 60, que sostiene a la mimesis de *Un mundo para Julius*; sino que es ahora un paradigma escéptico, algo

fantasmático, que reescribe como presente un tiempo irrecuperable, en una ceremonia de fervor cómico pero de indudable sentido fúnebre. Este oficio de tinieblas supone las simetrías de la melancolía, la recurrencia de lo perdido y la memoria voluntaria, pero también la feroz lección moral del desencanto. Porque, en efecto, la fuerza que reconstruye la vivacidad del pasado es la misma que desconstruye su discurso ideológico, en el acto mismo en que da cuenta de sus vicios.

Lo cual quiere decir que los personajes ejercen aquí encarnizadamente todos los prejuicios. Tanto, que es preciso distinguir entre el lenguaje del narrador y el habla de los personajes, por más que ésta sea referida sumariamente por la actualidad de aquel lenguaje del narrador, por su carácter ubicuo de voz situada en la heteroglosia de un texto cuyo flujo oral sí es equivalente al mundo que registra, tan ilimitado como el habla que lo desata por dentro. Sin embargo, la postulación biografista, la pertenencia referencial patente, y hasta los nombres propios de la fábula, han hecho que la novela se lea en el Perú como unas memorias apenas exageradas. Quizá era inevitable que alguno de los personajes le demandara al autor más fidelidad a la vida que a la novela.

Un despacho de France Press, fechado en Lima el 24 de agosto de 1995, y que fue difundido en la prensa continental, se titula "Familia «ofendida» por Alfredo Bryce en nueva novela le pide desagravio". Es interesante que esta familia se descubra más ofendida por la novela que por la realidad peruana. Veamos ese cable:

> Los hermanos del "auquénido becado Canales", uno de los personajes de *No me esperen en abril*, la reciente novela del peruano ABE, le exigieron a éste un desagravio público al honor y buen nombre de su madre, que entienden está mancillado en esa obra.
>
> Mediante una carta abierta enviada a la AFP, los siete hijos de Ana y Manuel Canales Calderón, antiguo trabajador en una ex-hacienda al norte de la capital, se declararon sorprendidos e indignados por la siguiente cita en la pág. 163 de la novela: "... más el auquénido becado Canales que también había llegado la noche anterior de Paramonga, becado, o sea calato de mierda, pero con una fama de inteligente impresionante «crew cut» tan norteamericano como la empresa para la que trabaja su padre, que en nada escondía el trinchudo y chuncho pelo con que vino al mundo y la puta que lo parió".
>
> El becado aludido es Manuel Canales Corcuera, actualmente radicado en Florida, y ex compañero de estudios secundarios de Bryce en el colegio San Pablo de Lima, dijo a la AFP el jueves su hermana Eloísa Canales...

> La hermana del "auquénido Canales" rechazó la posibilidad que el escritor haya apelado a una licencia literaria en el uso de la cruda frase: "Todo está dicho tan directo y con nombres y apellidos que no hay otra interpretación", señaló Eloísa Canales, quien recordó que su hermano y Alfredo Bryce "tuvieron una amistad escolar normal, sin tirantez ni demasiado acercamiento". "Eso sí —dice la señora Canales— mi hermano era un mestizo que arrasó en todo a sus compañeros, fue el primero en estudios y en todos los deportes..."
>
> Ella relata que su madre, enterada que la nueva obra "de alguien por quien teníamos una simpatía fraternal" aludía al colegio donde estudió su hijo con el novelista, la compró apenas salió a la venta y quedó sorprendida con las menciones de odio, racismo, calumnias, y hasta una referencia a ella como una puta.
>
> Bryce partió el miércoles a Europa tras haber recibido múltiples elogios por la crítica, medios académicos e intelectuales.

Lo primero es situar esta aparentementre inocente nota de prensa en el contexto de ese agosto de descontento bryceano: Bryce acababa de suscitar un escándalo nacional al renunciar a una condecoración oficial y al retar al presidente Fujimori a un debate sobre los derechos humanos. Tampoco es casual que parte del escándalo de prensa que acompañó a la denuncia contra Carlos Fuentes tuviera un eco enfático y no sólo en México. Para no recargar las tintas, baste decir que estas segundas instancias de contexto político a veces, en América Latina, deciden el tono dramático de las acusaciones en la prensa.

Antes que nada, es preciso decir que Canales es uno de los pocos, quizá el único personaje que se salva del infierno social de la novela; primero porque es el más inteligente, segundo porque abandona la clase como destino, emigra, y se hace profesional en los Estados Unidos. No he creído necesario llamar al señor Canales a Florida, pero me asegura Bryce que mientras los aristócratas del San Pablo se empobrecieron, Manuel es el único millonario que queda del colegio. Tampoco me extrañaría que los aristócratas y los millonarios en sus novelas terminen siendo imitados por sus originales, más modestos. En cualquier caso, lo segundo es la cita, que requiere traducción. "Auquénido" es insulto reservado a los serranos o gente del Ande; si bien es verosímil en el habla limeña derogativa (lo limeño, ha escrito Carlos Rodríguez Saavedra, "es una deliberada intrascendencia"), cuya norma familiarizadora ha internalizado el ideolecto racista hasta naturalizarlo y domesticarlo. "Calato" es peruanismo por desnudo; "calato de mierda", es po-

bre. "Trinchudo" se refiere al pelo lacio indígena, y "chuncho" es hombre de la selva amazónica, pero también salvaje, exactamente como "jíbaro" en el Caribe. Y, claro, "la puta que lo parió" no es una alusión a la madre de nadie sino una expresión sumaria que dramatiza el juicio verbal a que el personaje es sometido aquí por el coro de condiscípulos. Por lo mismo, en tercer lugar, es imposible atribuir al autor estas palabras de escarnio: pertenecen al habla sancionadora del imaginario de clase; y aunque la cita es caricaturesca, forma parte de la descalificación social y, en último término, moral, con que la novela representa la deshumanización y la pérdida del Otro en la sociedad estratificada.

Evidentemente, la hermana ofendida no ha aceptado la transferencia del nombre de su hermano como una tensión entre lo real y la novela. Por necesidad de la reconfiguración narrativa, el novelista se decidió por ese nombre propio, ajeno a toda ofensa y, más bien, seguro de su crítica y denuncia. Ni la hermana ni el periodista entienden o aceptan esta evidencia del texto porque el nombre propio les hace leer el episodio como si se tratase de una crónica biográfica e histórica, y de allí el pedido de desagravio.

Como Fuentes, Bryce se negó a responder a la prensa. Pero sí quiso probar su buena fe con un gesto: remplazar el nombre Canales por el suyo propio, el personaje podrá llamarse ahora el "auquénido Echenique". Incluso después de publicada, una novela de Bryce se sigue escribiendo en la actualidad que disputa.

Tratándose de Mario Vargas Llosa no ha de extrañar que la controversia sobre las responsabilidades del novelista con la realidad de sus materiales se torne más aguda. Ya con *Historia de Mayta* no faltaron lectores que reprocharon al narrador que hubiese optado por "mentir con conocimiento de causa" acerca de la "verdadera historia de Mayta", demostrando que la objetividad es improbable y que la degradación moral y política es un determinismo histórico que condena a las izquierdas[5]. En esa reseña, Dammert todavía le reclamará a Mario Vargas Llosa por Mario Vargas Llosa:

> Leo en una revista estudiantil de hace 20 años: "No tenemos nada que defender de este sistema, del cual somos naturalmente adversarios y por cuya desaparición y su reemplazo debemos luchar, no sólo

[5] JUAN MANUEL DAMMERT, "Las historias de Mario Vargas", *La República* (Lima), 23 de diciembre de 1984, p. 27.

como ciudadanos sino como intelectuales. Y el sistema que reemplace al actual sólo puede ser socialista". ¿Quién dijo esto? ¿Alejandro Mayta o el teniente Vallejos?... Mario Vargas Llosa suscribe esas líneas...

Como otros, este lector peruano está escandalizado por el golpe que la novela asesta al padre Gustavo Gutiérrez, el fundador de la teología de la liberación, y uno de los hombres que responden por la calidad moral de la vida peruana. En cambio, con *El hablador* fueron los antropólogos los que observaron que el narrador aborigen es siempre colectivo mientras que en la novela se optaba por la licencia de un narrador individual moderno. La socióloga Imelda Vega-Centeno, por ejemplo, reconoce el valor etnológico de la fuente de la tradición oral de esa novela, los estudios del P. Joaquín Barriales; pero descarta el uso hecho por el novelista de la misma, por su "externalidad" con el tema y su "etnocentrismo" cultural. "Varguitas —como su personaje el Escribidor— es devorado por sus odios y estereotipos, estéticos y etnocéntricos, su admiración por el Instituto Lingüístico de Verano y su profunda ignorancia del alcance de los movilizadores religiosos en la dinámica cultural americana"[6]. No voy a detenerme ahora en el evidente carácter ideologizado de la obra de Vargas Llosa, que por lo menos a partir de *La guerra del fin del mundo* plantea una novelística de tesis articulada por su refutación de las revueltas populares y su condena de la aventura política de las izquierdas. Lo han discutido con agudeza Mirko Lauer en su libro *El sitio de la literatura: Escritores y política en el Perú del siglo xx*[7] y William Rowe en su ensayo "Liberalism and authority: The case of Mario Vargas Llosa"[8].

Lo que aquí me interesa es la polémica en torno a *Lituma en los Andes* (1993). Su interés es doble: primero porque busca ser una representación de la crisis de violencia y desgarramiento social que vivió el Perú de los años de Sendero Luminoso; y segundo, porque demuestra la imposibilidad de esa representación en los términos de la lectura del país que el autor propone. Y no porque su propuesta sea meramente una tesis sino porque representar la violencia pone en crisis al mismo sistema de la mimesis, esto es, a los lenguajes previstos para construir modelos legibles de articulación

[6] *La República* (Lima), 11 de marzo de 1989, p. 19.

[7] Mosca Azul, Lima, 1989.

[8] En *On edge: The crisis of contemporary Latin American culture*, eds. G. Yúdice, *et al.*, University of Minnesota Press, 1992.

empírica. En efecto, la novela se resiente de su propia exposición irresuelta, y debe, al final, explicar su limitado enigma con una tesis cultural: los desaparecidos han sido sacrificados y, literalmente, comidos por un grupo de indígenas y por una pareja propiciadora, la que representa a Dionisis y Ariadna en los Andes. Dos conclusiones se imponen: *1*) ante la irracionalidad de la violencia, el autor sólo puede ofrecer una violencia mayor, el canibalismo, como metáfora del primitivismo cultural andino; y *2*) ante la imposibilidad de hacer inteligible el desgarramiento peruano, sólo cabe la tesis culturalista, que por un lado propone el rito dionisíaco degradado como una suerte de suicidio cultural; y, por otro, sugiere en estos actores menores la parte de salvajismo que la civilización no puede sino comprobar con el más triste de los tópicos. En ambos casos, lo patente, casi lo patético, es la pobreza de la configuración narrativa del presente: el relato no sólo carece de tensión (a pesar de su vernáculo animado y expresivo) sino que ilustra la inadecuación entre la representación y la crisis. No lleva en ello culpa el autor: nada más complejo que construir un equivalente válido de ese desgarramiento extremo. Un gran narrador, José María Arguedas, frente a un dilema semejante optó por la dislocación del mismo lenguaje, y trató de reconstruir la fractura de la crisis en la lengua del loco, el habla del borracho y la vehemencia rapsódica, cuando en *El zorro de abajo y el zorro de arriba* dirimía, además, los pasos del suicidio.

Pero si el problema de la representación excede a esta novela, su opción por la explicación canibalística desató una sensible reacción en Perú. Una de las refutaciones más serias se debe al etnólogo Luis Millones, quien había formado parte de la Comisión Oficial Uchuraccay, presidida por Vargas Llosa, para investigar la matanza de ocho periodistas en los Andes; investigación que concluyó con la explicación culturalista de que los campesinos habían matado a los periodistas en un estado de "confusión cultural" al tomarlos por guerrilleros de Sendero Luminoso. Millones hizo un informe aparte[9], separándose de esa explicación que eximía a las fuerzas militares de la contrainsurgencia y concluyó:

> El autor reflexiona varias veces acerca de este continuo desencuentro, en el que hace notoria su incapacidad de entender la sociedad an-

[9] Sobre el caso Ucchuracay, cf. el análisis del antropólogo ENRIQUE MAYER, "Peru in deep trouble: Mario Vargas Llosa's «Inquest in the Andes» reexamined", en *Rereading cultural anthropology*, ed. G. Marcus, Duke University Press, Durham, 1992.

> dina. A la que no se preocupa en acercarse, en abierta contraposición con el esfuerzo realizado cuando se refiere a la cultura greocorromana. Por alguna razón, la simpatía manifestada por Arguedas y su mundo (que es el nuestro), desaparece en gruesas generalizaciones que arrinconan a lo andino a cierto nivel de primitivismo comparable a las acciones incontrolables del desenfreno dionisíaco, frente a un universo moderno cuyo paradigma apolíneo, supongo que visualiza en Europa... El libro concluye con la salida más denigratoria posible[10].

Es revelador que un calificado especialista en el mundo peruano demande al novelista un saber adicional a través de la antropología y la historia, como vía de comprensión libre de prejuicios y de convicciones ideológicas; sin ese saber, la experiencia peruana en sus novelas resulta limitada "por un esquema ideologizado, destinado a ensalzar Occidente, paradigma cultural que se define como antítesis del Perú actual". Y es revelador porque alude a un largo debate sobre los discursos especializados en el Perú. Es famoso el coloquio de sociólogos que en los años 60 decretaron, con José María Arguedas al frente, que sus novelas no daban cuenta de la actualidad social específica. La demanda de Millones, sin embargo, no tiene esa arrogancia del discurso disciplinario sino que muestra el paradigma ilustrado de una lectura nacional agonista: la noción de un peregrinaje del saber analítico hacia el "Perú profundo" (J. C. Mariátegui *dixit*). También los politólogos le han reprochado a Vargas Llosa la simplificación de la vida política en sus novelas, y ya desde *Conversación en "La Catedral"*. Por lo mismo, es irónico que Millones se explique los desafueros de Vargas Llosa en sus memorias políticas de *El pez en el agua* a nombre de "la pasión de su escritura", a pesar de que sus opiniones están "teñidas por la turbulencia"; en cambio, las opiniones en una novela, las disputa a nombre de los saberes disciplinarios sobre el mundo andino. Su perspectiva declara un modelo de leer: las memorias son una licencia del habla subjetiva; en cambio, la representación novelesca del canibalismo puede ser asumida, al menos fuera del Perú, como real.

Y, con todo, el problema no está en la metáfora canibalística: aunque cruda e inverosímil, el novelista está en total libertad de ofrecerla como resolución, incluso irracionalista, entre los desenla-

[10] "Lituma en los Andes", *El Peruano*, 12 de enero de 1994.

ces improbables para la desaparición de las víctimas, que de otro modo tendrían que haber muerto en manos de la policía (desenlace cuasi de izquierdas) o en manos de Sendero (desenlace predecible, tan verosímil como el otro, pero más periodístico). Dado a las explicaciones culturalistas, era casi inevitable que el autor optara por la única que era inverosímil pero, al menos, salía de la tradición de la violencia; después de todo, el canibalismo es la mayor paranoia cultural frente al Otro, y así es ya representada por el *Diario* de Colón a propósito de los Caribes (aunque hoy la nueva historia pone en duda esa representación asumida como cierta sin mayor escrutinio). Como para descontextualizar aún más su imagen, Vargas Llosa la remite al mito de Dionisios, a un secreto acto dionisíaco más vicioso que ritual. No hay mucho que hacer con esta novela, salvo defender su derecho a equivocarse libremente. Ricardo González Vigil, en su reseña, comunica el centro de la polémica:

> A los lectores peruanos eso de los sacrificios humanos y la antropofagia en el Perú actual nos parecerá inverosímil, fantasioso; en cambio, no sería raro que en otros países los acepten como hechos factibles, agravándose la imagen negativa que tienen del Perú[11].

Debo decir que a mí me resultó más perturbadora la novelización, bastante tenue, casi glosa cronicada, del horrendo asesinato por Sendero de una notable periodista ecologista de *El Comercio*. La inmediatez del relato inquieta, no por su crudeza, sino por la pregunta inevitable por una ética de la representación de la violencia: ¿a qué orden pertenecería la demanda por la dignidad de la víctima en su transposición novelesca? Tal vez no puede ser simplemente reescrita y reificada; quizá tendría que ser potenciada como única, en un medio de reproducción artística que exige un protocolo comunicativo, al menos, no manipulador ni simplificador. Aunque, por otro lado, bien podría ser que al reprocesar el crimen el autor quiera comunicar la descarnada violencia que deshumaniza a la víctima en el horror de nuestra mirada. Hay que decir que Vargas Llosa tiene un talento especial para el grotesco, como ya lo probó en lo que seguramente es su mejor novela, *Conversación en "La Catedral"*, justamente a propósito de la representación del mal, de su contaminación deshumanizante; así como en la vilificación

[11] *Dominical de El Comercio*, 19 de diciembre de 1993, p. 14.

de Mayta, quien además de izquierdista grotesco y frustrado, es humillado por la novela como homosexual; este gesto homofóbico no es necesariamente del autor sino de la tesis denigratoria de un pobre diablo de la política. Estas novelas están llenas de grandes y pequeños demonios de un primitivismo social patológico; y aunque algunos llevan corbata, su infierno no es otro que la imposibilidad de la asociación humana, de la comunidad. Es, claro, el degradado infierno romántico de la sociedad como destino, como pérdida de la autencidad, y como espacio heroico de contestaciones imposibles y frustraciones derogatorias. En ese sentido, el proyecto narrativo de Mario Vargas Llosa se nos ha hecho ajeno: su modernismo es impecable pero remoto; sus convicciones políticas coherentes pero monológicas; y su iracundia polémica ya no es de estos tiempos. Su lenguaje construye lo verosímil pero sobre una tierra baldía improbable, sin la poesía vivificadora del acto artístico dialogado.

Un síntoma de la crisis de su sistema narrativo son las demandas que a nombre de una realidad no degradada le empiezan a hacer, incluso retrospectivamente, sus lectores. Es el caso de una carta de Domiciano García Benito, Superintendente de Escuelas Católicas de la Diócesis de Caguas, Puerto Rico (*El Nuevo Día* [San Juan], 22 de febrero de 1995). En uno de sus artículos Vargas Llosa afirma que la guerra entre el Perú y Ecuador ha ocurrido en "una región que, hasta ahora, sólo ocupan ralas comunidades indígenas de la familia de los jíbaros, a los que los peruanos y ecuatorianos «civilizados» —caucheros, buscadores de oro, narcos, prospectores de petróleo, misioneros y militares— han maltratado y despojado por igual a lo largo de toda su historia". García Benito reacciona a la inclusión de los misioneros en esa lista oprobiosa:

> el escritor vivió por largos meses en pueblos misioneros de los padres jesuitas en la entonces Prefectura Apostólica de San Francisco Javier del Marañón, hoy Vicariato Apostólico. Durmió en las Misiones, comió en las Misiones, viajó en canoas aguarunas de las Misiones, etc., etc., sin que tuviera que pagar un solo centavo a las Misiones ni antes ni después de publicada *La Casa Verde*. Y en esta novela difama a los sacerdotes y a las monjas que le dieron de comer, y sigue difamándolos al colocar a los "misioneros" entre caucheros, narcos, militares, etc., que han robado a los jíbaros: Durante dos años, en los '60, yo fui misionero en aquellas exuberantes selvas. Recorrí valles, cumbres y ríos. Conocí a misioneros católicos que llevaban muchos años en el Marañón... Jamás los misioneros de la Iglesia Católica le han robado

> nada a ningún aguaruna, ni los han desculturizado, ni intentado someter... Vargas Llosa las conoce [las obras misioneras] por haberse "invitado" a vivir durante meses a costa de esas obras de la Iglesia. Y conoce a esos hombres y mujeres que por amor y por Cristo han abandonado a sus familias en Madrid, en Barcelona, Lima, etc., para encaramarse en las selvas de sus hermanos los jíbaros, los aguarunas, los huambisas, sin escribir novelas, ni recibir derechos de autor, sino "mendigando" por Cristo...

Esta ira santa del sacerdote lo delata ya como personaje vargasllosiano en rebeldía: le reclama al autor el precio simbólico de la incomprensión. Pero, sobre todo, la carta cuestiona la verdad del escritor con una verdad más gratuita y, a la vez, trascendente. Rehúsa su versión nihilista distraída y le opone el sentido comunitario del sacrificio cristiano. Ya la tía Julia se le había rebelado al autor, a nombre de la verdad común, distorsionada por la telenovela colombiana que siguió a la novela, según cuenta en *Lo que Varguitas no dijo*. Como en una novela de Unamuno, lo que no dijo le reclama ahora la palabra. La palabra del Otro, quizá irrepresentable en los términos de un relato del desamparo, hecho para refutar el diálogo entre el padre y el hijo, entre el espejo y el espejismo.

La historia de la novela está hecha también por las demandas de los lectores, que en varios casos ilustres han llegado a cuestionar en los tribunales la moral de la obra, su lenguaje supuestamente obsceno, y hasta su supuesta ofensa a una religión fundamentalista. El prolijo proceso judicial contra *Madame Bovary*, las deliberaciones jurídicas en torno a *Ulysses*, detenida en la aduana estadounidense, y la saga de Salman Rushdie demuestran ya no las inadecuaciones entre mundo y lenguaje o el relativismo de las lecturas sino los límites mismos de la literatura. Pero también prueban que esos límites son históricos y que cada novela excede su sanción más temprano que tarde. Después de todo, Balzac no recomendaba leer el Código Civil como fuente novelesca a causa de su postulación de verdad, sino por la ficción que potencia de un mundo regulado. Por definición, cada novela sería la transgresión de un artículo del Código. Y hay autores que han cuestionado precisamente esa zona de pertenencia al Código, a las puertas mismas de la Ley, como es el caso de la larga refutación propuesta en sus libros por Zola.

En cambio, Gabriel García Márquez debe ser uno de los muy pocos autores juzgados por el tribunal mayor de una Academia de la Historia. En efecto, su novela *El general en su laberinto* (1989)[12], que reconstruye los últimos días de Simón Bolívar a lo largo del río Magdalena, fue analizada en una sesión de la Academia Colombiana de la Historia que presidió el patriarca bogotano Germán Arciniegas. "Esto es una provocación", sentenció Arciniegas en *El País*[13]:

> Gabo va más allá que Bolívar en el odio a Santander [el general colombiano que luchó junto a Bolívar y fue luego su rival político]. Aunque existían motivos en Bogotá para no ser en ese momento entusiastas de Bolívar, pues había hecho un gobierno de dictadura, tres días antes de partir el libertador para su último viaje se le concedió una pensión de 30,000 pesos, que era mucho dinero entonces. Eso demuestra la veneración que despertaba Bolívar en Nueva Granada. La Venezuela de 1830 sí era antibolivariana; allí le habían prohibido al libertador hasta la entrada. Por esto afirmo que Gabo falsea la historia.

El País informa, además, que Arciniegas citó a los miembros de la Academia a una sesión a los diez días de aparecida la novela, y les leyó varias de las 300 cartas que se cruzaron Bolívar y Santander para demostrar que tenía razón. "Nosotros —concluyó Arciniegas— hemos dedicado 30 y 40 años de estudio a la época de la independencia y la primera República. Yo no creo que por precisar cuánto calzaba Simón Bolívar, García Márquez le dé mayor validez a la historia". Algún académico llegó a decir que la novela demuestra que a Gabo se le salió el venezolano que lleva dentro. La historiadora Pilar Moreno de Ángel (un nombre digno de una novela de García Márquez) llamó al orden al recordar a la asamblea que el libro, después de todo, "no es más que una obra literaria y como tal se la debe juzgar". Fuera de la Academia, en la Universidad, el joven historiador Fabio Zambrano fue más lejos al poner en duda la idea de que el libro sólo era una novela y no un libro de historia:

> Los agradecimientos, el mapa y la cronología que aparecen al final del libro insinúan que se trata de una novela realmente histórica y muy apegada a los documentos originales. A pesar de esto Gabriel

[12] Sobre *El general en su laberinto* puede verse mi ensayo "García Márquez y la política de la carencia", en mi libro *El discurso de la abundancia*, Monte Ávila, Caracas, 1994.

[13] *El País* (Madrid), 4 de abril de 1989, p. 30.

> García Márquez descuida el contexto histórico. No podemos desconocer que él es el escritor nacional y que la mayoría de colombianos se identifican con sus escritos. Entonces no podemos decir: es una novela, los historiadores no tenemos nada que ver con ella. *El general en su laberinto* va a provocar ideas sobre un hecho histórico trascendental, y sobre el que no tenemos mayor conocimiento, como es el nacimiento de la República, y eso nos incumbe a todos.

Ya se ve hasta qué punto se exige a la novela las pruebas de lo real: no se trata sólo de una novela histórica sino de "una novela realmente histórica". Está documentada en la historia pero, además, reescribe la historia, la reordena con sus criterios actuales, imponiendo un presentismo ilusorio, y hace ella misma historia. Son distintos cargos, más propios del discurso histórico que, como dice De Certeau, es todo lo que tenemos de la historia misma. No sorprende, por eso, que Zambrano encuentre como la mayor virtud de la novela su recreación de la vida cotidiana, que no atribuye a *mores* novelesca sino a *dictum* histórico:

> Recrea a perfección lo que los franceses de la historiografía moderna llaman la vida cotidiana. Es decir, la forma como se vive, los vestidos, las costumbres en la mesa... Esta es una fuente histórica muy grande y muy importante. Debe ser éste un caso excepcional: una novela que a los diez días de publicada cambia ya la relación de sus lectores con su origen nacional y se convierte en fuente histórica de su pasado. Una generación antes, los lectores que fuimos a la universidad borgiana seguramente terminamos creyendo que el mundo es una enciclopedia china; pero estos lectores educados por García Márquez deben ser la mejor demostración del realismo mágico, esa enciclopedia alquímica. Salvo que todo este debate sobre la historicidad de *El general en su laberinto* sea una "mamadera de gallo", figura de habla que Pedro Sorela ha perfectamente definido, casi para una entrada en la enciclopedia, como "indolencia bromista que es una forma de vivir" (*loc. cit.*).

Pero no menos sorprendente es la lectura de García Márquez de su propio texto. En lugar de defender su derecho a regalarle unas horas de buen juicio a su héroe, interviene en el debate para afirmar el carácter documental de su empresa: "Lo digo de una vez por todas: la mayoría de las frases dichas por Bolívar en los diálogos de mi novela son literales de sus cartas, así como muchas otras que andan sin comillas a lo largo del texto". "Ni una sola de esas frases es tomada de otro autor, las muy pocas mías son más bien

ornamentales y no alteran para nada el pensamiento de Bolívar". En el mismo sentido responde a las acusaciones de antisantanderismo: "los juicios sobre Santander que se me pueden atribuir a mí son casi todos positivos y, en todo caso, fundados en documentos irrebatibles". El despacho de EFE asegura que el libro "le llevó tres años de investigación y dos de escritura, tuvo seis versiones iniciales y nueve finales sobre las que trabajaron historiadores, lingüistas, políticos, bolivarianos aficionados y demás, confirmando datos, fechas, frases y motivos". Con todo, García Márquez concede que los lectores "están encontrando muchos errores, pero no de carácter histórico, sino anacronismos y contradicciones que no alteran el espíritu del libro y que se les pasaron a mis amigos y asesores"[14].

Ese taller de expertos en la veracidad de la información es una dramática imagen de la notable fidelidad histórica que el escritor entiende vertebra su proyecto de reescritura. Como los operarios de una nueva enciclopedia, el realismo de la historia documental evoca la prolijidad de Flaubert sólo que, en este caso, todo el aparato documental sirve para sostener las horas imaginarias del General, las del fin. Por un lado, García Márquez parece alimentarse de la tradición biográfica moralista, que narra la muerte de los grandes hombres (casi un género didáctico francés, divulgado por el ubicuo André Maurois) como lección histórica edificante. Por otro lado, en un gesto característico de la novela reapropiadora de todos los discursos (en la definición anticanónica y abierta a la indeterminación de lo empírico, que formuló Bajtín a propósito de Rabelais), García Márquez se apodera de la historiografía para convertirla en el museo de lo real. Sobre ese contrato de la verosimilitud puesta a prueba, hará fluir el laberinto acuático del General, el tránsito de esa fuerza romántica y desolada que hace el viaje final no de su vida hacia su muerte sino de su historia hacia nuestro presente, del museo y los monumentos al debate y la política. Para ser más actual (más novelesca) la novela debe ser impecablemente histórica (documental). Porque sobre Bolívar lo sabemos todo salvo esos pocos días a lo largo del Magdalena. Y porque la alegoría de la lectura se cumple aquí como una actualidad tramada en el pasado, como lo nuevo que descubrimos en lo que ya sabíamos. Al final, Bolívar es un cuerpo estragado por el faccionalismo republicano, la frustración unitaria, las deudas tiránicas y la incerti-

[14] *El País* (Madrid), 5 de abril de 1989, p. 33.

dumbre de futuro. O sea, el cuerpo político de una América Latina que en este fin de siglo todavía agoniza sobre dilemas homólogos. En esta novela no hay un palimpsesto histórico: la historia es la materia narrativa misma; lo que hay es una página en blanco, la del presente, sobre la que el lector lee y es leído.

La novela está dedicada a Álvaro Mutis, "porque me regaló la idea de esta historia". Mutis ha explicado que en realidad no le regaló nada porque García Márquez tiene "otra idea de Simón Bolívar, muy diferente de la mía". Mutis había concebido una novela sobre los últimos días del libertador navegando en el río Magdalena, y hasta había publicado un relato sobre el tema. Una mañana García Márquez le preguntó: "Álvaro, ¿te acuerdas de esa novela que escribías sobre el fin de Bolívar, y de la que publicaste un fragmento? Yo le dije que la había quemado. «Pero, ¿por qué?» Yo le respondí que había renunciado ante la amplitud de los materiales..." "Pues bien, yo la quiero hacer", replicó el amigo, y Mutis le prestó todos los libros que tenía sobre el tema. Fueron, recuerda, quince volúmenes que le ayudó a colocar en el baúl de su carro. Pero la razón por la cual Mutis no escribió su novela es porque descreía de Bolívar. Un antepasado suyo, cuenta, tenía un retrato del general con los versos: "Este santo y Napoleón / No son de mi devoción." Cuando Bolívar lo visitó, le dijo: "Don Mutis, no te sabía poeta"[15]. De modo que Álvaro Mutis le cedió a García Márquez una página en blanco. La enciclopedia de la historia, y más tarde los especialistas y asesores, y hasta la Academia de la Historia Colombiana, le servirían para escribir sobre esa página sin saturarla; preservándola como la pregunta que el lector resolverá en su propio laberinto.

Más allá de su diverso valor literario, estas novelas de Carlos Fuentes, Alfredo Bryce Echenique, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, coinciden en la inquietante demanda que distintos lectores les hacen por la parte de lo real que parecen poner en duda; como si la reafirmación de verdad que esos lectores ejercen a nombre de sus contextos no se conformara con el pacto de verosimilitud propuesto por estos textos. Lo más inquietante es el grado de intervención que algunos de estos lectores ejercitan en el espacio de la objetividad construida por la novela. La lectura parece poner en crisis la identidad del lector en los espejos del relato, donde

[15] "Simón Bolívar m'était conté...", *Le Nouvel Observateur* (Paris), 1990.

cree reconocerse como otro personaje, incluso como el verdadero autor del texto o la autoridad final sobre la historicidad de la novela. La noción jurídica de que todo parecido con personajes reales es pura coincidencia, que postuló el cine luego de haber perdido en los tribunales el estatus ficticio de la ilusión de vida que lo sostiene, no cabría en estas novelas biografistas (Fuentes, Bryce), de tesis derogativa (Vargas Llosa), y de agonía histórica (García Márquez); porque parten, justamente, de la ilusión de vida, o sea, del protocolo mimético que presumen la biografía como memoria emotiva, la política como irracionalidad nacional, la historia como reescritura de la actualidad. Pero el contrato de lo verosímil, de lo creíble como una suspensión de lo no creíble, de lo objetivo como un mutuo relato, es precisamente el espacio revertido por estas novelas: se lo postula y sostiene para incluir al lector, pero pronto la mimesis cede ante la fuerza conflictiva de lo representado. En *Diana o la cazadora solitaria* la expiación se convierte en el espacio mediador donde ella puede recobrar su voz; en *No me esperen en abril* la memoria busca perpetuarse como un canto fúnebre en torno a la comunidad abatida por las pestes ideológicas; en *Lituma en los Andes* la metáfora del canibalismo es un gesto del devoramiento de la novela por lo real; y en *El general en su laberinto* el pasado no está terminado de hacerse, porque el origen es aún el modelo del porvenir. Así la ilusión de vida termina en réquiem, lo verosímil en una concertación de fantasmas. Quizá no es por coincidencia que estas novelas poseen una elocuencia melancólica cierta, y velan las armas de las letras con las banderas a media asta.

Con todo, tampoco es gratuito que hayan sufrido en carne propia, como para demostrar su pertenencia a esta orilla de la lectura, la virulencia, incluso la violencia, de lo real como una fuerza puesta en crisis por la misma ilusión verosímil que las anima. Si una lectura es casi paranoica, la otra es cruda; si la siguiente es disciplinaria, la última es museológica. No importa demasiado, al final, la índole de cada lectura, como las expectativas que anuncian en su demanda; y lo que ese dolor de la identidad, esa zozobra de verdad propia, revela, a contra luz, en cada novela. En la de Fuentes, quizá el drama de las identidades políticas fronterizas y multiculturales; en Bryce, la búsqueda de un espacio capaz de albergar literalmente al pasado, y la construcción de una casa inclusiva equivalente a la novela; en Vargas Llosa, la imposibilidad de pensar la violencia en sus propios términos; y en García Márquez, la temeridad de pretender reordenar el pasado, cuya vigilia tiene cargos de autoridad,

académica y política, de quienes aseguran que el pasado es un mausoleo. Probablemente contra las autoridades que legislan lo histórico es que García Márquez escribió *Del amor y otros demonios* (1994). Es este su libro más melancólico, tanto porque sostiene la historia más vulnerable, la de una muchacha sacrificada, como porque levanta un escenario de interpretaciones en el que cada lector de los hechos dictamina sobre la suerte de esa muchacha, supuestamente endemoniada. Hasta que la autoridad misma, el Obispo, exorcisa las lecturas con la suya propia, a nombre de Dios y contra el Demonio. Que la realidad esté hecha de la violencia de lecturas en disputa genera la hermosa anatomía melancólica que esta historia concierta como una interrogación sobre nuestro fin de siglo. Y aunque la novela declara en un prólogo su origen periodístico y su reconstrucción histórica, todo en ella se da impecablemente en la zozobra y el goce de la ficción.

Por último, estas disputas de la índole de la verdad (Fuentes), de la voz (Bryce), de la tesis (Vargas Llosa) y de la alegoría (García Márquez), también demuestran en estas novelas su pasión de esclarecimiento de la naturaleza híbrida y fronteriza del relato; así como su indagación de una subjetividad capaz de rehacer las explicaciones y las representaciones. Ese riesgo y esa apuesta dan a estas novelas, cada una a su modo excedida por la urgencia de su tema, el carácter de una versión conflictiva; tanto de la parte de realidad que sólo se entiende en el relato, como de la parte del relato que requiere ser veraz.

Varia lingüística y literaria III
se terminó de imprimir en agosto de 1997
en los talleres de
Encuadernación Técnica Editorial, S.A.
Calz. Sn. Lorenzo 279, Col. Granjas Estrella 09880 México, D.F.
Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.
Tipografía y formación a cargo de Schussheim y Asociados, S.C.
Cuidó la edición el Departamento de Publicaciones
de El Colegio de México.

Publicaciones de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*

I. María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, 1950; 2ª ed., 1984.

II. Stephen Gilman, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, 1951.

III. Vicente Llorens Castillo, *Liberales y románticos. Una inmigración española en Inglaterra (1823-1834)*, 1954.

IV. Emma Susana Speratti Piñero, *La elaboración artística en "Tirano Banderas"*, 1954.

V. Carlos Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*, 1959.

VI. Violeta Demonte (ed.), *Gramática del español*, 1994.

VII. Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, 1995.

Publicaciones de la

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

VIII





CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS
EL COLEGIO DE MÉXICO