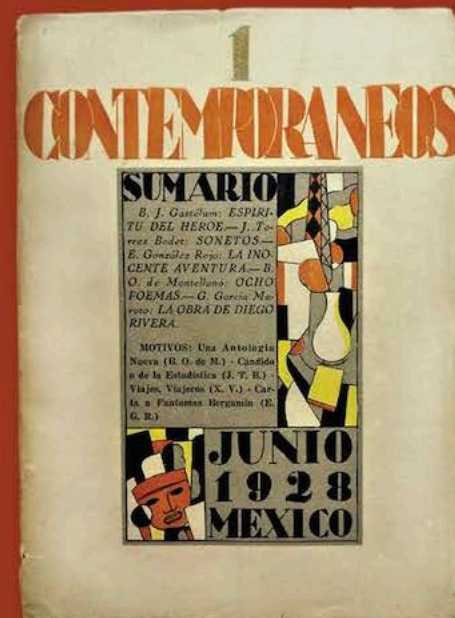
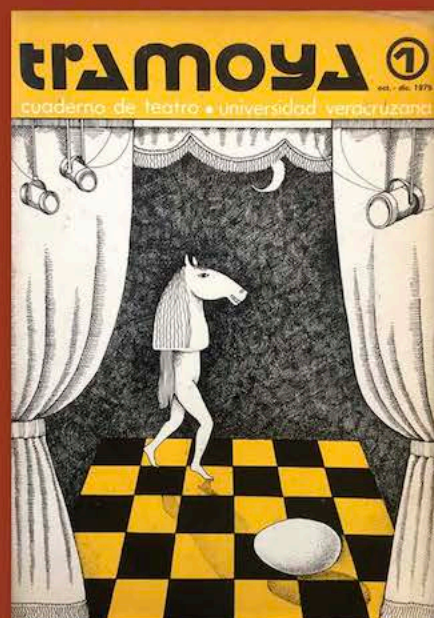
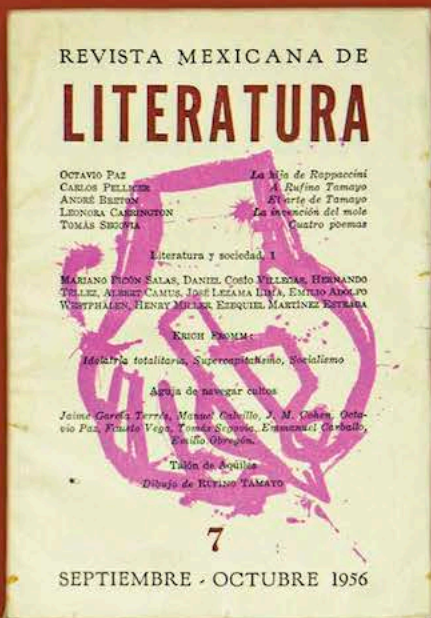
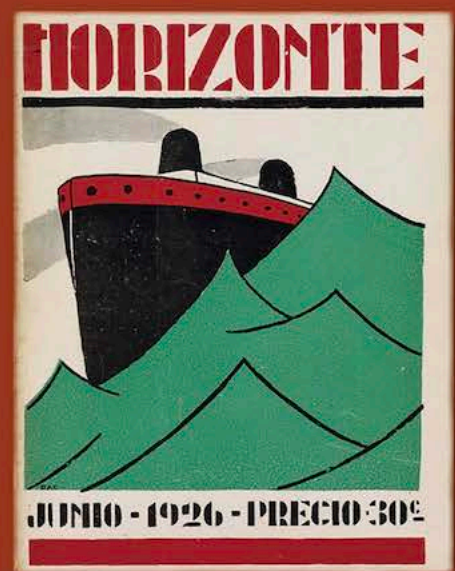
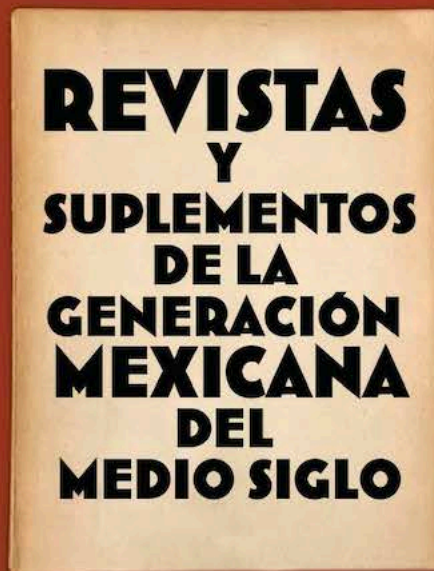
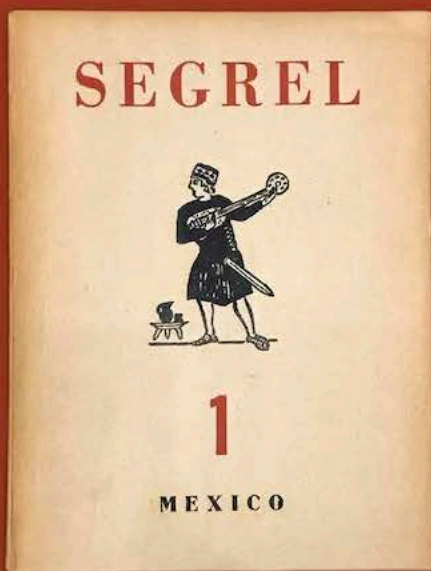


TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA

SEMESTRE II, JULIO · DICIEMBRE 2023 | ISSN 1405-9959 | \$ 80.00 |

61



“Revistas y suplementos de la Generación Mexicana del Medio Siglo”

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | EDELMIRA RAMÍREZ LEYVA
COORDINADORES

NÚMERO 61, SEMESTRE II, JULIO-DICIEMBRE 2023

Tema y Variaciones de Literatura, Número 61, Semestre II, julio-diciembre 2023, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Avenida San Pablo, número 420, Colonia Nueva el Rosario, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02128, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • mrf@azc.uam.mx • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en octubre de 2023, con un tiraje de 500 ejemplares.

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

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. José Antonio De los Reyes Heredia

RECTOR GENERAL

Dra. Norma Rondero López

SECRETARIA GENERAL

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dra. Yadira Zavala Osorio

RECTORA

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

SECRETARIO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dr. Jesús Manuel Ramos García

DIRECTOR DE CSH

Dr. Saúl Jerónimo Romero

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dr. César Daniel Alvarado Gutiérrez

COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

CONSEJO EDITORIAL

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ (DIRECTOR)

TOMÁS BERNAL ALANÍS

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

VICENTE FRANCISCO TORRES

ÓSCAR MATA JUÁREZ

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

IVONNE MURILLO

CARLOS GÓMEZ CARRO

ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ

MÓNICA RUIZ BAÑULS

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR

COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR / EDELMIRA RAMÍREZ LEYVA

DISTRIBUCIÓN

MARÍA DE LOURDES DELGADO REYES

PORTADA Y DISEÑO DE INTERIORES: IVONNE MURILLO

IMPRESO EN MÉXICO / PRINTED IN MEXICO

INTRODUCCIÓN

De revistas y un poliedro literario
ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | 5

TEMA

Azul, revista modernista de fin de siglo
(estudio hermenéutico-comparatista)
GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | 11

Taller, revista de “confluencias” (1938-1941)
FRANCISCO JAVIER ELORRIAGA BARRAZA | 33

Las revistas literarias hispanomexicanas en el contexto
de la Generación Mexicana del Medio Siglo
ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | 47

La revista *Tramoya*, *cuaderno de teatro*
SOCORRO MERLÍN | 69

VARIACIONES

El cincuentón. Gustav von Aschenbach y Arthur Schopenhauer
en *La muerte en venecia*, de Thomas Mann
RAÚL TORRES M. | 85

Comedia sin solución de Germán Cueto. Identidad y teatro:
algunas observaciones en el periodo posrevolucionario
(1920-1940)
ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | 101

**Cuatro escritoras de literatura fantástica incluidas
en la compilación de J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares**
MYRIAM RUDOY CALLEJAS | 115

Rayuela: un incendio patafísico
CARLOS GÓMEZ CARRO | 127

Amparo Dávila: el cuento, la ciudad y las mujeres obsesivas
FELIPE SÁNCHEZ REYES | 147

Óscar Hahn y la renovación del soneto
GERARDO VEGA SÁNCHEZ | 165

**Figuras míticas y aspectos simbólicos en Juan García Ponce.
Una aproximación mitocrítica a su poética y el caso de *La gaviota***
JOSÉ OCTAVIO URBINA DURÁN | 185

Poesía y migración indígenas
EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ | 209

El cuento policial
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 227

Imaginación y nota roja
VICENTE FRANCISCO TORRES | 239

Defensa de las humanidades
VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE | 251

Cerezas en París
VÍCTOR M. GÁLVEZ PERALTA | 261

De revistas y un poliedro literario

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR

Desde la publicación del *Diario de Literatura* (1768), la tradición de las revistas literarias se volvió frecuente en México durante los siglos que siguieron, incluido el hecho de que algunas de ellas tuvieran una vida efímera, como *El Ilustrador Mexicano* (1812), y otras gozaran de una mayor –aunque intermitente– longevidad, como *El Diario de México* (1805-1817). Desde entonces, también se hizo frecuente que los escritores se refugiaran en las páginas de algunos periódicos informativos, como *El Noticioso General*, cuando faltaban las revistas que acogieran sus colaboraciones.

Después de *Azul* (1894-1896) y la *Revista Moderna* (1898-1903), y concluida la Revolución Mexicana, apareció una multitud de revistas en las que vanguardistas y otros jóvenes escritores pretendieron visibilizar sus ideas y mostrar su producción personal, así como la de otros autores afines a ellos; fue el caso de *Actual* (hoja volante estridentista, 1923), *Horizonte* (1926-1927), *Contemporáneos* (1928-1931) y *Taller* (1938-1941), por sólo mencionar a algunas de las más relevantes.

En esa línea hemerográfica por la que distintos autores y grupos buscaban dar a conocer su visión estética (no exenta de disidencias respecto de otras líneas de trabajo artístico dominantes o en boga), un nutrido grupo de escritores mexicanos nacidos entre 1924 y 1939 adoptó el camino de dar a conocer sus posiciones mediante revistas y suplementos culturales. Ese grupo fue reconocido después como la generación del Medio Siglo o generación de la Ruptura y cristalizó el célebre *dictum* paciano: “la ruptura con la tradición y la tradición de la ruptura”.

La generación del Medio Siglo superó la veintena de integrantes e incluyó, por igual, a narradores, ensayistas, poetas y polígrafos. Heredera de las líneas universalistas de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo xx, la generación se volcó, de manera activa o crítica, a otras manifestaciones artísticas como la pintura, el cine y el teatro, lo cual quedó manifiesto en espacios como

la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) y suplementos como *México en la Cultura* (1949-1961) y *La Cultura en México* (1962-2018), que prohicieron las revistas literarias por venir desde la segunda mitad del siglo xx.

Por cierto, los hijos de los exiliados españoles que llegaron a México entre 1936 y 1942, hoy conocidos como hispanomexicanos, también produjeron sus propias revistas y, luego, terminaron formando parte del conjunto mexicano llamado "del Medio Siglo". Prueba de los lazos entre hispanomexicanos y mexicanos se muestra en el hecho de que unos y otros aparecieron en la *Antología Mascarones* (1954), de Julio C. Treviño.

El arriba descrito fue el tema del número 61 de *Tema y Variaciones de Literatura*, aunque es necesario reconocer que el tema se derivó hacia otras formas de la hemerografía cultural que no son exclusivas de la generación mexicana del Medio Siglo, pero ofrecen un amplio espectro de los siglos xix, xx (y parte del xxi).

Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama analiza la revista *Azul* y la pone en contexto en relación con otras revistas del momento, revisa las influencias recibidas del Simbolismo y el Parnasianismo y, sobre todo, se enfoca en su carácter transgresor y en su condición fundacional para las revistas literarias que sobrevendrían posteriormente: fue la primera revista literaria de finales del siglo xix que abrió las puertas del xx.

La revista *Taller* reunió a varios escritores e intelectuales de indudable inclinación cosmopolita. Rafael Solana fue su editor; Octavio Paz, una de sus plumas más visibles; y Efraín Huerta, una de sus voces más polémicas. Incluyó voces de otras latitudes, tanto de los españoles exiliados en México, como de otros autores hispanoamericanos. Francisco Javier Elorriaga Barraza realiza un acercamiento pormenorizado de la misma, poniendo énfasis en la condición confluyente a la que aspiraban sus editores.

Los hijos de los exiliados españoles orientados hacia la literatura se dieron a la tarea de publicar diversas revistas literarias durante su juventud: fue una generación abundante en poetas, ensayistas y narradores, muchos de ellos encaminados a la docencia universitaria. Enrique López Aguilar se enfoca en la revisión de *Clavileño*, *Presencia*, *Hoja*, *Segrel* e *Ideas de México*, cinco revistas hispanomexicanas publicadas entre 1948-1956, antes de que sus autores y promotores se integraran en lo que todavía no era la "generación mexicana del Medio Siglo".

Emilio Carballido fundó la revista *Tramoya*, *cuaderno de teatro* en 1975 y ha sobrevivido hasta la actualidad como un espacio donde se analizan y discuten temas relacionados con la dramaturgia nacional e internacional. So-

corro Merlín revisa minuciosamente ese proyecto para destacar su importancia como un medio de divulgación y enlace del hecho teatral, casi el único de relevancia en México.

En este número, once variaciones responden a un número diverso de intereses y preocupaciones académicas y literarias, aparte el añadido de una reseña. Como en el caso de las *Variaciones Diabelli*, de Beethoven, el tema resultó menos abundante que el tumulto de las variaciones, que se describen a continuación.

Thomas Mann publicó *La muerte en Venecia* en 1912 y se ha convertido en una de las obras predilectas de los lectores, para lo que no fue indiferente la película homónima de Luchino Visconti. Raúl Torres M. discierne en su no por divertido menos erudito y riguroso artículo, el papel de un intelectual maduro metido en turbulencias homoeróticas propiciadas por un efebo, para lo cual indaga en Schopenhauer y en la tradición grecolatina las fuentes de Mann, con el fin de dilucidar las tribulaciones de Gustav von Aschenbach, protagonista “cincuentón” de la novela.

La identidad o el sentido de pertenencia a una comunidad es algo que el teatro ayuda a construir. Alejandro Ortiz Bullé Goyri parte de la *Comedia sin solución* (1927), de Germán Cueto, para explorar la formación y la búsqueda de una identidad nacional en el período posrevolucionario entre los años 1920 y 1940. Este proceso abarcó todas las artes y suele relacionarse con una etapa nacionalista visible en la literatura, la música y la pintura. El autor se propone ubicar el relevante papel del teatro en ese (y otros) momento(s) mexicano(s).

La *Antología de la literatura fantástica* (1940, 1965) realizada por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, se convirtió en un referente casi instantáneo desde su publicación. Myriam Rudoy Callejas se zambulle en esa obra para analizar los cuentos de Alexandra David-Néel, May Sinclair, Elena Garro y Silvina Ocampo, que ahí aparecen, con el fin de apreciar la mirada femenina en el siempre misterioso y ambiguo territorio del género fantástico.

Rayuela, de Julio Cortázar, ha cumplido 60 años de haber sido publicada y Carlos Gómez Carro, en un artículo tan patafísico como la condición que le atribuye a la antinovela cortazariana, teje y desteje un laberinto de lecturas que se remontan a las obsesiones y cuentos previos del Cronopio Mayor (es decir, previos a *Rayuela*, que cimentó lo que después se conocería como el *boom* latinoamericano en los años sesenta). El autor parte de la triada *persecución-toma-expulsión* como *leit motiv* cortazariano y como hilo para tejer su urdimbre.

Dos libros iniciales de cuentos (*Tiempo destrozado*, 1951; *Música concreta*, 1961); tres cuentos y tres protagonistas: Jana, la señorita Julia y Tina Reyes; la idea del cuento de Amparo Dávila y un somero paseo por la Ciudad de

México de los años cincuenta: con esas herramientas, Felipe Sánchez Reyes hace un recorrido por una vertiente narrativa de la autora zacatecana para analizar la conducta femenina de tres de sus protagonistas, determinada por la obsesividad.

Óscar Hahn es un poeta chileno ubicable en los entornos de las generaciones latinoamericanas del Medio Siglo. Siempre experimental, se propuso sonetear renovadoramente desde la perspectiva de la tradición de los Siglos de Oro para proponer una expresión nueva de esa rigurosa forma poética. Gerardo Vega hace una revisión de *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989). Con una lectura lúcida y sagaz, expone los alcances de la renovación cristalizada por Hahn.

Desde la metodología analítica desarrollada por Gilbert Durand, la mitocrítica, José Octavio Urbina Durán emprende el análisis de *La gaviota*, de Juan García Ponce, con el fin de establecer las complejas relaciones existentes entre estructuras míticas y símbolos relacionados con esta obra del autor meridense. La relación del texto elegido con obras de la Antigüedad busca desentrañar los aspectos medulares de esa novela corta con una perspectiva multidisciplinaria.

La migración es una práctica humana ancestral sin la que sería imposible comprender los diversos y enriquecedores intercambios humanos que forman parte de la historia de la especie. Ezequiel Maldonado López se detiene en la peculiar migración indígena mexicana y centroamericana determinada por la voraz depredación neoliberal. Eso ha propiciado desterritorializaciones y nuevas formas de organización que poetas en lengua originaria como Irma Pineda y Florentino Solano reflejan en sus obras.

A partir de las antologías de Donald Yates (*El cuento policial latinoamericano*, 1964), María Elvira Bermúdez (*Los mejores cuentos policiales mexicanos*, 1955) y Vicente Francisco Torres (*El cuento policial mexicano*, 1982), Fernando Martínez Ramírez se propone indagar las diferencias y dependencias entre el cuento policial y la novela policial y negra. Simultáneamente, analiza y valora con agudeza muchos de los cuentos reunidos en esas tres obras. Su mirada deja ver lo que sería una antología propia a partir de las tres antologías comentadas.

Especialista y conocedor del género policiaco y la novela negra, Vicente Francisco Torres explora tres obras narrativas recientes del escritor Bernardo Esquinca, que se caracteriza por entremezclar la imaginación con la nota roja, es decir, por poner en situación literaria casos provenientes de la "vida real". Torres enlaza a Esquinca con el novelista Mario Molina, el fotógrafo Enrique Metinides y la directora de cine María José Cuevas para mostrar la origina-

lidad de Esquina y que crónica, novela, fotografía y cine le dan la vuelta al amarillismo para ofrecer otro mapa de la realidad.

Cualquiera podría preguntarse si defender a las Humanidades no es sino una petición de principio, o el inicio de una polémica no requerida, pero Vladimiro Rivas Iturralde, narrador ecuatoriano radicado en México desde los años setenta y decano del Departamento de Humanidades, urde una brillante argumentación: evoca en su artículo a la flamante UAM-Azcapotzalco de noviembre de 1974, la fundadora vida docente de esos años y su biografía mexicano-ecuatoriana. Con la envidiable prosa que lo caracteriza, Rivas llega a buen puerto y demuestra que sí, que siempre es necesaria la defensa de todo lo humanístico.

Este número 61 de *Tema y Variaciones de Literatura* resultó azarosamente variado y diverso, con un recorrido temático que inicia con *Azul*, revista decimonónica y finisecular, y pasa por fenómenos de hemerografía cultural y literaria de los años cuarenta y cincuenta, que concluye con *Tramoya*, revista de teatro, aún vigente. Después, el poliedro arranca con *La Muerte en Venecia*, novela alemana publicada en 1912; sigue con el fenómeno de la identidad nacional reflejada en el teatro mexicano entre 1920 y 1940, pasa por la *Antología de la literatura fantástica* (1940), la publicación de *Rayuela* (1963), tres cuentos de Amparo Dávila, los neosonetos del chileno Óscar Hahn, los símbolos en una novela corta de Juan García Ponce, la poesía indígena y su testimonio del fenómeno migratorio, y dos acercamientos al género policia- co; y, finalmente, el último costado del poliedro lo ofrece una defensa de las Humanidades.

No cabe duda de que en la variedad y la diversidad se encuentra el meollo del asunto.

Azul, revista modernista de fin de siglo (estudio hermenéutico-comparatista)

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

La revista *Azul* anticipa la abundante producción hemerográfica literaria de calidad del medio siglo. Presenta una profunda renovación estética del lenguaje poético, un rechazo a la academia de finales del siglo XIX. Predominan temas del modernismo (1880-1917) derivados del romanticismo, simbolismo y parnasianismo. Falta de ideales y pérdida de creencias, que dan lugar a las artes como formas de resistencia.

Abstract

Azul magazine anticipates the abundant literary quality of the hemerographic production of half a century. It presents a profound aesthetic renewal of the poetic language, a rejection of the academy of the late 19th century. Themes of modernism (1880-1917) derived from romanticism, symbolism and Parnassianism predominate. Lack of ideals and loss of beliefs, which give rise to the arts as forms of resistance.

Palabras clave: Revista *Azul*, Modernismo, literatura de fin de siglo, hermenéutica, comparatística.

Keywords: *Azul* magazine, Modernism, Literature of the end of the century, hermeneutics, comparatistic.

Para citar este artículo: Ito Sugiyama, Gloria Josephine Hiroko, "Azul, revista modernista de fin de siglo (estudio hermenéutico-comparatista)", en Tema y Variaciones de Literatura, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 11-31.

Frente al vacío espiritual y moral de un mundo enloquecido, lleno de dudas sobre la estructura social mundial, con temor ante el acontecer futuro, adviene *Azul*. El modernismo, con un origen paralelo al capitalismo entra en discordancia y surgen incoherencias cuando este último acoge en su seno manifestaciones culturales acomodadas y nihilistas de la modernidad.

La *revista Azul* fue el título no solo de nuestra revista mexicana, sino también de una brasilera y así, *Azul* (libro de cuentos y poemas) se intuyó también una obra de Rubén Darío (1867-1916), poeta, periodista y diplomático nicaragüense, quien hizo suyo el lema de su admirado Paul Verlaine: "De la musique avant toute chose" (la música ante todo), renovando y revolucionando la métrica castellana. Interesante, al respecto, resulta un ensayo y un libro de Georg Gadamer relativo a la relación música, literatura.¹ La hermenéutica de Gadamer pretende mostrar "que la comprensión nunca es un comportamiento subjetivo hacia un 'objeto' dado, sino que pertenece a la historia efectiva, es decir, pertenece al ser de lo comprendido".² De este modo, la razón es real e histórica, no se da de manera espontánea sino siempre referida a lo dado. Nadie escapamos a nuestra historia, a nuestro horizonte histórico, siempre abierto y móvil, al cual pertenecemos. Para Gadamer, la aspiración consiste en volver a hacer comprensible lo que está allí de forma natural. Esto ya nos es conocido en la experiencia del lenguaje que está siempre superando barreras en la concepción de los conceptos. Por tanto, la tarea de filosofar se impone como problemática a toda experiencia que nos sugiera los límites del lenguaje. Para Gadamer, es precisamente dentro de los límites del lenguaje que se nos presentan "dos grandes enigmas que nos atormentan, que se presentan reiteradamente al filosofar sin ver solución: la música y las matemáticas",³ puntos de confluencia de los simbolistas y parnasianos, amén de los románticos anteriores. Para Gadamer, entonces, la com-

¹ Hans Georg Gadamer, *La música y el tiempo*, en: *Arte y verdad de la palabra*, p. 90.

² *Id.*, *Verdad y método*, p. 146.

³ *Id.*, *La música y el tiempo*, en: *Arte y verdad de la palabra*, p. 90.

prensión es la interpretación lingüística de los fenómenos que experimentamos en la vida entendida ésta como fuente de sentido y descubre que la hermenéutica es una experiencia más amplia que la conciencia del sujeto.

Para Gadamer el lenguaje constituye un hilo conductor para el desarrollo de la ontología hermenéutica que está implícita en la comprensión y en la interpretación. Desde este punto de vista, el lenguaje adquiere por esta vía una dimensión metafísica que excede el dominio de los fenómenos meramente lingüísticos. Así, estos dos campos la literatura y la música, de formación cultural en el mundo europeo están, por tanto, íntimamente ligados, de forma casi inseparable a lo largo de la historia. En cuanto a las matemáticas, la perplejidad que aquí surge está ligada, como afirma Gadamer, a que estamos ante algo que obedece a su propia ley. El espacio está en la misma condición que los números: “los sistemas simbólicos de signos, con cuya ayuda se articulan, conducen a un enigmático *apeiron*, con el que, al final, probablemente se inicia el pensamiento humano. En todo caso, el pensamiento que acompaña al lenguaje y nuestra conexión con el concepto y uso de los signos revela el deseo humano de iluminar un mundo inaccesible, que siempre se esconde”,⁴ y que es precisamente la literatura la que nos ayuda a desentrañar esa parte oscura, impenetrable, inasequible.

Dado que en el proceso de interpretación, las experiencias nunca son del todo repetibles, el oyente-lector de un poema nunca volverá a leerlo de la misma manera, aunque siempre lo entenderá como un todo.⁵ Así, el filósofo afirma que ningún intérprete, de la clase que sea, debe desear existir de otro modo que desaparecer [ante la obra], lo que le otorga autonomía a la obra, aclarando que los significados allí existentes deben surgir de una relación hermenéutico-dialógica. Aquí llegamos al punto del que partimos: la idea central de Gadamer, según la cual la experiencia con la música aporta,⁶ y es precisamente en la obra de quienes contribuyeron en *Azul* que aquí detectamos la conjunción matemática medida del verso con la musicalidad, en una combinación que solo el poeta puede lograr.

Azul fue un grito revolucionario con el que inauguró el modernismo. El crítico español Juan Valera menciona en su “Carta-Prólogo” al *Azul* de Darío que puede ser una respuesta a la frase “L’art c’est l’azur” de Hugo, y agrega en el mismo documento: “azul” significa para Darío “lo ideal, lo etéreo, lo infinito, la serenidad del cielo sin nubes, la luz difusa, la amplitud vaga sin límites, donde nacen, viven, brillan y se mueven los astros”.⁷ Para los románticos, y en particular para el marqués von Hardenberg, “Novalis” fue: flor de la juventud, la flor azul, las primeras ilusiones impregnadas de amor, símbolo de libertad. Para otros, enigma,

⁵ V. *ibid.*, p. 91.

⁶ V. *ibid.*, p. 92.

⁷ Juan Valera, *Azul* de Darío en carta-prólogo Madrid, 22 de octubre de 1888.

⁴ *Loc. cit.*

misterio, o una connotación sentimental. La publicación *Azul* se relacionan con la tranquilidad, la profundidad y la pureza; bien pudo haber sido una referencia a la revista francesa *Revue Bleu* que se editaba en París, ora bien puede ser que el título del libro de Darío fuera el que realmente influyó en la elección del nombre de la publicación. Otra posibilidad es que el título fuera un manifiesto, en la medida en que ese color es un elemento fundamental para simbolistas, y románticos. Posteriormente, el propio Gutiérrez Nájera denomina a una de sus composiciones "Del libro azul" (1880).

¿Por qué azul? Países celestes, comúnmente designados por este color, el azul habla también de la irrealidad, de lo inmaterial y de lo indefinido, de la eternidad y la absoluta lejanía de ese "bleu" convertido en el poético *azur* del Amanecer espiritual: "Cielos espirituales del azul inaccesible".⁸ Espacio del ideal y del amor, el azul, opuesto al "lejano océano negro de la inmunda ciudad",⁹ aparece en *Moesta et Errabunda*: "Qué lejos estás, paraíso perfumado/ Donde bajo un azul claro todo es sólo amor y alegría".¹⁰ El cielo y el mar surgen entonces gracias al mágico poder evocador de la mujer amada, y más concretamente de la imagen de sus cabellos. "Cabello azul, pabellón de tensas tinieblas / Me devuelves el azur del

cielo inmenso y redondo",¹¹ escribe Baudelaire: "A las olas azules y marrones".¹² Azul cielo y azul agua de una cabellera color ébano, en la que el alma del poeta se hunde, para beber en ella: "En grandes olas el perfume, el sonido y el color".¹³ Aquí se refiere a la cabellera, como objeto sensual y azulado a la vez.

Azul, preámbulo las revistas literarias que posteriormente tuvieron un auge inusitado a mediados del siglo, tanto en su cantidad como en su calidad. Las revistas eran en aquel entonces el reflejo del clima estético de fines del siglo XIX e inicios del XX.

La revista *Azul* brasileira

Esta revista circuló entre agosto y octubre de 1893, con un total de seis números de ocho páginas. Se imprimieron textos firmados por más de treinta autores, con variadas concepciones literarias y formas de expresión que muestran la situación plural y conflictiva existente entonces. Se conjugaron en ella el realismo, el parnasianismo, el naturalismo y el simbolismo que desembocarían en el modernismo, el cual pugnaba por el antiacademicismo, el experimentalismo, la crítica a la tradición, el nacionalismo, la desconstrucción, la renovación estética, la fragmentación, y la libertad formal, reacción a la urbanización y la industrialización.

⁸ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, p. 46. (l'Aube spirituelle: "Des cieus Spirituelles l'inaccessible azur").

⁹ *Ibid.*, p. 63 (Loin du noir océan de l'immonde cité).

¹⁰ Baudelaire, *Moesta et Errabunda*, *Poema 64 de Las flores del mal*, p. 66. (Comme vous êtes loin, paradis parfumé/ Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie).

¹¹ *Id.*, *La Chevelure*, p. 27. (Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues/ Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond).

¹² *Ibid.*, p. 29. (Aux flots bleus et bruns).

¹³ *Ibid.*, p. 26. (À grands flots le parfum, le son et la couleur).

La *Revista Azul* articuló redes y contribuyó a la experimentación simbolista en Curitiba en el siglo XIX.¹⁴ Destacan como parte de este grupo los nacidos entre los años sesenta y ochenta del siglo XIX: Victor Ferreira do Amaral, Sebastião Paraná de Sá Sottomaior, Leôncio Correia, Nestor Victor dos Santos, Emiliano Pernetta, Ermelino Agostinho de Leão, Manuel Azevedo da Silveira Netto y Alfredo Romário Martins. Todos poetas, cronistas y periodistas que estuvieron vinculados a la mayoría de los periódicos y revistas de la época, siendo ellos mismos sus principales redactores: crearon catorce revistas a lo largo de veinte años.

Azul, propiedad de Júlio Pernetta, estuvo bajo la dirección de Darío Persiano Vellozo. En esta revista hubo algunas inserciones de referencias y textos relacionados con el simbolismo, como poemas de Jean Itiberé¹⁵, presentes en tres ediciones de la revista. Este poeta fue becario en Bruselas. Darío Velloso presenta la revista y es el autor más prolífico. Firma ocho textos más, entre manifiestos, cartas a los lectores y poemas. La *Revista Azul*, del Brasil estuvo poblada de

reportajes como *El viaje de Silveira Netto* (A Viagem de Silveira Netto), en los que el escritor describe los movimientos de la comisión del gobierno estatal para el reconocimiento del interior de Paraná. Su narración está compuesta por descripciones que acompañan el itinerario de Curitiba hasta la llegada a las cataratas del río Iguazú, pasando por los pueblos del camino.

Esta publicación brasileña tiene gran valor en el período, tanto por su búsqueda de reconocimiento de provincia a nivel nacional, como porque la región occidental del estado era considerada un “sertão” (región semiárida en municipio brasileño del estado de Rio Grande do Sul) y se presentaron entonces debates sobre la ocupación territorial que involucraron intereses políticos del Estado en garantizar la tenencia de la tierra y la delimitación de fronteras nacionales y con los estados vecinos.

Así pues, en aquel entonces había una expectativa sobre la *Revista Azul*, para que sirviera como herramienta de transformación de la literatura provincial, que emergiera como un manifiesto de ruptura con la posición periférica de la producción local y colaborara para el reconocimiento de sus autores a nivel nacional. Su función radicaba principalmente en acercar a los paranaenses a la escuela simbolista belga, sobre todo con Ivan Gilkin. João Itiberé aportó al grupo referencias a debates ocultos y esotéricos, su cambio de nombre y las publicaciones en su mayoría en francés. Tenemos: “Ensueño”, poema dedicado a la marquesa de Blocqueville, Princesa A.-L. Eckmühl en que reinan el enigma, el sueño y el éxtasis:

¹⁴ Mauro C. Vaz Camargo Junior, *Pelos paranaenses e pelo Brasil: A construção de espaços de produção histórica no Paraná (1890-1930)*, p. 98.

¹⁵ [...] el que volvió ya no fue João Itiberé da Cunha, sino Jean Itiberé, ex alumno del Colegio Saint-Michel de Bruselas, colega de Maeterlinck, Verhaeren, Ivan Gilkin, del Rey Alberto, el doctor en derecho formado en la Universidad de Bruselas, y participante del movimiento de La Jeune Belgique, uno de los más importantes del simbolismo europeo, colaborador de *Le Figaro* de París. Fue autor de *Préludes* (1890), obra editada por Paul Lacomblez. Amigo de Maeterlinck, y que recibió con motivo de su estreno cartas de Leconte de Lisle, Heredia, Henri Chenier, Sully Prud'homme. (Carolo, 2010, p. 67)

En mi sueño enclaustrado, como un monje
asceta, /En celda cerrada con ojos profanadores,
/Escuché un himno solemne levantarse/Soni-
dos profundos y dulces y palabras tentadoras.
/Y mi corazón escuchó el enigmático canto [...]/
La poderosa y loca ilusión de renacer/Porque la
Vida Sin Nombre llenó todo mi ser/De un éx-
tasis punzante y un sueño encantado.¹⁶

O bien, “Los jugadores”, con dedicatoria a
Dario Vellozo:

El gesto alucinado, vencido por el insomnio, /Las
cejas febriles inclinadas sobre la alfombra sucia/
que un viejo y ahumado quinqué encendió sos-
pechosamente, /
Esperaban la suprema ironía del destino [...].¹⁷

La figura de Itibere representa una propues-
ta de “modernización” en el sentido renova-
dor o afirmación de las perspectivas lo-
cales sobre el simbolismo.¹⁸

¹⁶ João Itibere, *La Jeune Belgique*, p. 5. O bien en Re-
vista da Academia brasiliense de letras, dir. Antonio
Carlos Osorio, Brasília, núm. 10-marzo, 1991.
(Rêverie: Dans mon rêve cloîtré, tel un moine ascé-
tique, /En sa cellule close aux yeux profanateurs,
/J’entendais s’élever un solennel cantique/ De sons
graves et doux et de mots tentateurs./Et mon coeur
écoutait le chant énigmatique [...]/L’illusion puissante
et folie de renaitre/ Pour la Vie Innommée empli-
ssait tout mon être/D’une poignante êxtase et d’un
rêve enchanté).

¹⁷ Itibere, *O Cenáculo*, año I, tomo I, Curitiba, 1895;
p. 107. (Les joueurs: Le geste halluciné, défaits para
l’insomnie, /Les fronts fiévreux penchés sur le tapis
crasseux/Qu’éclairait louchement un vieux quin-
quet fumeux,/Ils attendaient du sort la suprême
ironie [...]).

¹⁸ Cassiana Carolo (1997) subraya la importancia de su
nombre para la afirmación del simbolismo en Paraná.

Bega¹⁹ considera a estos escritores para-
naenses como la primera generación en
establecer un espacio de consagración y
memoria, hallazgo que no se refiere sólo al
alcance de la producción del grupo, estos
actores están inmersos en fenómenos de
solidaridad, resultantes de experiencias co-
munes, ligadas a la crisis de los valores del
régimen imperial y la organización de la re-
pública, como la abolición de la esclavi-
tud (1888), la proclamación de la república
(1889), y la revolución federalista (1893).

Tomar posición en los debates públicos
marcó la escritura de los autores en la
búsqueda de un proyecto nacional y la in-
clusión de Paraná en una representación de
Brasil. Hacer que su patria fuera reconocida
por los demás miembros de la federación
era una cuestión central para estos agentes,
nacidos en las primeras décadas de exis-
tencia de la provincia de Paraná, emanci-
pada en 1853. Se entiende que la definición
de identidad regional también incluía la
intención de crear para el individuo una
identidad social positiva. Los intereses de
sus escritos confluyeron en un esfuerzo por
revertir el estigma de un lugar aislado,
deshabitado y atrasado, reemplazándolo
por un emblema de “promesa”, de una “tie-
rra del futuro”.

Para inaugurar la revista, Vellozo redacta:

[...] El primer número de la *Revista Azul* es un
intento más sincero en favor de la sacrosanta
cruzada de las letras, una esperanza más hala-

¹⁹ Maria Tarcisa Silva Bega, *Sonho e Invenção do Pa-
raná: geração simbolista e construção da identi-
dade regional*, p. 124.

gadora que encomendamos a la caricia vivificante de vuestros más puros afectos. (...) Revista Azul siempre y para siempre tratará de estar a la altura de sus aspiraciones. No lleva ninguna bandera escolar desplegada, ya que no admite partidismo literario; proscribiendo sólo de sus columnas lo que es indigno de vuestro finísimo criterio.²⁰

La literatura paranaense hasta entonces había sido insuficiente y poco representativa, atribuyendo a su generación la necesidad, insistimos, de fortalecerla localmente. Los intelectuales de esa generación creían que las revistas eran herramientas esenciales para el surgimiento y crecimiento de los autores que ya existían, pues en los periódicos se reducían los espacios para publicar literatura, aun cuando estos mismos escritores estuvieran en las redacciones de los diarios y lograran hacer circular parte de su obra: textos y reseñas de los libros de sus colegas.²¹

²⁰ Dario Vellozo, *Revista Azul*, 1893, p.1. [...] o primeiro número da Revista Azul. É mais uma sincera tentativa em prol da sacrossanta cruzada das letras, mais uma esperança lisonjeira que confiamos à vivificante caricia de vossas puríssimas afeições. [...] A Revista Azul procurará sempre e sempre colocarse a altura de vossas aspirações. Ella não traz desfraldado nenhum estandarte de eschola, porquanto não admite o partidismo litterario; banindo tão somente de suas columnas o que for indigno de vosso finíssimo critério).

²¹ “Cruzada sacrosanta”, esta imagen está presente en otras revistas de esta misma red de autores, quienes entendieron que había una ausencia de lectores y de vida cultural en la ciudad. Esta posición se puede leer en un texto de Dario Vellozo, cuando era entonces editor de la Revista do Club Curitybano, en un artículo titulado “Pela Litteratura”, consideró la producción Contraponto-Revista del Departamento de Historia y del Programa de Posgrado en

Durante este periodo, fin de siglo, cobra gran importancia la sinestesia en que se coordinan el color con sonidos y el perfume. El color estaba ligado al simbolismo que los simbolistas, valga la redundancia, atribuían a las palabras, efectos sinestésicos, y por tanto “azul” era más que el color, sino todas las sensaciones que se le podían asignar. Leôncio Correia ensaya una descripción en el número de apertura de la revista:

¿Azul? ¿Azul con qué? ¿Como la estricta y dulce miosotis que dobla el tallo al desvanecimiento de la tarde? ¿Azul como un sueño virgen de poesía? ¿Azul como un brillante y cálido día de verano cuando el cielo se curva como un pétalo de violeta desteñido por el sol? [...] ¡Sí! ¡Azul como la mirada dulcísima de Cristo y la sonrisa virginal de la poesía! Azul como una plácida noche de luna, donde las estrellas ríen con su risa plateada y donde la luna, la soñadora melancólica de las alturas, parece la mirada cansada de un alma deshonrada [...].²²

Se diría pues que existe una relación entre color y temperamento, así como unos efectos psicológicos del color en la mente y los sentimientos del individuo, es decir que es posible, como señaló Goethe en *La teoría de los colores* (1810)²³, elaborar una teoría simbólico-emocional de éstos. Destinado a revelar la sensibilidad individual, el

Historia de Brasil de la UFPI. Teresa, v. 10, núm. 2, julio/dic. 2021.

²² Leôncio Correia en: Dario Vellozo, *Op. cit.*, p. 1.

²³ Johann Wolfgang von Goethe, tr. y prol., Rafael Cansinos-Asséns, Madrid: Aguilar, 1990.

color habla, provoca emociones y libera ideas, lo que permite a quien lea crear correspondencias y concurrir así a una armonía universal: si hablamos del rojo, crea una sensación de calor; el rojo del poeta de *Las Flores del mal*²⁴ es el color de la sangre, un color cargado de propiedades estimulantes y excitantes. Sinestesia cromática, asociado a olores fragantes y aromáticos y a tactos suaves y frescos en *Correspondencias* (Correspondences): “Hay olores frescos como la carne de los niños / Dulces como los oboes, verdes como los prados”,²⁵ el verde recordará a Baudelaire el cálido bienestar que provoca el olor del pecho de Jeanne, la querida mulata de *Parfume exótico* (Parfum exotique), cuyo aroma se funde y confunde con el de los verdes tamarindos. Verde de plenitud para esas “femmes damnées”, las condenadas.²⁶

La revista buscó consolidarse como una herramienta de interacción entre lo local y lo nacional, para ello dedicó algunos espacios de sus páginas a la reproducción de comentarios y cartas elogiando la iniciativa y el contenido de la *Revista Azul* en otras publicaciones. En la edición número tres, trae extractos de elogios que habrían sido publicados en tres diarios, el *Jornal do*

Comercio de Rio de Janeiro, Campos Gerais de la ciudad de Ponta Grossa en el interior del Estado, y el diario italiano *Corriere d'Italia*.

La revista *Azul* brasileira se anuncia en los siguientes términos: “La Revista Azul simbolista –¿quién sabe?– es la aurora clara y azul de aquella era anhelada”.²⁷

Las trayectorias de Emiliano Pernetta y João Itibere, así como las de sus colegas y empleados de la publicación *Azul* brasileña, son importantes para la literatura comparada y la recepción y circulación del simbolismo en la capital paranaense, así como lo es la *Revista Azul* mexicana, que nos presentan un escenario muy propicio para la difusión del simbolismo, pero también cómo fue visto como la novedad y causa del distanciamiento. Esta relación es indistinguible de los procesos de construcción de la revista, ya que hubo intereses en la formación de este movimiento literario de “vanguardia” en Curitiba, como superación de una noción de atraso y también como forma de conformar una identidad cultural local, parecida a la de México. El periódico en cuestión tuvo un abrupto fin de sus actividades, siendo interrumpido debido a la Revuelta Federalista, iniciada en 1893.

Revista *Azul* mexicana

A la revista *Azul* mexicana le corresponde el logro de haber conseguido atraerse, en las distintas manifestaciones de su diversidad, casi todo el talento creativo del Nue-

²⁴ *Las Flores del mal* obra baudeleraiana que expone la teoría de las correspondencias y, la concepción del poeta moderno como un ser maldito, rechazado por la sociedad burguesa, a cuyos valores se opone.

²⁵ Baudelaire, *Correspondances*, edición utilizada es la establecida por Claude Pichois en la Bibliothèque de La Pléiade (1975), p. 11. (Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants/Doux comme les hautbois, verts comme les prairies).

²⁶ Correia, *op. cit.*, p.1.

²⁷ *La República*, 17 de agosto de 1893, p. 2.

vo Mundo hispánico de aquel tiempo,²⁸ amén de los sucesos culturales en el Viejo Continente, recordemos que la difusión de la obra de los escritores, en aquella época, se realizaba más por medio de los periódicos y revistas que de los libros, y en sus páginas se publicó a la mayoría de los escritores del modernismo, tanto nacionales como internacionales, en particular textos de escritores franceses, especialmente de los simbolistas y parnasianos. Refleja la complejidad de la realidad de su tiempo, de su pasado histórico y de su trayectoria hacia el futuro. *Azul* tuvo un costo de 12.5 centavos y su primer ejemplar constó de dieciséis páginas.

En lo que se ha dado a llamar lo mexicano, su identidad nacional, influyen elementos culturales de la más diversa índole. Así, el modernismo (1880-1917) fue un movimiento literario de renovación del siglo XIX que se caracterizó por una rebeldía creativa, a la vez ambigua, por un refinamiento narcisista y aristocrático, y una profunda revigorización estética del lenguaje reflejada en la poesía. En el fondo, la repetición de un único patrón de comportamiento cultural que está inscrito en la perduración del tiempo mítico. Alambique de tres corrientes europeas: el romanticismo, el simbolismo y especialmente el parnasianismo, aunados al toque mexicano, con un rechazo al historicismo de la Academia de finales del XIX, así

²⁸ George Carter Boyd, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, México, Ediciones de Andrea, 1968, p. 30. Boyd fue historiador de las revistas literarias hispanoamericanas y notable estudioso de Gutiérrez Nájera.

como por su voluntad de llevar el arte a todas las facetas de la vida, de manera distinta a como lo había hecho el romanticismo.

Baudelaire, por demás, fue autor predilecto de Rubén Darío, escritor magno latinoamericano. El poeta parisino, figura de gran relevancia en este periodo y en la revista abre horizontes, habla del espíritu analítico y consciente. Percepción cándida, rosa, aguda y mágica a fuerza de ingenuidad, la del autor de *Las flores del mal*, quien declaró acerca de la modernidad: "Unión de lo transitorio y fugitivo con lo eterno y lo inmutable".²⁹

Durante el modernismo, se podría decir, hubo dos etapas de labor creadora. La primera, de versos pulidos, de temas mitológicos, evocación de ambientes exóticos, propicios para el lucimiento esteticista, en que se destacan campos semánticos de rajahs, nelumbos, arpegios, canéforas, armijos, alabastro y topacios; la segunda, en la cual las raíces hispánicas de América son valoradas y surge el interés por los temas políticos y sociales de la época.

Arte moderno, azul, mnemotécnico, bárbaro, sintético, pueril viable en arte perfecto (arte mexicano y egipcio). De ahí, en la pintura el interés por el arte negro: Picasso, Gauguin. Energía instintiva. Como todo arte, en su forma, siempre subordinado al pensamiento. El artista es quien sabe extraer lo eterno de lo transitorio. Por su parte, Rubén Darío se mostró innovador al liberar el verso alejandrino de la rígida correspondencia que poseía entre la estructura

²⁹ Baudelaire, *L'irreductible*, p. 29. (Union du transitoire et du fugitif avec l'éternel et l'immuable).

sin-táctica del verso y su división métrica en dos hemistiquios, recurriendo a varios tipos de encabalgamiento. En los poemas de Darío, la cesura entre los dos hemistiquios se encuentra a veces entre un artículo y un nombre, entre este último y el adjetivo que lo acompaña, o incluso en el interior de una misma palabra.³⁰ En *Prosas profanas*, como en muchas obras de su autoría, notamos en Darío una gran musicalidad imágenes:

El teclado harmónico de su risa fina.../ los líricos
cristales/ de tu reír...³¹

La publicación que se conocía como *El Domingo de El Partido Liberal* oficialmente, a manera de suplemento –edición dominical como su nombre lo indica–, auspicia desde sus inicios (6 de mayo de 1894) la revista *Azul*, en la cual funge como jefe de redacción Manuel Gutiérrez Nájera, fundador (“El Duque Job”), con la colaboración de Carlos Díaz Dufoo, dramaturgo, ensayista periodista, académico, economista mexicano, quien utilizó el seudónimo de “Petit Bleu” y Luis G. Urbina (secretario), apodado “Daniel Eyssette” y Lázaro Pavía, el administrador. El director entonces era Apolinar Castillo (1885-1896). Esta publicación duró hasta octubre de 1896.

El periódico *El Partido Liberal* anuncia a la revista y señala que la publicación contendría producciones selectas de escritores nacionales y extranjeros. Noventa y seis autores hispanoamericanos seguidores del modernismo, sin contar a los mexicanos,

colaboran en la publicación, entre ellos: Rubén Darío, Julián del Casal, José Santos Chocano, José Martí, Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Manuel José Othón, María Enriqueta Camarillo, José Juan Tablada, Luis Gonzaga Urbina, Enrique Fernández Granados, Juan Sánchez Azcona, Francisco M. de Olaguíbel, Juan B. Delgado y Francisco de Icaza.³² La revista tuvo una duración de dos años cinco meses. Entre los extranjeros se cuentan Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Villiers de L’Isle-Adam, y Paul Verlaine, quienes conformaron la famosa cofradía de los denominados “poetas malditos”. La revista se apoyó de modo ecléctico en el parnasianismo, reacción contra el romanticismo de Victor Hugo. De este modo, se basó en la racionalidad fría que rechaza la expresión de los sentimientos libres y se aboca a un arte controlado en todas sus formas, en la búsqueda de la perfección y de la belleza de manera rigurosa. Así, defiende el “arte por el arte” y se inspira en las artes plásticas, mientras que el simbolismo, otra de las corrientes preferida por muchos autores que participaron en *Azul*, intenta descubrir aspectos insólitos de la realidad, que permitan la búsqueda interior y la expresión de estados de ánimo, valiéndose para ello de la música. Determinante fue la influencia que el Parnasianismo y el Simbolismo tuvieron en la obra de Darío, y en el Modernismo en general, por lo que autores como Ricardo

³⁰ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, p. 420.

³¹ Rubén Darío, *Prosas profanas*, p. 35.

³² V. Armando Pereira et al., *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo xx*, p. 46.

Gullón hablan de una “dirección parnasiana” y una “dirección simbolista” del Modernismo.³³

La revista se publicó una vez por semana, el domingo. Los principios de *Azul* aparecen en “Al pie de la escalera”. “El bautismo de la Revista Azul,” “Azul pálido”, “El fundador de la Revista Azul” y “Un año”, los dos primeros escritos por Gutiérrez Nájera, y los siguientes redactados por Díaz Dufoo. No existía un proyecto fijo. Uno de sus propósitos era incluir comentarios sobre libros provenientes de Europa, de los cuales se editaron fragmentos. Generalmente, cada una de las entregas de la revista se abría con un artículo, cuento, ensayo o crónica principal a cargo de Gutiérrez Nájera; le seguían dos o tres colaboraciones de escritores diversos, un artículo de Díaz Dufoo, otras colaboraciones, y cerraba con la sección fija: “Azul Pálido”, del propio Dufoo, en la que se daban noticias sobre libros, eventos sociales y culturales, críticas de teatro. Por su parte, Nájera publicó en la sección titulada “Caprichos”. Otras secciones de la revista fueron “Páginas nuevas” y “Páginas olvidadas”, que comenzaron a aparecer a partir de 1895 y duraron hasta el final de la revista.

Gutiérrez Nájera fallece para la entrega del 10 de febrero de 1895. Díaz Dufoo, no obstante, siguió incluyendo textos de Gutiérrez Nájera en las primeras páginas. En 1896, como homenaje póstumo, la revista dedica un número a su director. La última entrega, como dijimos, aparece en

octubre de 1896, debido a la desaparición del periódico que la sustentaba, que sería sustituido por *El Imparcial* (1896-1914).³⁴

El Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIF, UNAM) publicó el índice de la *Revista Azul* (1894-1896), en 1968, y un estudio preliminar (Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez, 1965). Posteriormente, 1988, hubo una edición facsimilar que la Dirección de Literatura y la Coordinación de Difusión Cultural publicaron, ambas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1988, con un estudio introductorio de Jorge von Ziegler.

En sus escasos años de vida, surgieron semanalmente ciento noventa y ocho números de la *Revista Azul*, con una importante repercusión tanto en la vida local como allende el mar. Es la antecesora de la *Revista Moderna*, publicación con la que cierra el Siglo XIX mexicano. Como dijera Octavio Paz: la poesía resurge en periodos de crisis y uno de estos fue el fin de siglo. En 1907, Manuel Caballero lanza al público la Segunda época de la *Revista Azul*, cuyos resultados no fueron loables.³⁵

³⁴ V. Pereira *et al.*, *op.cit.* p. 47.

³⁵ V. Polémica: *Revista Azul. Diccionario de literatura mexicana. Siglo xx.* (2ª ed. corregida y aumentada). Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. / Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios. Ediciones Coyoacán, 2004.

³³ Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, p. 48.

Lo monstruoso. Ninfomaníacas, sátiros: lujuria, hastío, enfermedades, lo mórbido...

La estética de lo monstruoso, aunado a la necrofilia se exploró de manera amplia y profusa por la literatura del fin de siglo, con miras a una amplitud angular. Búsqueda de la belleza en la penumbra, en una renovación, en que los poetas indagan una resolución a su "tristeza" en la ensoñación y los apetitos sensuales, ascenso y naufragio, cordura y locura, culpa y redención hacia el cosmopolitismo, el espiritualismo y la mística, en sus tres vías: la dolorosa gestación (fin de siglo hacia la modernidad); la inspiración (hacia nuevos caminos de exploración) y la fecundidad (en novedosos usos del lenguaje).³⁶

En el caso particular del modernismo mexicano existe una fascinación por las quimeras, las sirenas, las esfinges o los centauros. La fealdad no suscita rechazo o repulsión, al contrario, exalta la seducción de la monstruosidad, como remedo de los instintos irracionales del hombre, y en una curiosidad exploratoria. Caminos oscuros de lo grotesco que doblegan a la moral y dan lugar a una estética decadentista.

La atracción por el monstruo, lo anómalo y lo raro privilegió figuras como la quimera, la esfinge o el fauno, como representaciones de la enajenación, de la pesadilla y/o la locura del artista. Así, quimera fue, en el mundo antiguo, el nombre que recibió un monstruo fabuloso, monstruo feme-

nino que lanzaba fuego por la boca, con cuerpo alado de león del que surge una segunda cabeza medial de cabra o macho cabrío y con otra de serpiente en el extremo de la cola. La quimera representó el imposible vencido por el héroe. Fantasía irreal, creencia vacía. En el mundo del arte, la quimera es cualquier híbrido en el que varias figuras de seres diferentes estén reunidas en un solo cuerpo. Siempre representa lo fabuloso, lo imposible, lo perverso. A las quimeras se unirán también esfinges, medusas y sirenas que representan a la mujer ambigua, cruel y hermosa, destructiva y perfecta, que en suma sería la representación más sublime y decadente de la belleza. En particular, la sirena —a la par que la quimera, simbolizaban la estética del decadentismo—. La sirena, con la parte superior del cuerpo de mujer y la inferior en forma de cola de pez, no sólo exhibe su condición acuática, sino sobre todo su temperamento malévolo que se aprovecha de su encanto sexual para atraer a los jóvenes a la mar, y una vez allí ahogarlos. Pero hay algo más que se relaciona con el fin de siglo, las divinidades marinas gozaban de un conocimiento profético; y el hecho de que este saber se transmitiera a través de la música y del canto favorece pensar que se trataba de un conocimiento secreto, hermético, sólo apto para cofradías de unos pocos iniciados. Charles Baudelaire mencionó al respecto:

Allí, cerca de esos confines en que residen las aberraciones y las enfermedades, el tétanos místico, la fiebre alta de la lujuria, las tifoideas y los vómitos del crimen, incubán-

³⁶ Joseph A. Feustle, *Poesía y mística. Rubén Darío, (Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz)*, p. 29.

dose bajo la abrumadora campana del hastío, había encontrado los sentimientos y las ideas declinantes.³⁷

Y es Verlaine quien vincula el simbolismo al decadentismo, y atracción por lo mórbido. El término decadente se refería a los aspectos enfermizos asociados con la forma artística y sus diferentes significaciones.

Carlos Díaz Dufoo, en el ensayo “Un problema fin de siglo”, publicado en la *Revista Azul*, en octubre de 1894, se pregunta acerca de los síntomas de esta enfermedad:

¿Este mal es un mal de siglo? ¿Es una dolencia provocada por la vida moderna, llena de saltos inmensos, bruscos cambios de ruta, irradiaciones que se suceden, tensión de espíritu, lucha de todos los momentos, hundimiento de todas las creencias, falta de ideales, período de morfina, grandes estimulantes, cuadros que se siguen unos a los otros, demasiada lectura, vida de batalla constante, y en la que se marcha muy aprisa, muy aprisa [...]?³⁸

José Juan Tablada publicó, en lo referente a lo monstruoso, el 20 de noviembre de 1891, en *El Universal*, un texto, titulado *Pesadillas* (Cauchemars), en el que dice:

Ahí acciona ese loco siniestro que se llama el necrófilo, cuyas perversidades repugnan y horrorizan hasta cuando se relatan como síntomas en cualquier libro de enfermedades mentales. Hay ninfomaniacas, viejos sátiros de un cinismo diabólico; es héroe el feroz cosaco nihilista; el malayo fumador de opio; el sabueso policía; el literato impotente y megalómano; la prostituta inválida; hay tálamos perfumados con cloruro de cal y ácido fénico; el protagonista más austero se embriaga hasta el coma, y causa horror, produce el escalofrío y la náusea seguir al autor en su extravagante tarea, mirar al pavoroso vuelo de su cerebro que cruza, en un trayecto zigzagueante, todos los antros, todos los abismos de la perversión humana, dejando, eso sí, a través de todas esas sombras, la luminosa huella de su arte prodigioso, que tiene el verdadero brillo con que arde el punch en las noches de orgía o el resplandor fosfoférico del fuego errante sobre los fangos del pantano.³⁹

Tablada deja traslucir esos tópicos decadentes, donde lo raro, lo anómalo y lo grotesco adquieren relevancia, muy particularmente lo monstruoso y todo aquello que lo representa: lo macabro y lo repulsivo, lo nauseabundo y lo sublime, que fascinan al artista del fin de siglo. Mario Praz describe el paulatino descubrimiento del horror, entre finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, como parte oculta de la belleza:

³⁷ Baudelaire, “Les fleurs du mal”, en: *Obras completas I*, pp. 206-7. (Là, près de ces confins où résident les aberrations et les maladies, le tétanos mystique, la forte fièvre de la luxure, la typhoïde et les vomissements du crime, couvant sous la cloche accablante de l’ennui, il avait trouvé les sentiments et les idées déclinants.)

³⁸ Carlos Díaz Dufoo, en el ensayo “Un problema fin de siglo”, publicado en la *Revista Azul*, en octubre de 1894, pp. 356-357.

³⁹ Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala (eds.). “Cuestión literaria. Decadentismo”. La construcción del modernismo. (Antología), p. 107.

El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo, en lugar de una categoría de lo bello, acabó por transformarse en uno de los elementos propios de la belleza. De lo bellamente horrendo se pasó, a través de una gradación inasible, a lo horrendamente bello. La belleza de lo horrendo no puede considerarse un descubrimiento del siglo XVIII aun cuando sólo entonces esa idea logró alcanzar su plena conciencia.⁴⁰

El decadentismo, al igual que antes el simbolismo y el modernismo, subraya que todo lo raro es bello.⁴¹ Escribía Baudelaire:

Lo bello es siempre extraño. No quiero decir que sea voluntariamente, fríamente extraño, pues en todo caso sería un monstruo salido de los rieles de la vida. Digo que contiene siempre un poco de rareza, de rareza ingenua, no buscada, inconsciente, y que es esa rareza la que lo convierte particularmente en Bello.⁴²

Lo grotesco, lo deforme, lo monstruoso se presentan como aquello que es capaz de gozar y hacer gozar.

⁴⁰ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, tr. Rubén Mettini, p. 69.

⁴¹ Enrique Gómez Carrillo, *Almas y cerebros*, p. 129.

⁴² Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, p. 200. (Le beau est toujours étrange. Je ne veux pas dire que c'est volontairement, froidement étrange, car dans un tel cas ce serait un monstre déraillé de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu d'étrangeté, d'étrangeté naïve, non recherchée, inconsciente, et que c'est cette étrangeté qui le rend particulièrement Beau).

El viaje

Viaje, en tres dimensiones: la primera, el traslado físico; la segunda, el que proporcionan los estupefacientes (absenta⁴³, hachisch o hachís)⁴⁴ y la tercera y última, la de la imaginación, el proporcionado por la mente del poeta.

Los viajes que realizaron los poetas, en aquel entonces, a Sudamérica y a Europa, principalmente. Esto los mantenía comunicados con sus pares y los alimentaba con nuevas perspectivas y horizontes. Con respecto al viejo continente, los mexicanos tuvieron mayor contacto con Francia, mientras que los brasileiros, con Bélgica.

⁴³ La absenta, destilado de hierbas y la denominada "santa trinidad": anís verde, flores de hinojo y ajenojo de 45 a 90 grados, la cual comenzó siendo un elixir en Suiza, pero fue en Francia donde se hizo popular hasta que se prohibió su producción en 1915. Bebida enervante que inducía al sueño y a la alucinación. En el último cuarto del siglo XIX, se convirtió en metonimia de una manera no sólo de entender la literatura sino de comprometerse con la vida. El ajenojo tenía una historia que se remontaba a la civilización egipcia donde las ramas de ajenojo eran portadas por los sacerdotes de Isis. El preparativo de la bebida tenía ciertas reminiscencias alquímicas, cercana a un ritual de iniciación.

⁴⁴ El hachís, conocido popularmente como costo o chocolate; especie de marihuana, obtenida de la trituración de flores, hojas y tallos secos, elaborado a partir de la resina almacenada en las flores de la planta hembra que provoca un estado de relajación, somnolencia, sensación de lentitud en el paso del tiempo; así como desinhibición, alegría desmedida, enrojecimiento ocular, aunados a un aumento del ritmo cardíaco y la tensión arterial, con sequedad de boca. Sus efectos psicotrópicos son similares a los producidos por la marihuana, generando emociones como euforia y satisfacción. No obstante, también tiene afectaciones a nivel cognitivo.

El segundo tipo de viaje, el de las drogas, viaje inmóvil, que desplaza al consumidor a ámbitos tan irreales como desconocidos. La absenta, de este modo, se convirtió en una sustancia privilegiada, en Europa y principalmente en Francia, que dotaba de vías inmediatas de escape y huida. Su rápido efecto y la posibilidad de consumirse en cualquier lugar propició que fuera adorada por todos aquellos artistas que, a la espera de un futuro confortable que asegurara el reconocimiento y la fama pública, debían afrontar mientras tanto la miseria y la precariedad de la vida diaria. En México, su consumo, entre los modernistas y decadentistas, se vio alentado por la celebridad y la reputación que le precedía como la bebida alcohólica predilecta para los simbolistas y poetas malditos. La absenta se asoció desde el principio a la bohemia, a esa manera de entender la vida.⁴⁵

El embriagarse resulta ser una práctica usual entre los modernistas, como lo fue para los parnasianos y simbolistas franceses, que acoplan esta actividad al dolor, con lo que éste se transforma en una categoría apremiante, junto con la casi imprescindible de lo monstruoso. Así, la imagen que los representa es el de la tristeza, como señala el mexicano Carlos Díaz Dufoo en el artículo "Los tristes", publicado en la Revista Azul:

Nuestra generación es una generación de tristes; parece –según la frase de un poeta– que arrastramos los dolores de muchos siglos: nada tenemos porqué padecer, y, no obstante, padecemos por todo; llevamos dentro de nosotros esperanzas sin ideal, sufrimientos sin causa; nos sentimos infinitamente fatigados, y las sensaciones que recibimos son tan profundas, tan intensas, nos conmueven por tan hondo modo que semejan heridas que manan eternamente sangre.⁴⁶

Síntomas de fin de siglo.

Por su parte, Manuel Gutiérrez Nájera, en "La vida artificial" exponía la sensibilidad contradictoria y ambigua del fin de siglo:

Hasta me inclino a creer que ya no hay hombres ni mujeres, propiamente hablando, sino muñecos movidos por el alcohol o por morfina, como hay otros muñecos movidos por vapor o por electricidad. No seremos títeres; pero somos autómatas.

Jamás había necesitado la humanidad civilizada para vivir, para pensar, para amar, para reproducirse, de tantos excitantes como ahora. El hombre, hoy, tresnecesita una fuerza extraña, un estímulo prestado que lo empuje; y otra fuerza enervante que lo postre o lo obligue a dormir y descansar. Pero por sí solo no hace nada, no se mueve: es un quinqué apagado. Él mismo echa aceite para brillar, para que los demás puedan verlo, llámese tal aceite alcohol, o llámese café o llámese éter. Nunca se había abusado como hoy de los estimulantes y de los narcóticos. Parece que ya no podemos ni

⁴⁵ V. Juan Pascal Gay, Rostros iluminados como arcos voltaicos: absenta y literatura en el México del 'fin de siglo', *Siglo XIX. Literatura hispánica*, núm. 15, 2009, p. 244.

⁴⁶ Carlos Díaz Dufoo, "Los tristes", en: *Revista Azul* 25. 1 (1894): 385.

pensar ni dormir sin ayuda de esas drogas. Nos curamos para enfermarnos diariamente.⁴⁷

La *Revista Azul* es un espacio privilegiado para rastrear no sólo el cambio de sensibilidad finisecular, sino sobre todo para explorar, en México, un incipiente cambio de paradigma sexual. También hay alusiones a la relación entre la creación y los estados nerviosos y exacerbados: Frente al hundimiento de todas las creencias, falta de ideales, período de morfina, grandes estimulantes (hachís y opio, muy populares entonces).

El erotismo

Baudelaire colabora con varios textos que mezclan por igual el satanismo y el erotismo. Así ocurre con el poema "El camino del infierno";⁴⁸ versos dedicados a un don Juan que considera a la mujer únicamente un objeto de colección, al margen de los sentimientos.

Catulle Mèndes es autor de "El único amante", aparecido el 17 de febrero de 1895, en el que insiste en el atractivo que despiertan los desequilibrios psíquicos en las mujeres. El relato compendia las contradicciones en torno al amor enfermizo y patógeno: "El amor existe. Tierno y violento, casto y perverso, alegre y desesperado, caricia y combate, candor y crápula, risa y

sollozo"⁴⁹; la misma relación a la vez violenta y tierna que vive la narradora y que roza con la complacencia sádica: "Entonces me llevaba, me escondía, me encerraba. Yo he conocido, horribles y exquisitos, los espantos de ser insultada, de ser golpeada por el que se adora".⁵⁰ Distinto es el poema de Pierre Jean Béranger, "Mi entierro", en clave tragicómica, en el que muerto el poeta resucita ante la vista de su novia: "Mas quiso el hado, como por chiste, / que allí, alcanzándonos mi novia triste, / hiciera un raptó violento en mí";⁵¹ pero ese "raptó violento" no cabe duda de que es el impulso sexual, un ímpetu que es capaz de vencer a la muerte; no es ya el amor, sino el erotismo. Un relato fantástico de Anatole France, "La misa de las sombras", publicado el 21 de julio de 1895, recupera la necrofilia como la solución a un amor que asegura la eternidad:

Con el permiso de Dios, reúne todos los años, durante una hora de la noche, el amigo a la amiga en su Iglesia parroquial, en la que les está permitido oír la misa de las sombras, estrechándose las manos.⁵²

Quizás la propuesta necrofílica más explícita sea la del mexicano Carlos Díaz Dufoo quien, en "Documentos humanos", for-

⁴⁹ Catulle Mèndes, "El único amante", en: *Revista Azul* 16. II (1895), p. 247.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 249.

⁵¹ Pierre Jean Béranger, "Mi entierro", en: *Revista Azul* 12. II (1894), p. 192.

⁵² Catulle Mèndes, "Aventura caballeresca" en: *Revista Azul* 11. I (1894), p. 168.

⁴⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, en "La vida artificial", en *Revista Azul*, 22 de julio de 1894.

⁴⁸ Baudelaire, *El camino del infierno*, tr. Manuel Reina, publicado el 26 de abril de 1896.

mula el amor hacia el artista como un narcosis, alucinación inclemente y aterradora: "El sueño de ser la esposa de un poeta, es un sueño de atroz martirio: es tener a su lado un cuerpo sin alma, una vida que no nos pertenece, estar desposada con un cadáver".⁵³ No hay que olvidar la transformación de la muerte misma como objeto de amor, tal y como propone Jesús Urueta en el poema "Uror. Lápida", último de la serie "Uror", cuyo último terceto sentencia: "más grande que tu amor, mucho más fuerte: / la de encontrar la calma apetecida / en mis nupcias solemnes con la Muerte!"⁵⁴

Para Baudelaire como para Rimbaud todo amanecer era "navrant" lamentable desesperante, triste. Baudelaire antirromántico y antiilustrado. Su obra más conocida: *Les fleurs du mal*, es un ensayo en verso modernísimo, sobre el gran tema del romanticismo. El viaje, en un flujo y una razón de ser, verdadero rostro de Baudelaire que muestra elementos contrastantes en un equilibrio de fuerzas. Poeta que sigue el mismo camino que Poe, esforzado estilista, entremezcla de materia, vida y pensamiento. Bajo *Journaux intimes*, último escrito de Baudelaire (discursos íntimos que contiene dos títulos: el primero) Fusées (cohetes): Dios constituido por declaraciones agresivas, luminosas, de materia flamable y arrojado sobre burgueses; el segundo, más significativo, aparece relacionado con cartas a la madre, llenas

de odio, en que utiliza un tono irónico, en crisis, con desprecio y depresión.

La sensualidad, el erotismo, la lujuria fueron caminos por los que discurrió esa moral propuesta por los decadentes, pero también operaron como armas para enfrentar y afrentar a una burguesía acomodada en unos principios y valores, decrépitos, decadentes y anticuados, que ya no correspondían con ese renacimiento que de una manera u otra justificó la estética decadentista. Traicionar la esencia erótica del ser abrumados por las pasiones, perversiones y apetencias. Textos que dieron cabida a lo más humano, a lo inexplicable y a lo desconocido. Erotismo sensorial, cuya finalidad era el placer.

En la sociedad moderna el sexo ya no es visto con fines procreativos únicamente, sino que se le mira en su verdadera esencia como una forma de concertar encontrar placer a través de la estimulación erótica no necesariamente del cuerpo sino incluso de la mente, manejo de imaginario como vía de erotismo en un trabajo acucioso y meticuloso.

Una colaboración más, "El sátiro sordo", sin centrarse en los impulsos sexuales, sin embargo, recrea un mundo sensual y lujurioso gobernado por un Sátiro sordo, inmune al canto de Orfeo:

¿Qué selva mejor que la del sátiro, a quien él encantaría, donde sería tenido como un semidios; selva toda alegría y danza, belleza y lujuria, donde ninfas y bacantes serán siempre acariciadas y siempre vírgenes; donde había uvas y rosas, y ruidos de sistros, y donde el Rey

⁵³ Díaz Dufoo, "Documentos humanos", en *Revista Azul* II, núm. 19 (10 de marzo de 1895), p. 302.

⁵⁴ Jesús Urueta, "Uror. Lápida", en: *Revista Azul* 12. II (1894), p. 195.

capripede bailaba delante de sus faunos beodos y haciendo gestos como Sileno.⁵⁵

Un mundo que Ricardo Gullón definió como “anhelo de trascendencia en el éxtasis”.⁵⁶

Consideraciones finales

La palabra interpretadora tiene siempre algo de accidental en cuanto que está motivada por una cuestión hermenéutica y porque la comprensión es siempre un verdadero acontecer. Modernidad que parte del siglo XVII con la Ilustración, cuando se inicia la era del predominio de la razón, en que se difunde el conocimiento, con el imparable desarrollo científico y tecnológico y el abandono de los principios religiosos; y que propiciara que el arte, o, más precisamente, la estética, cobijara la nueva apuesta ética.

De este modo, la *Revista Azul*, en ambas naciones, México y Brasil, permitió rastrear no sólo el cambio de sensibilidad finisecular, sino sobre todo explorar, podríamos decir, en Latinoamérica las modificaciones que sufrían nuestras letras y que desembocarían en las vanguardias (Estridentismo) y en Contemporáneos, en México, época en que apenas se inicia el modernismo en Brasil en la década de los veinte. La literatura de quienes militaron en el modernismo, decadentismo o simbolismo se afianza en la disidencia y la crítica, en la ruptura y el conflicto, en el reproche y la diferencia.

Para adentrarnos en la Comparatística se hace necesario conocer la situación de la sociedad mexicana a finales del siglo XIX, porque la heterodoxia, las diferencias, únicamente pueden considerarse si previamente hay un término de comparación permanente que actúa como contraste. La *Revista Azul*, en ambos países, actuó como laboratorio de análisis en que se fue profundizando el espíritu modernista, a la vez que se depuraba su estética mediante el contraste entre unos y otros autores, entre unas propuestas y otras.

Se trataba de dotar de un lenguaje propio a estas inquietudes que preocuparon a modernistas y decadentistas en el ámbito hispánico, pero siempre alentados por palabras como las siguientes de Moréas al establecer:

Enemiga de los preceptos, de la declamación, de la falsa sensibilidad y la descripción objetiva, la poesía simbólica busca vestir la Idea de una forma muy sensible que, no obstante, no sería en sí misma su meta, sino que, sirviéndose de ella para expresar la Idea, la mantendría sujeta a esta última. La Idea, a su vez, de ningún modo debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías externas; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar nunca a la configuración de la Idea en sí misma.⁵⁷

Y a la estética propuesta por Jean Moréas, Paul Verlaine la dota de una moral.

⁵⁵ Rubén Darío “El sátiro sordo”. *Revista Azul* 21. V (1896), p. 334.

⁵⁶ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁷ Jean Moréas, “El simbolismo”, en: Claudio Iglesias (ed.), *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, p. 247.

Claudio Iglesias traza la siguiente definición:

La decadencia fue, así, mucho más que declive y ocaso. Fue también un estado anímico y literario especial, una ecuación alquímica que dio forma a lo nuevo en descomposición de lo viejo, un nihilismo irrepetible y depurado, hecho de desesperanza y de sorna.⁵⁸

La heterodoxia sexual que muestran los textos de la *Revista Azul*, en realidad, exhibía una imaginación creadora abandonada a los sentidos antes que a la razón, y, al mismo tiempo, ofrecían una moral enfrentada a aquella ortodoxa defendida por la mayor parte de una sociedad. Una sexualidad diferente volvía también al artista en alguien diferente, singular, finalmente apartado por voluntad propia de esa misma sociedad. La sensualidad, el erotismo, la lujuria fueron caminos por los que discurrió esa moral de repuesto propuesta por los decadentes, pero también operaron como armas para enfrentar y afrentar a una burguesía acomodada en unos principios y valores, decrépitos y caducos, que ya no correspondían con ese renacimiento que de una manera u otra justificó la estética decadentista.

Durante el modernismo, paulatinamente, se adaptaron elementos de las vanguardias europeas anteriores a la Primera Guerra Mundial, tales como el cubismo y el futurismo. La consolidación de una red de

escritores y lectores también fueron intereses de los organizadores de los periódicos en cuestión, de ambas naciones: Brasil y México.

Ahora bien, la hermenéutica no pretende solo la objetivación, sino el escucharse mutuamente.⁵⁹

Observamos puntos de confluencia entre las revistas intituladas *Azul*, por ejemplo, la exaltación del viaje, la injerencia simbolista y la presencia de los grandes poetas franceses: Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898)⁶⁰ y Arthur Rimbaud (1854-1891).⁶¹

Existen razones y vínculos por los que la estética de lo monstruoso adquiere una importancia en este periodo, que sólo se explica a partir de la fascinación que provoca lo grotesco, lo raro y lo anómalo, estados de desequilibrio psíquico, de enajenación y de locura, provenientes de Francia, del uso de estupefacientes, que favorecieron la creación artística. Entonces la imaginación creó monstruos, que dieron lugar a una estética de estados alterados y del lado oscuro del hombre.

⁵⁹ Gadamer, *Introducción a la hermenéutica filosófica de Grondin*, p. 257.

⁶⁰ Poeta y crítico francés, uno de los grandes del siglo XIX, que representa la culminación y al mismo tiempo la superación del simbolismo francés. Fue antecedente claro de las vanguardias que marcarían los primeros años del siguiente siglo.

⁶¹ Jean Nicolas Arthur Rimbaud, conocido como Arthur Rimbaud, fue un poeta francés simbolista, célebre por su poesía transgresiva y temáticas surrealistas que influyeron en la literatura y artes modernas como el decadentismo, la prefiguración del surrealismo y la generación beat.

⁵⁸ Claudio Iglesias (ed.), *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, p. 20.

En sus escasos dos años de vida, la *Revista Azul* mexicana tuvo una importante repercusión tanto en la vida nacional como en el extranjero. Llegó a ser portavoz de este movimiento en América Latina, el cual se caracterizó por renovar la prosa y la poesía hispánica evitando caer en el exceso de la retórica romántica. Es la antecesora de la publicación con la que cierra el siglo XIX mexicano: la *Revista Moderna*. considerada como el órgano principal del Modernismo en México. Gutiérrez Nájera muere en 1895, y en 1907 Díaz Dufoo vende los derechos de la revista a Manuel Caballero. En Brasil estuvo activa la revista tan solo por ocho meses, debido al advenimiento de la guerra. Se nutrió, al igual que *Azul* mexicana de artistas europeos, principalmente franceses e hizo que Paraná tuviera presencia nacional.

La *Revista Azul* mexicana tuvo corta duración, no obstante, no se nota una frustración por parte de los autores acerca del contenido, ni hubo problemas con la parte editorial. Existió una buena relación entre los escritores y se sirvieron del simbolismo y parnasianismo existente en Francia, sobre todo, para comenzar a crear una literatura propia que influyó en Manuel López Velarde, Fernando Pessoa, Ramón Gómez de la Serna, Thomas Stearns Eliot, Thomas Edward Lawrence, Katherine Mansfield y Eugene O'Neill, y en México en particular en los estridentistas y en los contemporáneos. A la *Revista Azul* le corresponde el logro de haber conseguido atraerse, en las distintas manifestaciones de su diversidad, casi todo el talento creativo del Nuevo Mundo hispánico de aquel tiempo.

Bibliografía

- Baudelaire, Ch., "Les Fleurs du Mal" et "Les Épaves", en: *Œuvres complètes I*, texto anotado y pr. Claude Pichois, Gallimard, París, 1975.
- . *Salones y otros escritos sobre arte*, tr. Carmen Santos, Visor, Madrid, 1996.
- . *L'irréductible*, Acantilado, México, 2022.
- Bega, M. T. S., *Sonho e Invenção do Paraná: geração simbolista e construção da identidade regional*, São Paulo, 2001. (Tesis Doctorado en Sociología-Universidad de São Paulo).
- Boyd G. Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, Ediciones de Andrea, México, 1968.
- Camargo Junior, Mauro C. Vaz. *Pelos paranaenses e pelo Brasil: A construção de espaços de produção histórica no Paraná (1890-1930)*. (Tesis Doctorado en Historia)-Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- Carolo, C. y Jean Itiberé (1870-1953) Um Informante. *Revista da UFPR*, Curitiba, 1970.
- Clark de Lara, B. y Ana Laura Zavala. La construcción del modernismo (Antología), UNAM, México, 2002.
- . *Prosas profanas*, Alianza Editorial, Madrid, 2016.
- Díaz Alejo, Ana Elena y Ernesto Prado Velázquez, Índices de la Revista Azul (1894-1896), UNAM, México, 1968.
- Feustle, J. A., *Poesía y mística. Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz*, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana (Cuadernos de Texto Crítico), 1978.
- Gadamer, H.G., La música y el tempo, en: *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, Barcelona, 1998.
- . *Verdad y método I*, Sígueme, Salamanca, 2017.

- Goethe, J. W., *Teoría de los colores*, Aguilar, Madrid, 1974.
- Gullón, R., *Direcciones del Modernismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- Gómez Carrillo, E., *Almas y cerebros*, Pról. Leopoldo Alas, Garnier hermanos, París, 1898.
- Moréas, J., "El simbolismo", en: Claudio Iglesias (ed.), *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, Caja negra, Buenos Aires, 2009.
- Pereira, A. et al., *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo xx*, Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIF, UNAM), México, 2004.
- Praz, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, tr. Rubén Mettini, El Acanalado, Barcelona, 1999.
- Tomás Navarro, T., *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1995.
- Ziegler von, J., "Las revistas azules", en: Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds). *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Publicaciones periódicas y otros impresos*, vol. II. UNAM, México, 2005.

Hemerografía

- Baudelaire, Ch., "El camino del infierno", tr. Manuel Reina. *Revista Azul* 26. IV (1896): 413.
- Béranger, P. J., "Mi entierro", en: *Revista Azul* 12. II (1894): 184-199.
- Correia, L., *Revista Azul*, 1893, núm.1. Edição do Estado do Paraná, Meu Paraná, 1954.
- Darío, R., "El sátiro sordo". *Revista Azul* 21. V (1896): 333-335.
- Díaz Dufoo, C., "Un problema fin de siglo", en: *Revista Azul* 23. I (1894): 356-357.
- _____. "Los tristes", en: *Revista Azul* 25. I (1894): 385-387.
- _____. "Documentos humanos", en *Revista Azul* II, núm. 19 (10 de marzo de 1895), p. 302.
- Gutiérrez Nájera, M., "La vida artificial", en: *Revista Azul* 12. I (1894): 177-179.
- Itibere, J., *La Jeune Belgique*, (revista), Bruselas, núm. 3, 1890.
- _____. *O Cenáculo*, año I, tomo I, Curitiba, 1895.
- Mèndes, C., "Aventura caballeresca", en: *Revista Azul* 11. I (1894): 168-169.
- _____. "El único amante". *Revista Azul* 16. II (1895): 247-249.
- Urueta, J. "Uror. Lápida", en: *Revista Azul* 12. II (1894): 184-199.

Taller, revista de “confluencias” (1938-1941)

FRANCISCO JAVIER ELORRIAGA BARRAZA | ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA
NÚM. 4, UNAM

Resumen

Taller fue una revista de poesía y crítica con doce números publicados desde diciembre de 1938 a enero-febrero de 1941. El director fue Octavio Paz y el secretario Juan Gil-Albert, aunque el fundador fue Rafael Solana, director de *Taller poético*. La revista se llamaba de “confluencias”, por un término empleado por Octavio Paz para fraternizar a los poetas cuya creación tenía una “actividad vital más que un ejercicio de expresión”. Así, poetas mexicanos como poetas del exilio español, coincidían en que la poesía era algo que tenía que ser vivido, y ver en “ella a una de las formas más altas de la comunión”. Poesía e historia eran las dos caras de una misma moneda. La revista *Taller* es considerada una publicación con mayor influencia poética y literaria en las letras mexicanas.

Abstract

Taller was a poetry and criticism magazine with twelve issues published from December 1938 to January-February 1941. Its director was Octavio Paz and the secretary was Juan Gil-Albert, although its founder was Rafael Solana, director of *Taller poético*. The magazine was called “confluences”, from a term used by Octavio Paz to fraternize poets whose creation had a “vital activity rather than an exercise in expression”. Thus, Mexican poets as well as poets from Spanish exile agreed that poetry was something that had to be lived, and that they saw in it “one of the highest forms of communion.” Poetry and history were the two sides of the same coin. *Taller* magazine is considered a publication with the greatest poetic and literary influence in Mexican literature.

Palabras clave: *Taller*, *Taller poético*, *Laurel*, confluencias, poesía, historia, exilio español, traducción, actitud vital, revolucionario, tradición, ruptura, Contemporáneos, editores, poetas clásicos y novohispanos.

Keywords: *Taller*, *Taller poético*, *Laurel*, confluences, poetry, history, Spanish exile, translation, vital attitude, revolutionary, tradition, rupture, Contemporary, editors, classical and New Spain poets.

Para citar este artículo: Elorriaga Barraza, Francisco Javier, "*Taller*, revista de "confluencias" (1938-1941)", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 33-45.

1. Presentación

La revista *Taller* –en total, doce números en un poco más de dos años, diciembre de 1938 a febrero de 1941– manifestaba de modo estético la oposición de dos palabras fundamentales: poesía e historia. Poesía como la experiencia capaz de transformar al hombre y al mundo. Y, más en concreto, a la sociedad. El poema, según los poetas de la generación de *Taller*, era considerado un acto y, por su naturaleza misma, "revolucionario". Y según Octavio Paz:

La poesía era una actividad vital más que un ejercicio de expresión. No queríamos tanto decir algo personal, como, personalmente, realizarnos en algo que nos trascendiese. Para los poetas de *Contemporáneos* el poema era un objeto que podía desprenderse de su creador; para nosotros, un acto. O sea: la poesía era un "ejercicio espiritual". De ahí nuestro interés por Novalis, Blake, Rimbaud. A todos nos interesaba la poesía como experiencia, es decir, como algo que tenía que ser vivido.¹

Los poetas de *Taller* intentaron unir, restablecer la circulación entre las palabras poesía e historia, señalamos. La poesía, entonces, como conocimiento, salvación, poder, abandono. Una poética capaz de cambiar al mundo y como un método de liberación interior. "Anteriores generaciones –los modernistas, los post-modernistas, los surrealistas –las habían separado con violencia,

¹ Octavio Paz, "Poesía mexicana moderna", *Las peras del olmo*, en *Presentación de Taller*, p. 10.

a la poesía y a la historia, en beneficio de la primera” de acuerdo con el credo de Paz².

Entonces, la poesía en *Taller* fue una actividad vital. Esta “vitalidad” residía exclusivamente en las palabras del poema y su entusiasta transformación del mundo. Así se llegaba a la historia. En realidad, ¿se logró ese ideal? El propósito moderno a todas luces ¿fue acaso otra manifestación vanguardista? ¿Fue un logro concreto, histórico, como se pretendía? Si el poema era entendido como un acto “revolucionario” ¿cuál fue su trascendencia?

La revista *Taller* en doce números trató de ir más allá de una consigna poética-histórica, de un aforismo estético. Los poemas, incluso la prosa y el ensayo, en esa revista son textos considerados como ejemplos de una real poesía, concebida ésta, según su intención, como una actitud vital en una época marcada fuertemente por la historia de mediados del siglo xx: los últimos años del presidente Lázaro Cárdenas, la guerra civil española, y el inicio de la segunda Guerra Mundial.

Rafael Solana, fundador de la revista *Taller poético* y *Taller*, explica la idea en una entrevista:

Taller no fue una revista cardenista. El nombre puede confundir, porque “taller” hace pensar, y más en aquellos tiempos, que éramos unos obreros que hacían poesía, o que la revista era un suplemente de *El Machete*. Lo llamábamos *Taller* porque Carmen Toscano que era una de nuestras compañeras, había visto, al pasar por

la calle, un “taller de lunas” que le pareció sumamente poético, pero no era más que una fábrica de espejos. Nosotros tomamos con modestia la palabra “taller”, como de gente que está trabajando, limando con lentes, como hacía Spinoza en Holanda, puliendo con modestia, reflexionando la palabra “taller” y no el otro, muy dado en la época de la hoz y del martillo, en los tiempos de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios).³

2. Los poetas de la revista *Taller*

Los poetas de la revista *Taller* estuvo integrado por los siguientes temas y nombres:

- a) La poesía de traducciones de grandes poetas universales: Rimbaud, Hölderlin, Eliot, Leopardi, Baudelaire, Spencer, Blake, Novalis.
- b) La poesía y el teatro de los clásicos españoles del siglo xvii: Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Carrillo de Sotomayor y Francisco de Quevedo.
- c) La poesía de los españoles en el exilio: Rafael Alberti, Luis Cernuda, León Felipe, Emilio Prados, Francisco Giner de los Ríos, Rafael Gil-Albert, José Bergamín, Antonio Sánchez Barbudo, Adolfo Sánchez Vázquez, y además poemas de Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado,

² *Id.*, “Antevíspera, Taller 1938-1941” en *Vuelta*, marzo 1983, p. 6.

³ Cosme Álvarez Valdés, “Conversación con Rafael Solana sobre las revistas *Taller*, *Taller Poético* y *Tierra Nueva* por sus protagonistas”, p. 12.

- d) Los poetas mexicanos, los cuales podrían clasificarse en dos grupos: uno, los Contemporáneos (Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano y Jorge Cuesta); y dos: los redactores y editores de la revista (O. Paz, Efraín Huerta, Rafael Solana, Alberto Quintero Álvarez, Rafael Vega Albela, Nefalí Beltrán, Gabriel Guerrero y Efrén Hernández).
- e) Los poetas hispanoamericanos: Pablo Neruda, Sara de Ibáñez y Luis Cardoza y Aragón.

Estos grupos de poetas, organizados en esta forma, respondieron a la propuesta de la revista en lo que se refiere a la "actitud vital" y al "acto colectivo". Con el paso del tiempo, podemos valorar que los poemas publicados en *Taller* significaron lograr un carácter histórico-poético que como generación pretendían. Una práctica poética, ordenada, sistemática, válida como testimonio de una experiencia trascendente en la literatura hispanoamericana.

3. Las traducciones de *Taller*

Las presencias de Rimbaud, Hölderlin, Blake, Baudelaire. T. S. Eliot, y otros poetas simbólicos, fueron imprescindibles como modelos. Estos nombres de la poesía universal, "la poesía espiritual", fueron una consigna y una divisa estética a seguir. Octavio Paz decía que "a todos les interesaba esa poesía como experiencia". Los jóvenes poetas de la revista tenían esas influencias de "corte divina". Veían en ellos una de las

formas más altas de comunión. "Poesía, amor y revolución" como sinónimos ardientes que pesaban ya en la generación que ya estaba lista para recibirlos.⁴

En este aspecto, las diversas generaciones se muestran muy imbuidos por el temperamento y la estética llena de rebeldía y ruptura de esos grandes poetas del siglo XIX y XX. Influencia y moda que pesaron mucho en el aspecto cosmopolita y de apertura, tal como se había observado en el Modernismo y en el grupo de Contemporáneos. *Taller* no obstante su tendencia "revolucionaria", no pudo sustraerse al encanto y el poder de los poetas llamados "malditos". Leer y traducir a Rimbaud, Verlaine, Blake y Baudelaire implicaba una rebelión más que una actitud meramente literaria. El antecedente en las impecables traducciones de estos poetas era *Contemporáneos*, revista que impuso la necesidad y el imperativo de las versiones en español de los monstruos sagrados de la poesía universal. La cultura mexicana estaba urgida de la incursión del elemento cosmopolita de la poesía. Los poetas de *Contemporáneos* actualizaron las creaciones de quienes concibieron la poesía y la prosa pura y magnífica: de Pound, Eliot, Gide, Valéry, Proust, logrando así una profesión de la traducción, iniciada con los Modernistas. En *Taller* hubo continuidad en ese ejemplo y camino, evitando el prejuicio de ser llamados "afrancesados" y otros epítetos que le adjudicaron, de modo polémico y prejuicioso a Modernistas y Contemporáneos.

⁴ Paz, "Presentación", en *Taller*, p. 10.

Si bien los integrantes de *Taller* se ubican en la “tradición de la ruptura”, en el sentido de que rebatían en cierto modo las propuestas de los Contemporáneos, oponiendo la palabra original a la palabra personal, en el aspecto de traducciones, la labor de los Contemporáneos hizo sombra a cualquier intento de simulación. Sin embargo, mérito de *Taller* fue publicar por primera vez en México *Temporada en el Infierno* (número I), de Arthur Rimbaud, traducido por José Ferrel, y del *Hyperión* de Hölderlin (número XI), por Juan Gil-Albert. Para completar el mérito y seguir en el camino de la traducción, tres contemporáneos, Villaurrutia, Ortiz de Montellano y Jorge Cuesta —contribuyeron con *Adonais*, de Percy B. Shelley (número I); *Miércoles de ceniza*, de T.S. Elliot (número X) y un soneto de un poeta inglés preocupado por los problemas sociales, Stephen Spender (número X), respectivamente.

Otros poemarios célebres y clásicos traducidos y publicados en la revista fueron *Canto de amor de J.A. Prufrock*, *Tierra baldía*, *Los hombres huecos* de T.S. Elliot, trabajos del buen conocimiento del inglés por Rodolfo Usigli. Además, *La retama* de Leopardi (Miguel de Unamuno); *Los diarios íntimos y Consejos a los literatos jóvenes*, de Charles Baudelaire, por Lorenzo Varela.

4. Actualidad de los clásicos de la poesía española y novohispana

Como “revista de influencias”, la redacción de *Taller* se preocupó por una afición lectora que revelaba una actitud ante la del canon tradicional en lengua española. Oc-

tavio Paz confirmaba “el gusto por redescubrir poetas olvidados o aspectos desconocidos de nuestros clásicos, los españoles”. De ahí que la revista enseñe otra cara literaria, una faceta un poco usada en otras publicaciones. El claro antecedente era *Contemporáneos* que se había preocupado por la tradición clásica española al redescubrir y actualizar a Luis de Góngora, tal vez motivados por la Generación del 27 española, que celebraba los quinientos años de la muerte del autor del *Polifemo* y de *Soledades*. Se había conseguido recuperar la presencia de los clásicos de la poesía española, entendidos con más frescura y actualidad que antes.

Así, Pablo Neruda presentó un “Discurso de las lirás” por unas lirás de poetas del siglo XVII: Luis Martín de la Plaza (1557-1625), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), el conde Bernardino de Rebolledo (1597-1676), el conde de Villamediana, Juan de Tasis, (1597-1622), y una muy inédita doña Cristobalina (¿?) que ni Octavio Paz, al hacer memoria, supo de quien se trataba. Esas lirás aparecidas en el número VI, en noviembre de 1939, le dieron a la revista un tono elegíaco e íntimo a una época llena de pesadumbre. La segunda Guerra Mundial había empezado en septiembre de 1939.

Alguna de estas lirás, sobre todo las de Sor Juana (“Óyeme con los ojos...”) recuperaron su lugar como claros ejemplos de dominio popular. Cabe anotar que Novo y Villaurrutia (antes Amado Nervo) habían iniciado la presencia cotidiana de Sor Juana en nuestra vida literaria. Villaurrutia editó y presentó una edición con notas a “Endechas de Sor Juana Inés de la Cruz”

en *Taller*, número VII, en diciembre de ese mismo 1939.

Antonio Castro Leal, autor de una antología de poesía mexicana, colaboró con una excelente selección de textos sobre el amor y las mujeres de Juan Ruiz de Alarcón (número V). En *Taller*, Sor Juana y Juan Ruiz de Alarcón cobraron fuerza y vigencia como poetas y dramaturgos. Otra revelación especial fue la publicación de textos de Luis Carrillo de Sotomayor (1585-1610), un digno competidor de versos al estilo de Góngora.

En los números VIII-IX, de enero-febrero de 1940, en *Taller* se publicaron, en selección del poeta en el exilio, Pedro Salinas, unos sonetos y la *Fábula de Acis y Galatea*, poemas del más puro barroquismo. Como complemento de estas extravagantes joyitas poéticas, también apareció una canción fúnebre de Francisco de Quevedo por la caída en batalla de Carrillo Sotomayor. El Oro del barroco español brillaba con todo su esplendor en el panorama de la cultura mexicana. En una publicación de ruptura se incrustaba la más pura tradición e la lengua española. Esto es, en *Taller* se ponía a prueba un concepto que después se entendería con mayor tolerancia: en cada ruptura, hay algo de tradición.

La idea de la "confluencia" se iba cristalizando al reunir tanto la poesía de los europeos de lengua francesa, inglesa, alemana e italiana, con los más selectos versos del Siglo de Oro español. Además, los poetas mexicanos y españoles, en un mismo afán poético, alcanzaban un grado de universalidad.

5. La poesía de los españoles republicanos exiliados en México

El sincretismo que caracterizó a la revista *Taller* fue, sin lugar a dudas, la llegada y el aporte político, literario e histórico de los poetas y escritores españoles en el exilio mexicano, como resultado del hecho trágico protagonizado por el pueblo español: la guerra civil de 1936-1939, la victoria de los franquistas y la derrota de los republicanos, en éxodo por el mundo. El cruce de poesía e historia se concretan, la primera para expresarse, y la segunda, para registrarse, tender un puente entre estos dos elementos. Refugiados del bando derrotado ("Vencidos," según el poema de León Felipe), los republicanos toman a México como lugar y voz en su exilio. Y a la vez, incrementan la cultura nacional en sus aspectos científicos, educativos y artísticos.

En *Taller*, como foro literario, se responde a una solidaridad histórica recibiendo en su consejo de redacción a varios jóvenes escritores y poetas españoles. Así, los nombres de Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Juan Rejano, José Bergamín, Juan Soriano, Antonio Sánchez Barbudo, Francisco Giner de los Ríos, Lorenzo Varela, entre otros, se integran y con esto la publicación adquiere un nuevo matiz. Sobre esta recepción, Octavio Paz señaló:

El ingreso de los jóvenes españoles no fue sólo una definición política, sino histórica y literaria. Fue un acto de fraternidad, pero también fue

una declaración de principios: la verdadera nacionalidad de un escritor en su lengua.⁵

El tema de la poesía en el exilio tiene mucho peso histórico porque la revista *Taller* era receptora y emisora de una experiencia poética singular, pugnó por la verdadera nacionalidad de una lengua. De este modo, la poesía se subordinaba al destino cultural de un grupo social disperso en su geografía, pero unido en el lingüístico. Asimismo, se negaban las nacionalidades de los quehaceres poéticos aislados. Según Octavio Paz, no podría existir una poesía "mexicana" o "latinoamericana", sino tan sólo la poesía de lengua española. Tal poesía, como verdad e identidad histórica y cultural, quedó expresada y tiene su prueba de fuego en el exilio. El destino de la poesía en ese momento era la del exilio, el de la orfandad, siempre frente al mismo idioma. Es el exilio que Antonio Sánchez Barbudo discrepaba a propósito de un libro de León Felipe, *El español del éxodo y del llanto* (1939). En el exilio, León Felipe percibía a España como "un cadáver putrefacto", "un muerto echado a los buitres". Sánchez Barbudo revisaba racionalmente las cualidades negativas del español y lo llamaba "santa locura".

La llama está dentro y no muere. Tengamos fe y olvidemos el hacha, si podemos. No queremos en vano levantar los pies del suelo. Levantemos sólo el corazón para vencer el llanto.⁶

Taller comprendió oportunamente esa condición, para evitar que el trabajo poético y crítico de los españoles exiliados no fuera una "influencia" como ironizaba Rafael Solana, sino una conjunción histórica, justificada por la poesía y el idioma. Las colaboraciones aparecidas en la revista, aunque espontáneas y breves, como las de Luis Cernuda, Rafael Alberti, Emilio Prados y León Felipe, marcaron una conformación lingüística-poética.

La presencia de los jóvenes españoles en el cuerpo de redacción de *Taller* en ninguna forma "desnaturalizaron" la revista. Tampoco hubo desplazamientos o usurpaciones, sino integración, equilibrio e identificación. Solidaridad en un momento histórico donde México fue refugio y eco de una lucha por la supervivencia. Se puede decir que el número de poemas de los emigrantes nunca fue mayor al de los poetas mexicanos. Además, la calidad de las colaboraciones y de las traducciones de los exiliados siempre fue notable.

Ahora bien, *Taller* no fue la única publicación donde ellos escribieron. Participaron en otras revistas como *Letras de México* (1937-1947), *Tierra Nueva* (1940-1942), *Cuadernos Americanos* (1942...) y *El Hijo pródigo* (1943-1946), así como en los suplementos culturales de los diarios *El Nacional* y *Novedades*. Aparte, crearon revistas literarias como *España peregrina* (1940), *Romance* (1940.1941), *Ruedo ibérico* (1942), *El Pasajero* (1943) y *Sala de*

⁵ Paz, "Antevíspera de *Taller*", p. 10.

⁶ Antonio Sánchez Barbudo, "El español del éxodo y del llanto" en *Taller*, VIII-IX, p. 61.

espera (1948...) escritas en su totalidad por José Bergamín y Max Aub.⁷

6. Los poetas mexicanos, primer grupo: los Contemporáneos

En una carta enviada a José Emilio Pacheco, Octavio Paz señala muy claramente la relación de *Taller* con la generación de *Contemporáneos*:

Tampoco denostamos a los poetas y escritores de *Contemporáneos* ni ellos fueron reivindicados por nuestros amigos de *Tierra Nueva*. No hubo enemistad entre *Tierra Nueva* y *Taller* ni entre *Taller* y *Contemporáneos*. Salvo Efraín Huerta, que los atacó varias veces —nunca en *Taller* sino en *El Nacional*— nosotros fuimos amigos de los Contemporáneos. La posición de *Taller* frente a ellos está expresado en el número 2 de la revista, en una nota que es asimismo una suerte de declaración: "Razón de ser". Desde el primer número, Xavier Villaurrutia fue un constante colaborador de *Taller*. También publicaron con frecuencia en la revista Jorge Cuesta, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano. La excepción fue Salvador Novo: no se nos ocurrió pedirle colaboración porque en aquellos años había pasado del nihilismo elegante de su juventud al periodismo mercenario y escribía diatribas editoriales en defensa de Hitler y sus pardos ejércitos.⁸

⁷ Cf. José Luis Martínez, *Literatura Mexicana del Siglo xx. 1910-1949*, p.87.

⁸ Carta de O. Paz a José Emilio Pacheco en "Inventario, Posdata, Revueltas, Paz y Contemporáneos", en "Antevispera de *Taller*", en *op. cit.*, p. 10.

Octavio Paz siempre reconoció el talento creativo y moderno de los Contemporáneos, pero le irritaba la pretensión de "eterna juventud" de ese grupo. Había desenterrado la frase del poeta francés Rimbaud: "Viva la juventud, con tal de que no dure toda la vida". La pregunta que Paz se hacía era:

¿Qué conquistaron ellos, qué podemos heredar nosotros? La respuesta que citaba la nota de la revista terminaba así: "Nosotros no heredamos sino una inquietud, un movimiento, no una inercia, un estímulo, no un modelo... *Taller* no quiere ser sino el sitio donde se asfixia una generación sino el lugar donde se construye el mexicano..."⁹

Sin embargo, *Taller* es el testimonio de la publicación de poemas sobresalientes y excepcionales de algunos de los Contemporáneos: "*Amor conduces noi ad una morte*", de Xavier Villaurrutia; el poemario *Elegías Romanas*, de Enrique González Rojo (IV); y de sonetos de Carlos Pellicer y de Jorge Cuesta (números VII y X, respectivamente). Además, en el número séptimo (diciembre de 1939), Alberto Quintero Álvarez era de los primeros en reconocer la trascendencia de los Contemporáneos, con una nota sobre *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, poema recién publicado en ese mismo año.

En *Taller* se confirmaba la idea central de Paz, en el sentido de identificarla como una "revista de confluencias". Las colabo-

⁹ Paz, *op. cit.*, p. 30.

raciones de *Contemporáneos* justificaban con creces el momento de poesía/historia, ensamblada con la de los exiliados españoles, los clásicos del Siglo de Oro, los grandes poetas universales y los mexicanos emanados de la misma revista. Unos y otros, sin demeritarse, se conjuntaban para ofrecer, en un mundo ya convulso, el puente de la poesía con la historia.

7. Segundo grupo: los poetas mexicanos (redactores y editores)

Taller, como revista y experiencia concreta y reveladora de una nueva generación, fue dirigida por poetas. Al igual que su antecedente *Taller Poético* (1936), tuvo a bien seleccionar poemas de los redactores e invitar a otros que indirectamente pertenecían a la generación. Con esa línea, *Taller* representa la muestra más densa de una generación nacida alrededor de 1913 y 1914. En los finales de los años treinta, en pleno cardenismo, esta revista era el foro y portavoz de un grupo de jóvenes mexicanos que en sus páginas registraba el paso de una nueva poesía que buscaba la transformación de la sociedad y del mundo. La tradición de la ruptura se cumplía con creces.

La primera época de *Taller* (número 1, diciembre de 1938) fue dirigida por un pequeño grupo de “responsables”: Octavio Paz, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez, convocados por Rafael Solana a fines de 1938, para transformar *Taller Poético* —unos cuadernos de cuidada tipografía y alta calidad— en “una revista literaria más

amplia y en la que se publicasen también cuentos, ensayos, notas críticas y traducciones. Para una segunda época (número 5, septiembre de 1939). Octavio Paz ya era director y Juan Gil-Albert, un refugiado español, secretario. Al cuerpo de redacción se agregaron otros exiliados españoles y un mexicano, José Alvarado. Según Paz, en su artículo de “Antevispera, Taller”, publicado en *Vuelta*, en 1983, señala que “la revista hasta ese momento se sostenía gracias a la ayuda de Eduardo Villaseñor, quien ocupaba un alto cargo en el gobierno de Lázaro Cárdenas. Les regalaba el papel y un pequeño subsidio”. También Alfonso Reyes, Antonio Castro Leal y José Bergamín (editorial Séneca) les auxiliaban con anuncios de varias editoriales.

Sin duda, Octavio Paz es el nombre del joven poeta y director de *Taller*. Mérito también de Rafael Solana que los convocó y pagó el primer número, pero hizo un viaje a España y perdió la silla. A su regreso, ya estaban los refugiados apropiados como colaboradores y redactores. En *Taller*, Paz empezó a forjar su trayectoria como una figura prominente de las letras mexicanas. Joven poeta lleno de lucidez y elocuencia, participante en las revistas *Barandal*, que reunía a los estudiantes de la preparatoria de San Ildefonso, y en *Cuadernos del Valle de México*, con José Alvarado, Salvador Toscano, Enrique Ramírez y Ramírez, Rafael López Malo y otras figuras del periodismo y las artes., incluso José Revueltas que publicó un capítulo de su novela *El quebranto*¹⁰.

¹⁰ José Revueltas, *El quebranto*, en *Taller*, abril de 1939, II.

Paz tenía entonces en su quehacer poético los poemarios *Primer día* (1935), *Bajo tu clara sombra* (1935-1938, *Raíz del hombre* (1935), *Noche de resurrecciones* (1939) que después reuniría bajo el título definitivo de *Bajo tu clara sombra* (1935-1944), primera parte de *Libertad bajo palabra*, poemas de 1935 a 1957. En la revista publicó tres poemas, de los cuales dos en verso "Oda al sueño" y "Noche de resurrecciones" y otro en prosa "Vigilias". Es el Paz joven imbuido en el sueño y en la noche, en la vigilia y en los elementos oníricos que invaden en forma de poesía el cuerpo del hombre:

Blanda invasión de alas es la noche
viento parado en una apenas rama:
la tierra calla, el agua en sueño habla.
De un costado del hombre nace el día.¹¹

Mérito especial y presencia en *Taller* también fue Efraín Huerta, uno de nuestros grandes poetas mexicanos del siglo xx. En actitud inversa a la de Paz, Huerta siempre respetó íntegramente las primeras versiones de sus poemas. A excepción de una involuntaria errata ("mármoles en lugar de árboles en "La poesía enemiga", número I), los textos "Verdaderamente", "La poesía enemiga", "Breve canto", "Cuarto canto de abandono" y la parte de "Problema del alma", publicados en los números VIII y IX, resurgen íntegros en *Los hombres del alba* (1944). Con estos poemas, Huerta

fue en verdad de los poetas más vigorosos y con mayor identidad y estilo. *Taller poético* le había publicado su primer libro, *Línea del alba*, en 1938. Rafael Solana lo describe como un poeta "maldito":

Es el poeta sin sonrisa, el poeta despiadado, y sin embargo, no es un poeta triste, ni un poeta amargo, ni un poeta de lo sucio y de lo bajo, sino, a su manera, un poeta creyente, aspirante, que quisiera lo mejor, que lo concibe, lo sueña y lo pide, pero sin gracia, severa, rectamente; es un poeta cuáquero, un protestante, que desecha, airado, los lujos y los halagos, que rechaza los colores, y sólo pide luz, pura, dura fría. Un cielo tan sin concesiones que más se parece al infierno.¹²

Si para Efraín Huerta, la sociedad, la ciudad aburguesada es la enemiga a vencer, la poesía es una protesta contra un mundo cruel, para el veracruzano Neftalí Beltrán, director de la revista *Poesía* (1938), el enemigo declarado es la soledad íntima, amarga, personal y también absoluta. El tormento de existir genera todos los adjetivos del dolor y la pesadumbre. Beltrán los recogió para ofrecer una poesía y una vida plena de todo esto:

...cuando no se tiene nada que decir
sino una soledad intensa y aguda
como el azogue y como las tijeras¹³

¹¹ Paz, "Noche de resurrecciones", en *Taller*, marzo-abril de 1940, X, pp. 25-29. La versión completa del poema se encuentra en *A la orilla del mundo*.

¹² Solana, "Prólogo" en Efraín Huerta, *Los hombres del Alba*, en *Poesía 1935-1968*, pp. 50-51.

¹³ Neftalí Beltrán, "Soledad enemiga", *Taller* XI, p. 357.

Sin ser poetas “malditos”, Alberto Quintero Álvarez, Rafael Vega Albela, Enrique Gabriel Guerrero, Rafael Solana, Efrén Hernández y Adolfo Sánchez Vázquez, nacieron, existieron, se reprodujeron y se desvanecieron bajo los latidos de *Taller*. Son nombres de poetas que tuvieron la efímera suerte de sólo tener vida poética en una época y dejar de latir cuando ésta ya había pasado o evolucionado. Se agregan destinos trágicos, como la muerte prematura con el suicidio de Vega Albela, como estigmas de una generación. Parece ser que siempre hay alguien que se sacrifica, unos el nombre, otros la vida, y desaparecen del escenario sin exigir demandas o recuerdos, sin haber publicado un libro de poemas como el caso de Vega Albela. Fantasmas que cantaron y cuyo paso fue un “oficio duro, silencioso”:

Ya no te busco, sueño
sino a la muerte obscura...
pues para vivir dolido
sobra el llanto,
y para morir sin duelo,
basta el sueño.¹⁴

8. Los poetas hispanoamericanos y la publicación de *Laurel*

Sólo tres poetas hispanoamericanos publicaron en *Taller*: el chileno Pablo Neruda, la uruguaya Sara de Ibáñez y el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, conocido amigo de los escritores mexicanos. Neruda colaboró

con un “Discurso por las lirás (T. VI), y en el último número presentó las lirás y sonetos de Sara de Ibáñez. La poesía de la América española, la de centro y Sudamérica fue la gran ausente en *Taller*. Si Paz afirmaba que la poesía era lengua no una nacionalidad o territorio. ¿por qué no más poesía de esas latitudes?

En 1941, se publicó *Laurel, antología de la poesía moderna en lengua española (Presa en laurel la planta fugitiva)* por la editorial mexicana Séneca, con un prólogo de Xavier Villaurrutia y selección de Octavio Paz, Emilio Prados y Juan Gil Albert. Tal vez ahí se concretó la idea de “confluir” como se había propuesto en *Taller* unos años antes; reunir a todos los poetas en lengua española (generaciones del 98, del 14, del 27, modernistas, vanguardistas). Todos están ahí: desde Miguel de Unamuno hasta Emilio Ballagas, pasando por Rubén Darío, Ramón López Velarde, Gabriela Mistral, César Vallejo, Vicente Huidobro, Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Salvador Novo, Rafael Alberti, etc. En el libro apareció una aclaración:

(Los autores de esta Antología incluyeron a los poetas Pablo Neruda y León Felipe. Cuando estaba en prensa este libro, esos señores solicitaron de nuestra editorial no aparecer en él. Lamentándolo, cumplimos su deseo)¹⁵.

¹⁴ Rafael Vega Albela, “Canciones”, en *Taller*, VIII-IX.

¹⁵ Paz *et al.*, “Nota de los editores”, en *Laurel*, 2ª. ed., 1986, México, Trillas, p. 482.

9. Valoración y apreciación de *Taller*

El maestro y poeta José Francisco Conde Ortega valora así a la revista *Taller*:

Herederos de la modernidad que desde los modernistas constituía la aspiración de las generaciones literarias mexicanas, encontraron la manera de enriquecer esa tradición. Nuevas lecturas y novedosas interpretaciones les proporcionaron herramientas conceptuales para justificar su desapego por las dos doctrinas estéticas que pretendían coartar la independencia creadora: el nacionalismo y el realismo socialista. No obstante —y no es una contradicción —uno de ellos, Efraín Huerta, jamás abdicó de su fe en el porvenir de la historia mediante la lucha revolucionaria, pero tampoco renunció a concebir la independencia estética del artista como un imperativo moral.¹⁶

Taller fue más que una "fraternidad y libre comunidad de artistas". Múltiples y variados fueron sus colaboradores como hemos visto, pero todos unidos en el perfil de un verdadero compromiso por una poesía moderna, transformadora de la realidad y de la vida. Tal vez ha sido el antecedente y modelo de la mayoría de los suplementos y revistas literarias de México. Por su actitud de tolerancia, apertura y pluralidad, merece una valoración especial, tomando en cuenta el momento histórico en que surgió. Una revista como *Taller* es poética e histórica no sólo por la determinación

del director y sus colaboradores, sino porque responde en gran medida a las demandas reales de la poesía y de la historia, por los protagonistas y por la estética ofrecida. La "confluencia" de poetas determinó la trascendencia de la publicación. De ella emergieron los poetas que mucho influyeron en las generaciones posteriores, en la mitad y en el fin de siglo xx. Muchos de esos nombres se perdieron en la noche de los tiempos, pero de igual manera pertenecieron a ese mundo poético al alcance de las expectativas sociales y artísticas.

Con *Taller* se vivió y se respiró un momento de *confluencia* poco frecuente en el panorama de la poesía mexicana. Intentó establecer un tema que deseaba rebasar a la modernidad y vanguardia de Contemporáneos y también a la "poesía comprometida". No fue una ruptura absoluta ni una mera continuidad, como lo aclaró Paz muchos años después.

La poesía, iluminación y salvación. Y la historia, escenario y protagonismo de la poesía. La poesía se revelaba no como una pose esteticista, obnubilada y fría, sino como la vida misma, reveladora, más que ejercicio de expresión. La historia, librada de la plena ideología, tan cara e influyente en los ismos dominantes de la época, conseguía una actitud apegada a la realidad. *Taller* es síntesis y muestra de esa ambigüedad vital, las dos caras de una misma moneda: la poesía.

¹⁶ José Francisco Conde Ortega, "Bárbara labor" en *Poesía mexicana del siglo xx*, México, s.f. p. 5.

Bibliografía consultada

Revistas

Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española. (1986) Prólogo de Xavier Villaurrutia. Epílogo de Octavio Paz. México, Trillas. (Linterna Mágica, 1)

Taller (1938-1941) Revista Mensual de Poesía y Crítica. Director, Octavio Paz; secretario, Juan Gil-Albert. Edición facsimilar en dos tomos: I-VI (diciembre de 1938- noviembre de 1939). Tomo II: VII-XII (diciembre 1939 a enero-febrero de 1941). México, Fondo de Cultura Económica, 1982. (Revistas Literarias Modernas)

Taller poético (1936-1938) Poesía (1938). Edición facsimilar. México, Fondo de Cultura Económica, 1981. (Revistas literarias modernas)

Entrevistas, obras poéticas y ensayos

Álvarez Valdés, Cosme (1987). "Conversación con Rafael Solana sobre las revistas *Taller* y *Taller Poético*" en *Taller poético, Taller y Tierra Nueva por sus protagonistas* (1988). Presentación y recopilación de Roberto Vallarino. Textos de Humanidades, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, México, UNAM. pp. 9-20.

Conde Ortega, José Francisco. "Bárbara labor. Poesía mexicana del Siglo xx" México, s.f.

Diccionario de literatura mexicana Siglo xx. (2004). Coordinador Armando Pereira. Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero, colaboradores. México, UNAM-Ediciones Coyoacán. (Filosofía y Cultura Contemporánea, 19).

Huerta, Efraín (1968). "*Los hombres del alba*", prólogo de Rafael Solana. *Poesía, 1935-1968.* México, Joaquín Mortiz, (*Serie del volador*).

León Felipe (1985). "Español del éxodo y del llanto" (Doctrina de un poeta español en 1939 en *Antología de poesía.* Arturo Souto Alabarce, compilador. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Fondo de Cultura Económica. pp. 93-144.

Martínez, José Luis. (1990). "Las generaciones de Taller y Tierra Nueva" en *Literatura Mexicana Siglo XX. 1910-1949.* México. CONACULTA. (Tercera serie, Lecturas mexicanas, pp. 87-92).

Paz, Octavio (1983). "Antevispera: Taller (1938-1941)", en *Taller poético, Taller y Tierra Nueva por sus protagonistas* (1988). Presentación y recopilación de Roberto Vallarino. Textos de Humanidades, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, México, UNAM, pp. 21-40.

_____ (2007). *Libertad bajo palabra (1937-1957)* Edición de Enrique Mario Santí. Madrid, Cátedra. (Letras Hispánicas, 250).

_____ (1981). "Poesía mexicana moderna" en *Las Peras del olmo*, México, Imprenta Universitaria, pp. 72-5 en presentación de *Taller, edición facsimilar.* Tomo I. FCE.

Villaurrutia, Xavier (1974). *Obras.* Prólogo de Alí Chumacero. Recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica. (Letras mexicanas)

Las revistas literarias hispanomexicanas en el contexto de la Generación Mexicana del Medio Siglo

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

El éxodo de los refugiados españoles a Francia y, luego, a México comenzó con la paulatina derrota de la Segunda República Española. Los hijos de los republicanos exiliados que eligieron la literatura y la filosofía crearon cinco revistas con distintas vidas editoriales (1948-1956) para darse a conocer entre sus paisanos y los mexicanos interesados, donde expusieron sus intereses y curiosidad literarias, o su militancia política y posiciones ideológicas, así como su acercamiento al país de acogida. Luego, la Facultad de Filosofía y Letras, en Mascarones, les permitió encontrarse con otros jóvenes escritores mexicanos en ciernes: esa sería una parte de la generación mexicana del Medio Siglo con la que terminaron integrándose casi todos ellos.

Abstract

The exodus of the Spanish refugees to France and later to Mexico began with the gradual defeat of the Second Spanish Republic. The children of the exiled Republicans, who chose literature and philosophy subjects, created five magazines with different editorial visions (1948-1956) to make themselves known among their countrymen and those interested Mexicans, where they exposed their literary interests and curiosity or their political militancy and ideological positions, as well as their approach to the country that hosted and welcomed them. Later, the Faculty of Philosophy and Letters, in Mascarones, allowed them to meet other young budding Mexican writers that would

be a part of the Mid-Century Mexican generation with which they ended up being integrated.

Palabras clave: Guerra civil española, exilio, refugiados españoles, hispanomexicanos, grupos literarios, subgrupos literarios, revistas literarias, *Clavileño*, *Presencia*, *Hoja*, *Segrel*, *Ideas de México*, Mascarones, generación mexicana del Medio Siglo, *Revista Mexicana de Literatura*.

Keywords: Spanish civil war, exile, Spanish refugees, Hispano-Mexicans, literary groups, literary subgroups, literary magazines, *Clavileño*, *Presencia*, *Hoja*, *Segrel*, *Ideas de México*, Mascarones, Mexican generation of the Mid-Century, *Revista Mexicana de Literatura*.

Para citar este artículo: López Aguilar, Enrique, "Las revistas literarias hispanomexicanas en el contexto de la Generación Mexicana del Medio Siglo", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 47-67.

El tercer viaje de los galeones entre España y México

El 18 de julio de 1936, los llamados "nacionalistas" españoles (una derecha política que involucraba a militares, Iglesia católica, oligarquía monárquica, Falange y ejército) comenzaron una insurrección militar contra la II República Española en el norte de África, con lo que se dio inicio a una guerra fratricida que terminó el 1 de abril de 1939, exactamente cinco meses antes de que la Alemania nazi comenzara la invasión de Polonia para dar comienzo a la segunda guerra mundial. Como se sabe (y no es el tema de este trabajo), la guerra civil fue cruenta: las potencias "aliadas" (Inglaterra y Francia) se desentendieron del conflicto, las del Eje (Alemania e Italia) se involucraron en favor de los "nacionalistas" y la URSS apoyó la causa republicana. Fue un ensayo de la gran guerra que vendría, en todos los niveles del término, desde el político y el militar hasta su impacto en la población urbana. Entre la indiferencia aliada y el apoyo del Eje, los "nacionalistas" ganaron la guerra con el rápido beneplácito aliado: Inglaterra y Francia no parecieron imaginar el costo casi inmediato que pagarían por dicha indiferencia en la que un régimen legítimo fue derrotado por la insurrección fascista comandada por Francisco Franco.

El exilio de los republicanos españoles comenzó como consecuencia de la progresiva derrota de la Segunda República y tuvo como primeros (y relativamente breves) destinos a Francia e Italia. En 1937 llegó a México el primer grupo de exiliados: 456 huérfanos, menores de edad, abordaron el *Mexique* en el puerto francés de Burdeos, invitados por las autoridades mexicanas para protegerlos de la guerra (los llamados "Niños de Morelia"). En 1938 fue llegando a México una treintena de intelectuales con quienes se fundó la Casa de España en México (el futuro Colegio de México), para realizar investigaciones y trabajar en sus respectivas especialidades, bajo el auspicio de Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas. Entre esos primeros refugiados se encontraban José Gaos, Enrique Díez-Canedo, Juan de la Encina, Jesús Bal y Gay, Agustín Millares Carlo, Adolfo Salazar, María Zambrano, León Felipe, José Moreno Villa, Luis Recaséns Siches y otros profesionistas más.

Lázaro Cárdenas, informado de la difícil situación de los refugiados españoles en los campos franceses de concentración, decidió admitir en México a un número ilimitado de ellos en los primeros meses de 1939, si las organizaciones republicanas en el destierro se comprometían a costear el transporte y contribuir a su instalación en el país de acogida. Así, los viajes fueron organizados por el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE) y el Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles, una organización mexicana.

Las primeras oleadas de refugiados llegaron a México a partir de abril de 1939,

procedentes de Francia, en los barcos *Sinaia*, *Ipanema*, *Mexique* y *Flandra*. El *Champlain* naufragó a la salida de Marsella, tal vez alcanzado por un torpedo o una mina. El primer buque, *Sinaia*, partió de Sète el 23 de mayo de 1939 y llegó al puerto de Veracruz diecinueve días después, el 13 de junio de 1939. En total, se embarcaron 1,800 personas entre las que se incluían 307 familias y una mayoría de varones que pasaba de los quince años (953, en total), que se habían refugiado tras la progresiva caída de Vasconia, Aragón, Navarra y Cataluña (las regiones fronterizas con Francia). Todos los pasajeros habían sido liberados de los campos franceses de concentración. Al *Sinaia* le siguieron el *Ipanema* (7 de julio, con 998 personas), el *Mexique* (27 de julio, con 2,200 personas), el *Flandra* (7 de noviembre, con 273 personas), el *Nyassa* (22 de mayo de 1942, con 863 personas) y *Serpa Pinto II* (1 de octubre de 1942, con sólo 36 personas).

Entre esas fechas, algunos de los buques mencionados arribaron varias veces a los puertos de Veracruz y Coatzacoalcos con diferente número de exiliados hasta 1942, año en que concluyó la emigración. Se calcula que llegaron al país entre 22,000 y 25,000 españoles republicanos, a los que se consideró un "selecto grupo de alto nivel", heterogéneo y con abundancia de artistas, catedráticos y profesionistas, aunque esta inmigración intelectual, o de "élite", representaba, en realidad, el 25 % del total (unas 5,500 personas). El mayor contingente de refugiados pertenecía a la clase media urbana y, en mucho menor número, había obreros calificados y campesinos, pues la

clase baja casi no tuvo posibilidades de escapar de España. Entre los refugiados también había militares (marinos y pilotos de aviación), economistas y funcionarios vinculados con el gobierno derrocado.

Una vez en México, los refugiados se dieron a la tarea de fundar un tumulto de instituciones españolas aclimatadas aquí, con apoyo de la JARE (Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles), muchas de las cuales se desarrollaron para ofrecer a los hijos una suerte de remanso español dentro de México: el Instituto Luis Vives, la Academia Hispano-Mexicana, el Instituto Hispano-Mexicano Ruiz de Alarcón (transformado en Colegio Madrid desde 1941), el Ateneo Español de México, la Casa de España en México... Enrique de Rivas ofreció una lúcida lectura de los entornos fabricados por los padres que, a la postre, terminaron por desesperar a algunos de sus inventores:

Crecimos, pues, en “tíestos” hechos para nosotros, es decir, en ambientes familiares reconstituidos en función principalmente de lo que había que preservar, en colegios hechos para nosotros, con maestros para nosotros, envueltos en una mitología para nosotros, mitología que nacía, como todas, de la observación de las catástrofes naturales: la mitología de una religión de libertad y de ideales nobles.

Ése fue el aire de los que llegamos a México en nuestra infancia o primera adolescencia. Hasta 1945, final de la guerra planetaria, crecimos así, y todavía se nos dieron de propina unos años más: era inevitable —se aseguraba— la caída del régimen franquista. Mientras tanto, seguíamos “refugiados” en México, y por lo tanto *éramos* refugiados. Circunstancia y esen-

cia quedaban plenamente justificadas en una aplicación del verbo *ser* que se sentía como una ejecutoria.

Resultado: nos forjaron una conciencia de españoles impregnada del orgullo de ser “refugiados”; (¿pero es necesario explicarlo?) de españoles republicanos para quienes la República era España, y a falta de “tocarla” tocábamos sus símbolos: su himno, su bandera, sus centros de reuniones, sus publicaciones, sus actos conmemorativos; pronto, sus entierros: cada funeral era como enterrar un poco de España.

Todo eso era válido, era la realidad, nuestra realidad cotidiana y más segura. Segura como una roca, porque lo que vivíamos, ese “ser refugiados”, era vivir en un paréntesis, y segura porque siendo aún niños de trece o catorce años no había entrado en nosotros ni siquiera la “duda” que comporta toda toma de conciencia. No teníamos “conciencia” de ello porque dentro de ello estábamos, formando parte suya. El símbolo todavía era carne.¹

Los escritores hispanomexicanos y la Generación Mexicana del Medio Siglo

La nómina de la llamada generación mexicana del Medio Siglo es muy amplia e incluye a narradores, poetas y ensayistas nacidos entre 1925 y 1939: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Jorge Ibarguengoitia, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Huberto Batis... Muchos de ellos fueron iconoclastas, irreverentes, ciné-

¹ Enrique de Rivas, “Destierro: ejecutoria y símbolo”, p. 24.

filos “de no muy buenas costumbres”, según José de la Colina²; fue “la generación alcohólica”, a decir de Juan García Ponce³. Un segmento de la Generación del Medio Siglo fue la que en los años sesenta convirtió a la Casa del Lago en uno de los centros más destacados de la vanguardia artística. Al referirse a Federico Patán, uno de los escritores hispanomexicanos, Alfredo Pavón afirma:

Si nos atenemos a la fecha de su nacimiento, Federico Patán forma parte de la generación del Medio Siglo: Emilio Carballido (1925) [...] - José Emilio Pacheco (1939). Si recurrimos a su lugar de nacimiento y a su país de formación existencial e intelectual, se integra al grupo hispanomexicano, esto es, a aquellos escritores que vieron la luz primera en España y después se trasladaron a México, si bien algunos de ellos continuaron después su viaje: Roberto Ruiz (1925), Tomás Segovia (1927), Arturo Souto Alabarce (1930), Pedro E. Miret (1932), José de la Colina (1934), Angelina Muñiz-Huberman (1936)⁴.

Más tarde, el mismo Alfredo Pavón co-regirá (siempre refiriéndose a la vertiente narrativa de Patán y a los narradores mexicanos de la Generación del Medio Siglo):

Vino de allá, Gijón, Asturias, España, donde naciera, en 1937, para pertenecerle también a México, al cual arribará en 1939, tras breve residencia en Francia. Y en este acá, entrañable, fundó, con su trabajo de traductor-antologador, poeta, ensayista, periodista cultural, novelista y cuentista, uno de los veneros más proteicos de las letras mexicanas del siglo xx. Vino de allá y acá se le vinculó, por su fecha de nacimiento, con la Generación del Medio Siglo –Emilio Carballido (1925), Sergio Galindo (1926), Inés Arredondo (1928), Jorge Ibar-güengoitia (1928), Amparo Dávila (1928), Carlos Fuentes (1928), Margo Glantz (1930), Juan García Ponce (1932), Salvador Elizondo (1932), Tomás Mojarro (1932), Juan Vicente Melo (1932), Sergio Pitol (1933), Elena Poniatowska (1933), Vicente Leñero (1933), Beatriz Espejo (1936), Juan Manuel Torres (1938), José Emilio Pacheco (1939)–; por su lugar de nacimiento y por el país donde se formó existencial e intelectualmente (México), con el grupo hispanomexicano –Roberto Ruiz (1925), Tomás Segovia (1927), Arturo Souto Alabarce (1930), Pedro F. Miret (1932), José de la Colina (1934), Angelina Muñiz-Huberman (1936)–; por sus intereses narrativos con dos miembros de la Generación del Medio Siglo, Sergio Galindo y José Emilio Pacheco [...], y con el grupo de la *Revista Mexicana de Literatura*, especialmente Inés Arredondo, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo [...], también a algunos de los hispanomexicanos, como José de la Colina y Angelina Muñiz-Huberman.⁵

² José de la Colina, “Los transterrados en el cine mexicano”, p. 670.

³ Declaración que coincide con otra, de Arturo Souto, quien describía como “temibles” a las tertulias de Emilio Prados en El Hórreo, tanto por la trasnochada como por la cantidad consumida de alcohol.

⁴ Alfredo Pavón, *Te llamamos Federico*, p.15.

⁵ *Id.*, “Elegir es arder”, en *La dicha del escritor...*, pp. 39-41.

Curiosamente, será la española Susana Rivera –viuda del poeta Ángel González– quien vincule a los escritores de la segunda generación exiliada con los poetas del Medio Siglo Mexicano:

El grupo hispano-mexicano coincide con la generación española del “medio siglo”. En México habrá que situarlo entre los poetas de la promoción de los 50, nacidos entre 1920 y 1925 (Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Jaime García Terrés) y el grupo de poetas más jóvenes, nacidos después de 1930 (Juan Bañuelos, José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid, Homero Aridjis, entre otros)⁶.

Antes de insertar mecánicamente a los escritores del grupo hispanomexicano dentro de la corriente generacional mexicana que parece serles propia, debe recordarse que el exilio español en México incidió en varias transformaciones del país. La llegada de los exiliados a Veracruz, entre 1939 y 1942, coincidió con el momento en que aquí comenzaban a fermentar muchas ideas de cambio respecto al nacionalismo a ultranza, producto de la Revolución. La primera generación de exiliados trajo consigo profesionistas, empresarios, artesanos e intelectuales que ayudaron a cambiar la percepción de las cuestiones nativas: desde la fundación de la Casa de España en México y, luego, del Colegio de México, hasta la aparición de cafés, editoriales, revistas y escuelas de educación básica y media, inspiradas en el modelo de la Institución

Libre de Enseñanza. Esa primera generación española coincidía, por edad, con los grupos que, en ese momento, hacían la cultura más visible de México, pero, también, con los que comenzaban a pensar en otra manera de producirla.

Por lo mismo, no es accidental que los hijos de los exiliados coincidieran, por edad e intereses, con los mexicanos que después formarían la generación del Medio Siglo. Además, muchos mexicanos e hispanomexicanos fueron compañeros en la Universidad, sobre todo en Mascarones, de lo cual queda evidencia en la llamada *Antología Mascarones*: Inocencio Burgos, José Pascual Buxó, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro y Tomás Segovia –por parte de los hispanomexicanos–, compartieron espacio en la mencionada antología junto con los mexicanos Jesús Arellano, Héctor Azar, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Luisa Josefina Hernández, Margarita Paz Paredes y Jaime Sabines⁷. Posteriormente, la colaboración del primer grupo hispanomexicano con la generación del Medio Siglo fue diversa: Carlos Blanco Aguinaga participó con Tomás Segovia y Carlos Fuentes en la *Revista Mexicana de Literatura*; más adelante, el mismo Segovia fue integrante del grupo mexicano que configuró el segmento conocido como de la Casa del Lago, y Jomí García Ascot se enfiló como crítico de artes plásticas y de cine en diversas revistas mexicanas. En otro nivel,

⁶ Susana Rivera, *Última voz del exilio*, p. 37.

⁷ Cf. Julio C. Treviño (ant.). *Antología Mascarones. Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras*. Intr., advertencia y notas de JCT, colofón de Francisco Monterde. UNAM, México, 1954, 220 pp.

Manuel Durán estuvo cerca de Octavio Paz y del Fondo de Cultura Económica, editorial igualmente influida por el ímpetu exiliar.

Dentro del primer segmento de hispanomexicanos, Nuria Parés se encontró alejada de la cultura mexicana, en general (incluso de la de su horizonte personal, la de los hijos de los exiliados); tal vez pueda decirse que el encuentro entre el segundo segmento (Rodríguez Chicharro, Pascual Buxó, De Rivas, Rius) y la Generación del Medio Siglo ocurrió, primero, en Mascarones, salvo Rius, quien siempre tendió a mirar más a lo español que a lo mexicano. En cuanto al tercer segmento generacional, el de Francisca Perujo, Gerardo Deniz, Muñiz-Huberman y Patán, pareciera más claro que su incorporación al impulso generacional del Medio Siglo fue paulatina, cuando se integraron más plenamente al medio cultural con su trabajo creativo. No sólo Perujo emigró a Italia, sino que Deniz, Muñiz-Huberman y Patán vivieron en entornos más mexicanos que españoles, y sus publicaciones fueron más tardías que las del resto de los hispanomexicanos, incluso por la mera lógica de sus respectivas fechas de nacimiento.

Al margen de trayectorias e incidentes personales, debe considerarse que la obra y las personas del grupo hispanomexicano son una vertiente inconfundible de la generación mexicana del Medio Siglo, cuya nómina es, de por sí, abundante y variada, con muchos grupos internos y no escasas peculiaridades entre los escritores que fueron nativos “por nacimiento”. Aunque los hispanomexicanos respiraron su primer aire dentro de una atmósfera española, la vida

los fue llevando progresivamente al contacto con los escritores mexicanos y a un entorno cultural que ya no era el de España. Asimismo, si en un primer momento algunos de ellos trataron de escribir para los demás exiliados, terminaron avanzando en un proceso de asimilar lo mexicano y de ser asimilados por la cultura mexicana, salvo en el caso de quienes, por su “fronterismo”, prefirieron mantenerse dentro de una curiosa burbuja peninsular, como Parés y Rius. Otros, más *nepantlas*, se quedaron “entre las dos tierras”, como Durán, Blanco Aguinaga, García Ascot, Segovia, De Rivas y Perujo, aunque nunca dejaron de tener un pie en México. Y el resto del grupo siempre se mantuvo aquí.

Las revistas literarias hispanomexicanas

El fenómeno de las revistas literarias del grupo hispanomexicano permite definir los contornos de los tres subgrupos que lo integran: en el caso de los dos primeros, sus siluetas se distinguen tanto por la cercanía de las fechas de nacimiento como por la pertenencia a alguna de las revistas y, sobre todo, al espíritu de las mismas; en el caso del tercero, por su nula relación con las publicaciones del grupo, aunque no faltan las asimetrías y las imperfecciones a la hora de pretender la adjudicación de pertenencias grupales o la postulación de etiquetas. Dentro de esta línea de meditaciones es que José Paulino percibe lo siguiente:

Entre ellos mismos se ha detectado la distinción de dos subgrupos de edad que se miraban

con desconfianza y que darían como resultado la creación de revistas diferentes en la Universidad: *Presencia* (1948), de los mayores, y *Clavileño* y *Segrel* del grupo de Rius, Souto, etc. Aunque hubo miembros comunes y colaboraciones cruzadas.⁸

La percepción de Paulino, sin embargo, se matiza con la siguiente afirmación de Blanco Aguinaga:

[...] entre quienes asistíamos con regularidad a las reuniones de los sábados o publicamos en todos los números [de *Presencia*], [...] once éramos refugiados españoles y [...] publicamos primeros poemas de los algo más jóvenes Inocencio Burgos y Luis Rius (asociados generalmente con *Clavileño*) [...].⁹

Este comentario, a su vez, se matiza con otro realizado por Roberto Ruiz:

Burgos y Rius no formaban parte del grupo de *Presencia*, sino de *Clavileño*. Sí, publicaron algo en nuestra revista, pero no asistían a las importantes reuniones semanales, donde se recaudaban fondos, se intercambiaban ideas y se escogían los materiales de publicación. [...] el mexicano Enrique Echeverría [...] apareció en los últimos números como editor responsable, y diseñó la portada de las nueve letras en tres filas.¹⁰

Y Francisco González Aramburu expresó lo siguiente:

[ellos] sostenían un españolismo militante. Y más te voy a decir: eran castellanistas, casticistas, machadistas. Nosotros detestábamos a León Felipe, ellos [los escritores de la revista *Clavileño*] lo adoraban. Eran bastante enamorados del gesto de la exageración sentimental. Nuestro grupo [el de *Presencia*] era todo lo contrario. Con ellos teníamos un contencioso. Ellos decían que nosotros éramos extranjerizantes. Y es que la verdad es que la mayoría de nosotros podía leer en otras lenguas y leía mientras que ellos no, sólo leían en español y literatura española.¹¹

Aunque lo dicho por González Aramburu insiste en la misma separación de subgrupos dentro del joven grupo de escritores hispanomexicanos (los más cosmopolitas de *Presencia*, frente a los más españolizantes de *Clavileño* y *Segrel*), el supuesto "encono" (o "contencioso", como lo designa González Aramburu) entre las ideas y posiciones sostenidas por los integrantes de cada revista no impidió que algunos de ellos pudieran hospedarse en alguna de las revistas de ideas contrarias: así como Rius y Burgos publicaron en *Presencia*, Segovia (quien, por cuestiones de edad, estaba más

⁸ José Paulino, "Estudio", p. 197.

⁹ Carlos Blanco Aguinaga, "Presencia: breve nota personal sobre una revista juvenil del exilio", en *Ensayos sobre la literatura del exilio español*, p. 188.

¹⁰ Roberto Ruiz, "Carta del 24 de febrero de 2000 a Bernard Sicot", en Bernard Sicot, *Ecós del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología*. Edició do

Castro, Coruña, 2003 (© 2003), p. 41. (Biblioteca del Exilio, 17)

¹¹ Eduardo Mateo Gambarte, "Segunda generación del exilio: generalidades", en *Los niños de la guerra. Literatura española del exilio español en México*. Pagès Editors/Universitat de Lleida, Lleida, 1996, p. 63, cit. por Bernard Sicot, *Ecós del exilio...*, pp. 37-38.

cerca de los autores de la revista mencionada) publicó en casi todas las revistas hispanomexicanas sin comprometerse demasiado con ninguna. De hecho, salvo Blanco Aguinaga, García Ascot y Durán, es bastante raro encontrar que alguno de los autores de *Presencia* aparezca en las demás revistas. Cabe insistir en que la índole de las colaboraciones no se limitaba a los poemas, sino que también se entregaban artículos, ensayos, reseñas y traducciones:

La crítica literaria, los textos de creación, especialmente la poesía, tienen evidentemente en *Presencia* un lugar destacado. Pero, mucho más cosmopolita que *Clavileño*, además de textos en francés y en inglés, la revista incluye también textos en euskera, en catalán y en gallego, dando de la realidad española una imagen implícita que concordaba con las convicciones republicanas de sus miembros.¹²

¿Qué ocurre, entonces, con las posiciones representadas por las revistas? Si *Clavileño* y *Segrel* representan la mirada a España, y *Presencia* una posición más cosmopolita y, simultáneamente, más comprometida con el pensamiento republicano, *Ideas de México* refleja la intención de fusionar a hispanomexicanos con mexicanos, tal vez dentro de una incipiente percepción de pertenecer a lo que luego se llamaría la generación del Medio Siglo: Rodríguez Chicharro y Pascual Buxó fueron compañeros de, por ejemplo, Jaime Sabines y Rosario

Castellanos en Mascarones. Como sea, la mayor parte de los integrantes del grupo de poetas hispanomexicanos se repartió entre las cuatro revistas mencionadas. *Hoja*, casi siempre dejada de lado, fue fundada por Segovia y puede considerarse, sin dudas, una revista de autor. No en balde, cuando se habla de los poetas y las revistas suele hacerse mención de todos los nacidos entre 1924 y 1928 (incluido Ramon Xirau), y entre 1930 y 1931, con particular énfasis en las posiciones antagónicas de *Clavileño* y *Presencia*:

[...] para volver a los poetas que colaboran en estas dos revistas [*Clavileño* y *Presencia*] si fuera necesario deslindar dos grupos distintos, lo que les distinguiría más claramente no sería una muy relativa diferencia de edad sino la ostentación de cierto apolitismo por un lado, alrededor de Luis Rius, y unas afinidades políticas muy marcadas por el otro, alrededor de Jomi García Ascot, afinidades claramente de izquierdas especialmente en lo que concierne a Ángel Palerm y Jacinto Viqueira, que eran efectivamente mayores que sus compañeros de *Clavileño* e, inclusive, de *Presencia*. En su mayoría, los del primer grupo [*Clavileño*] estudiaron Letras y los del segundo [*Presencia*] tuvieron una formación más filosófica [...].¹³

¿Y el tercer subgrupo? Todo lo anterior remarca el hecho de que los dos primeros, más cercanos en el tiempo, compartieron algunos hábitos y publicaciones; también

¹² *Ibid.*, p. 42.

¹³ Sicot, *ibid.*, pp. 42-43.

acentúa la condición de que el tercero siempre quedó al margen y, en ese margen, pareciera el más definido de todos: es excéntrico respecto a todo el grupo hispanomexicano porque no publicó en ninguna de las revistas del grupo ni fundó una para ellos, tampoco compartió maestros literarios, ni participó en tertulias generacionales. De entre los cuatro del grupo, sólo Angelina Muñiz-Huberman mostró su interés por ingresar a una escuela de refugiados cuando pasó a la preparatoria, donde tuvo como maestros a jóvenes integrantes de los primeros subgrupos, como Rius y Souto. Deniz y Patán estuvieron incrustados en escuelas mexicanas y quedaron separados del resto de su generación por diversas razones biográficas. Académicamente, Perujo se licenció en Historia, Patán en Letras Inglesas y Deniz optó por abandonar los estudios universitarios. Sólo Muñiz-Huberman eligió el camino de las Letras Hispánicas, como la mayoría de los poetas del segundo subgrupo, aunque sus posgrados la orientaron posteriormente hacia la literatura comparada.

Nota curiosísima: tres de los cuatro poetas del tercer subgrupo ganaron la mayoría de los premios Xavier Villaurrutia concedidos al grupo hispanomexicano: Angelina Muñiz-Huberman, Federico Patán y Gerardo Deniz (en orden de adjudicación); ese premio lo comparten con otros dos del primer subgrupo: Tomás Segovia y Jomí García Ascot (también, en el mismo orden). De manera que el segundo subgrupo —no obstante haber sido el impulsor de tres de las cinco revistas de todo el grupo poético— no sólo es el que mayor despoblamiento

padeció por causa de las tempranas muertes de sus integrantes (Burgos, Rius, Rodríguez Chicharro, en el orden de sus respectivas defunciones), sino que no obtuvo ese que se considera uno de los premios literarios más apreciados en México, no por los emolumentos que ofrece, sino por su prestigio.

Hay más excentricidades: Francisca Perujo vivió en Italia (aunque fue la primera persona involucrada —en tanto que integrante del grupo poético— que se propuso ofrecer un panorama de los poetas hispanomexicanos mediante la *Antología* publicada por Peña Labra, en España); Gerardo Deniz se declaró mexicano sin cortapisas y no estaba mayormente conmovido ante la idea de ser hijo de españoles y de haber nacido en España; Muñiz-Huberman ha canalizado parte de sus trabajos literarios y académicos hacia la comprensión de la diáspora judía y los exilios españoles, así como a los estudios llamados “de género”; Federico Patán traduce literatura del inglés al español, dio cursos de literatura inglesa y comparada en la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM, y ha declarado que, después de visitar Gijón —donde nació—, la ciudad no sólo no le gustó sino que no le produjo ninguna emoción ni le dijo nada... ¿No ocurre que este “grupo sin grupo” es, con su excéntrica marginalidad, el mejor perfilado de todos los subgrupos hispanomexicanos? No obstante sus claras diferencias individuales, los cuatro integrantes del tercer subgrupo comparten una vaga o ambigua relación con España, el abordamiento de temas y campos de trabajo poco usuales para los dos primeros sub-

grupos, un cosmopolitismo que los acerca a *Presencia*, y lo que es más insólito: un vínculo más natural y asumido con México.

Otros datos para el tercer subgrupo: todos sesean y ninguno cecea (salvo, tal vez, durante las visitas a España y por lapsos de breve contaminación fonética). Por contraste, valdría la pena recordar la manera casi deliberada como ceceaban Rius y Rodríguez Chicharro, o el ceceo ineludible de Ramon Xirau, frente a la suave manera como lo hacían Blanco Aguinaga y Arturo Souto (aunque Pascual Buxó, no obstante pertenecer al subgrupo intermedio, no ceceaba). Sin embargo, como buenos hijos de familias españolas, a veces mostraban rasgos de laísmo y leísmo peninsulares, no sólo perceptibles en sus respectivas hablas cotidianas, sino en algunos de sus textos escritos, particularmente los derivados de entrevistas (que, se supone, registran la manera de hablar de la persona entrevistada). Dejo a los lingüistas la investigación pertinente relacionada con la manera de producir el español entre los integrantes del medio hispanomexicano, y sólo insistiré en el hecho constatable de que el tercer subgrupo sesea.

Clavileño (1948), Presencia (1948-1950), Hoja (1948-1949), Segrel (1951), Ideas de México (1953-1956)

Hace 75 años, una parte del joven grupo de escritores hispanomexicanos decidió aparecer en público mediante cinco revistas de muy diversos perfiles, talentos e importancia; todas tendieron a ser de vida efi-

mera, salvo *Presencia* e *Ideas de México*, que alcanzaron una duración de dos y tres años, respectivamente. Asimismo, su persistencia fue diversa: *Clavileño* publicó dos números; *Presencia*, ocho (dos de ellos fueron dobles); *Hoja*, cinco; *Segrel*, dos; e *Ideas de México*, dieciséis (cuatro de ellos, dobles). En las cinco fueron apareciendo todos los autores de los dos primeros subgrupos literarios, con distintas proporciones y colaboraciones. Aquí analizaré algunas de las cualidades y características de dichas revistas.

En busca de las revistas hispanomexicanas

Hay una afirmación del imprescindible crítico e investigador francés, Bernard Sicot, de la que se deduce la sugerencia de que la obra de los escritores hispanomexicanos es de fácil acceso en México, pues dijo lo siguiente en el prólogo de su antología, *Ecos del exilio*:

[...] si, desde mediados de los años ochenta, han podido llegar [los textos poéticos del grupo hispanomexicano] más y mejor al público de este lado del Atlántico [Sicot es investigador de La Sorbona y publicó su antología en España], sobre todo en España, es gracias a la publicación de sus obras, parcial o totalmente, en editoriales españolas. Tomás Segovia, Francisca Perujo, Enrique de Rivas, Ramón Xirau y Luis Rius son ahora accesibles sin tener que recurrir a lejanas editoriales mexicanas.¹⁴

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

Sicot menciona a dos autores (Perujo y De Rivas) que emigraron a Italia y publicaron en Valencia; a uno (Segovia) que distribuyó estancias semestrales entre España y México; a dos (Xirau y Rius) que, diversamente, supieron mantener nexos con España y las "lejanas editoriales españolas". En España y México, la obra de muchos de ellos es de muy difícil acceso, salvo que se rastree en bibliotecas especializadas o se aborde directamente a los herederos de los autores, a los amigos personales que dispongan de una buena biblioteca o a investigadores especializados en el tema. ¿Qué ocurre con los autores restantes? En México, es prácticamente inconseguible la obra poética "regiomontana" y defecha de García Ascot, y casi lo mismo puede decirse del resto de la generación: además de los ya mencionados, en México casi son tesoros enterrados las obras poéticas de Parés, Rius, Rodríguez Chicharro y Perujo. O no existen reediciones, o desaparecieron las editoriales (Segrel, Talleres Gráficos de la Nación, Ecuador 0° 0' 0" y Martín Casillas, por sólo citar cuatro ejemplos) y las colecciones (como Luna Hiena, de la Universidad Veracruzana), todo lo cual es algo que afecta indistintamente a poetas como Manuel Durán y Federico Patán, antípodas del grupo hispanomexicano (salvo a quienes tengan sus obras reunidas bajo un sello editorial como el del Fondo de Cultura Económica).

El Fondo de Cultura Económica, la UNAM y la UAM-Azcapotzalco han dado impulso a la edición de las obras recogidas de varios autores. Es el caso de Gerardo Deniz (*Erdera*, FCE, 2005), Ramon Xirau (*Poesía completa. Edición bilingüe*, FCE, 2007), José Pas-

qual Buxó (*Memoria de la poesía*, UNAM, 2010), Angelina Muñoz-Huberman (*Rompeolas. Poesía reunida*, FCE, 2012), Manuel Durán (*Laurel*, UAM-A, 2013), Federico Patán (*Paisajes transitorios*, UAM-A, 2013), Enrique de Rivas (*En el umbral del tiempo*, UAM-A, 2013); la obra poética dispersa de Carlos Blanco Aguinaga, Inocencio Burgos, Alberto Gironella, Francisco González Aramburu, Víctor Rico Galán y Roberto Ruiz (*Sextante*, UAM-A, 2013); Arturo Souto (*Cuentos a deshora*, Bonilla Artigas Editores, 2013), José de la Colina (*Traer a cuento: narrativa (1959-2003)*, FCE, 2014) y Tomás Segovia (*Cuaderno del nómada. Poesía completa*, 2 vols., FCE, 2014). Eso facilita el acceso a la obra de los autores mencionados, pero su (des)conocimiento depende de un problema adicional que es el de la escasez de un público lector en México y, dentro de éste, el interesado en la obra escrita por los autores hispanomexicanos.

Bajo esta perspectiva, resultan tan lejanas las editoriales españolas como las mexicanas y es una pesquisa laboriosa toparse con los ejemplares de los escritores, incluso con obras que incluyen a mexicanos e hispanomexicanos, como la *Antología Mascarones. Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras* (con textos de Burgos, Pascual Buxó, Rodríguez Chicharro y Segovia, junto con otros de Azar, Rosario Castellanos y Sábines, como señalé antes), del cual sobreviven dos ejemplares en la Biblioteca Central de la UNAM y ya es muy difícil de conseguir, incluso en las librerías de viejo.

Para el caso de las cinco revistas publicadas por los escritores hispanomexicanos, cuyo orden de aparición fue el siguiente:

Clavileño (mayo y agosto de 1948), *Presencia* (julio-agosto de 1948 / agosto-septiembre de 1950), *Hoja* (agosto de 1948 / diciembre de 1949), *Segrel* (abril-mayo y junio-julio de 1951) e *Ideas de México* (1953-1956); para el caso de las cinco revistas, decía, su pesquisa es incluso más dificultosa que la de los libros, pues se trata de publicaciones periódicas con tiraje reducido que dejaron de verse desde 1956. Ninguna de ellas se conoce en la Hemeroteca Nacional y tampoco hay rastros en la Hemeroteca Lerdo de Tejada; lo mismo ocurre en las bibliotecas de El Colegio de México, del Instituto de Investigaciones Filológicas, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y de las bibliotecas de la UAM. Uno de los lugares donde puede conseguirse algo de ellas es en la biblioteca del Ateneo Español de México, donde se conserva el primer número de los dos que salieron publicados de *Clavileño*; el segundo de los dos de *Segrel*; toda la colección de *Presencia*, lo cual ya es una gran recompensa para el buscador de estas rarezas hemerográficas; los cuatro primeros números de *Hoja* (se trata de una hoja tamaño oficio impresa por los dos lados y que se dobla por la mitad para formar un cuadernillo); y el número doble 15-16 (y último) de *Ideas de México*. En el Fondo Reservado de la Biblioteca de la Universidad Veracruzana, en Xalapa, se consiguen los números 9 a 14 de *Ideas de México*, de los 16 que se publicaron, lo cual ya es bastante.

Por lo expuesto antes, es inexacta la afirmación de Sicot de que “[...] las revistas creadas por ellos [los jóvenes escritores hispanomexicanos] no coinciden ni se super-

ponen en el tiempo [...]”¹⁵, pues basta apreciar la cronología de las tres primeras para percatarse de que en el mismo mes de agosto de 1948, cuando *Clavileño* languidecía, aparecieron *Presencia* y *Hoja*, la cual falleció un año antes de que lo hiciera *Presencia*. En realidad, las únicas revistas que no coinciden ni se superponen con ninguna otra son *Segrel* (nacida y desaparecida en 1951) e *Ideas de México* (cuya segunda época, bajo la dirección de Pascual Buxó, transcurrió entre 1953 y 1956).

A veces, recurrir a los fundadores de las revistas podía arrojar el hallazgo de ejemplares que uno creía borrados de la faz del mundo, aunque eso ya es imposible en los casos de Luis Rius, promotor de *Clavileño*, de Jomí García Ascot, promotor de *Presencia*, y de Arturo Souto, promotor de *Segrel*. Sin embargo, la rica biblioteca y la generosidad de Souto me permitieron el hallazgo del ejemplar de *Segrel* que falta en el Ateneo Español, así como tres de los cinco ejemplares de *Hoja* (los números nones, por cierto), y sus buenos oficios resultaron insoslayables para conseguir el ejemplar de *Clavileño* que falta en el Ateneo. No estaba desencaminado acercarse a José Pascual Buxó, quien fue director de la segunda época de *Ideas de México*, para completar la colección de la revista; y Segovia tenía entre sus papeles, en Madrid, los cinco ejemplares de *Hoja*.

Como puede apreciarse, no es la lejanía de Europa o la cercanía con México lo que dificulta el encuentro con la obra de los

¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

escritores hispanomexicanos, sino el paso del tiempo, la falta de reediciones, el aparente desinterés por hacer una edición facsimilar de las revistas grupales, la escasez de ejemplares y lectores, así como el descuido de algunas familias, como la de Rodríguez Chicharro, que ha dilapidado, extraviado y permitido la diezmación de la biblioteca del poeta: la penuria del fondo bibliográfico que se donó a la Universidad Veracruzana muestra la irresponsabilidad y rapiña de que fue objeto.

Breve topografía de las revistas hispanomexicanas

Durante un lapso de ocho años, los integrantes del grupo hispanomexicano se dieron a la tarea de producir cinco revistas donde pudieran plasmar sus inquietudes literarias, así como sus filias y fobias ideológicas (si las hubiere), o su visión del mundo pero, también, eso que Carlos Blanco Aguinaga responde con una pregunta:

¿Qué pretendíamos [...] hacer con *Presencia*, aparte de darnos a conocer¹⁶, y no necesariamente entre los jóvenes mexicanos que también por entonces hacían sus pinitos literarios [...]?¹⁷

Además de la pretensión de darse a conocer en el medio literario, Blanco Aguinaga admite la de dirigirse a cierto público: “[...] cabe suponer que, trataran los textos o no de cosas de España, nos diri-

girámos a lectores españoles.”¹⁸ De acuerdo con lo afirmado por Blanco Aguinaga, el lector ideal de los jóvenes de *Presencia* pudo haber sido español, aunque esa modesta previsión dejaba de lado a los lectores incógnitos, no necesariamente españoles, tanto de ese lejano presente como del futuro. El mismo Carlos Blanco vuelve a decir:

[...] no podíamos sino pensar que nuestros probables lectores, a más de algunos mexicanos de buena voluntad, [...] habían de ser nuestros mayores en el exilio, nuestros padres, tíos, maestros o amigos de nuestros padres, tíos y maestros, especialmente, claro está, los escritores del exilio.¹⁹

En 1948, los colaboradores de las cinco revistas contaban con una edad fluctuante entre los 18 años (es el caso de José Pascual Buxó) y los 24 (es el caso de Ramon Xirau), edades donde se incluyen los dos primeros subgrupos del mundillo hispanomexicano: el de los diez nacidos entre 1924-1928, incluidos poetas y narradores (Ramon Xirau, Manuel Durán, Roberto Ruiz, Nuria Parés, Juan Espinasa, Carlos Blanco Aguinaga, Jomí García Ascot, Francisco González Aramburu, Tomás Segovia y Víctor Rico Galán), y el de los nueve nacidos entre 1930-1934 (Alberto Gironella, Arturo Souto, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, Inocencio Burgos, José Pascual Buxó, Enrique de Rivas, Pedro F. Miret y José de la Colina), aunque Parés, De Rivas y Miret no colaboraron en

¹⁶ El subrayado es mío.

¹⁷ Blanco Aguinaga, “*Presencia*: breve nota personal sobre una revista juvenil del exilio”, p. 190.

¹⁸ *Ibid.*, p. 188.

¹⁹ *Ibid.*, p. 189.

ninguna. Por otras razones (que van desde la edad hasta las peculiares circunstancias biográficas) tampoco lo hizo el tercer subgrupo hispanomexicano, el de los cuatro nacidos entre 1934-1937: Francisca Perujo, Angelina Muñiz-Huberman, Gerardo Deniz y Federico Patán. Como, además, las revistas fueron caldo de cultivo y sopa de todo, ninguna de ellas fue estrictamente *subgrupal*, pues en casi todas hay un mestizaje mediante el que aparecen los nombres de varios de los autores en revistas que no son de su grupo, aunque otros eligieron participar sólo en las de su horizonte generacional (como en el caso de Ruiz, Blanco Aguinaga y González Aramburu), y otros sólo aparecen en la última de las revistas (De la Colina, Rodríguez Chicharro y Pascual Buxó), que también acogió a otros “veteranos” de las publicaciones periódicas: Souto, Espinasa, Burgos y Segovia.

Y, así, fueron apareciendo los nombres de Rius, Rico Galán, Souto, Gironella, Burgos, Espinasa y Durán en *Clavileño*; los de Durán, González Aramburu, García Ascot, Xirau, Blanco Aguinaga, Ruiz, Segovia, Rius, Gironella y Burgos en *Presencia*; los de Segovia, Durán y Gironella, en *Hoja*; los de Souto, Rius, Gironella, Burgos y Segovia en *Segrel*; y los de Souto, Espinasa, Gironella, Pascual Buxó, Rodríguez Chicharro, Burgos, Segovia y De la Colina en *Ideas de México*. Cabe señalar que los distintos escritores no hicieron colaboraciones exclusivamente en el terreno donde ahora son más conocidos, sino que, como dije antes, abarcaron por igual la reseña, el ensayo, la poesía, la narrativa y la traducción. Por ejemplo, Gironella entregó poemas y frag-

mentos narrativos; Rodríguez Chicharro, poemas y traducciones del francés; Blanco Aguinaga, poemas y ensayos; Roberto Ruiz, un poema y diversas narraciones; Arturo Souto, relatos y ensayos acerca de artes visuales... Todo lo cual confirma una declaración posterior realizada por el mismo Souto en el sentido de que, independientemente de los géneros cultivados por cada autor, todos destacaron posteriormente como buenos ensayistas²⁰, con excepciones como Parés, quien no se prodigó en este género ensayístico.

¿Qué otra cosa ocurrió con el fenómeno de las revistas y sus colaboradores? Que aparecieron en ese primer momento que pudiera llamarse de “desubicación”, de “añoranza”, de “nostalgia”, es decir, durante un primer período de los escritores que, en términos generales, debe considerarse como juvenil y *sentimental*. España, los paisajes lejanos y el contraste con México fueron algo que, de muchas maneras, permeó los tonos y los temas literarios de los autores, haciendo más sensible el momento en que los jóvenes buscaron modos de expresión que los vincularan con la Patria lejana y con los padres, así como con la literatura y las cosas de los padres. Así que los años que corrieron entre 1948 y 1956 fueron parte de un momento transicional en el que —salvo contados casos— todavía no estaban presentes (desde luego) ni la madurez ni la plenitud literaria de sus integrantes, y en el que la condición del exilio manifestó eventualmente su presencia (insistiré, junto con

²⁰ Cf. Arturo Souto, “Poetas hispanomexicanos: algunos aspectos como ensayistas”, pp. 63-72.

los buenos lectores de la obra del grupo hispanomexicano, que el tema del exilio es escasísimo en ésta, lo cual se prueba con una lectura directa del *corpus* literario de sus 23 escritores).

Que los quehaceres literarios del grupo hispanomexicano no se agotaban en la producción hemerográfica, se prueba con la aparición de los siguientes trece poemarios, contemporáneos de las cuatro revistas generacionales: *Puente* (1946), de Manuel Durán; *Primeros poemas* (1949), de Enrique de Rivas; *Canciones de vela* (1951), de Luis Rius; *Romances de la voz sola* (1951), de Nuria Parés; *10 poemas* y su versión en catalán, *Deu poemes* (1951), de Ramon Xi-rau; *La luz provisional* (1952), de Tomás Segovia; *Con una mano en el ancla* (1952), de César Rodríguez Chicharro; *Ciudad asediada* (1954), de Manuel Durán; *Canciones de ausencia* (1954), de Luis Rius; *Elegías mexicanas* (1955), de José Pascual Buxó; *Siete poemas* (1955), de Tomás Segovia; *Canciones de amor y sombra* (1955), de Luis Rius; y *L'espill soterrat* (1955), de Ramon Xirau. Los únicos poemarios en los que no se percibe ningún rastro de nostalgia peninsular ni de evocaciones lingüísticas, estilísticas o paisajísticas es en los dos de Manuel Durán, tal vez el poeta más precozmente maduro de todos los hispanomexicanos.

Como sea, trece libros paralelos a las cinco revistas dejan ver a un grupo literario ambicioso y deseante de darse a conocer, de *estar aquí* (para decirlo con ese deíctico tan cercano a la visión *nepantla* de García Ascot). Si no todos los autores publicaron entre 1948 y 1956, eso no significa que después dejarían de hacerlo. García Ascot,

por ejemplo, comenzó a publicar sus poemarios durante los años sesenta, pero Rius disminuyó considerablemente lo que parecía un chorro poético; Segovia, por otro lado, nunca dejó de publicar, y el más tardío Deniz acumuló una obra reunida cercana a las quinientas páginas. Rodríguez Chicharro publicó cuatro poemarios entre los años cincuenta y sesenta, pero luego dosificó su producción poética entre los años setenta y ochenta hasta completar siete libros de poemas; Parés sólo publicó dos poemarios después del ya mencionado; y alguien como Blanco Aguinaga, más bien asociado con la narrativa y el ensayo, publicó en 2007, en Xalapa, su única y breve colección poética, *D. F. y alrededores*. Autores como Souto declararon que la musa había dejado de visitarlos, lo mismo que Pascual Buxó, mientras que Patán y Muñiz-Huberman prosiguen con sus respectivas obras ensayísticas, narrativas y en verso (aunque, desde 2013, Patán no ha vuelto a publicar poesía y sólo ha dado a la luz una antología de cuentos en la colección unamera Material de Lectura, con tres textos de los que sólo "Cenizas" es inédito²¹, deteniendo lo que hasta la primera década de este siglo parecía una fuente inagotable de publicaciones personales entre poesía, cuento y ensayo; promete una nueva colección de catorce cuentos titulado, provisionalmente, *Cenizas*).

Lo señalado arriba es parte de casi cualquier radiografía generacional, donde caben lo escaso y lo abundante. Si en las

²¹ Federico Patán. *Material de Lectura*. Nota intr. de Nair María Anaya Ferreira. UNAM, México, 2020 (© 2020), 43 pp. (Serie El Cuento Contemporáneo, 139)

revistas estaban las promesas, en los libros posteriores fueron inscribiéndose las obras cumplidas.

Algunas idiosincrasias hemerográficas

De aceptarse que toda revista generacional es una simultánea carta de presentación e intenciones (y hasta de trazos del futuro), podría rastrearse en las cinco hispanomexicanas lo que sus editores y colaboradores proponían como meditación de grupo, aunque eso no siempre resulta tan evidente: en *Presencia*, por ejemplo, apenas en el número 5-6, de mayo-junio de 1949, se incluye un texto editorial, "18 de julio", donde se ofrece la posición ideológica de sus editores; y en *Hoja* nunca se expone nada parecido a una presentación por parte de Segovia —su promotor y fundador—, así que, de alguna manera, ésta resulta ser la más "desnuda" de las cinco revistas. En las otras tres apareció algún texto introductorio donde se delinearon las características de la revista y las intenciones de quienes la conformaban.

Para efectos de *Clavileño*, Sicot llega al meollo cuando dice que

En el primer número de *Clavileño*, un texto titulado "Primeras palabras", escrito con cierta grandilocuencia por el "director" (Luis Rius) en un español castizo y no contaminado por mexicanismos, terminado por una cita de Cervantes, anuncia claramente una preocupación ex-

clusivamente literaria, acorde con el título escogido por la revista [...]”²².

Así, la declaratoria esencial de Rius respecto al grupo que lo acompañó en la empresa fue:

Somos un grupo más de jóvenes, tan ilusionados como inexpertos, cuyas inquietudes literarias no pueden ser guardadas por más tiempo entre las cuatro paredes del cuarto de trabajo cotidiano [...].²³

Lo anterior deja ver a un grupo literaturizado, como de torre de marfil, que emerge de una realidad fangosa y parece olvidar los incidentes del exilio, o de la estancia mexicana, salvo por un pequeño párrafo un tanto lateral donde se afirma que

La ventana del estudio es pequeña, insignificante. No la juzguéis con la misma severidad con que juzgáis los grandes ventanales que mantienen vivo el fuego artístico de México.²⁴

Las afirmaciones de Sicot y las palabras de Rius delinean lo que fue, posteriormente, la obra madura del poeta nacido en Tarancón, aunque no lo que realizó el resto de los colaboradores. Valga la afirmación de que *Clavileño*, junto con *Hoja*, fue más una revista de autor que de grupo, al contrario de las otras tres.

²² Sicot, *op. cit.*, p. 38.

²³ Luis Rius, "Primeras palabras", en *Clavileño*, núm. 1, p. 1.

²⁴ *Loc. cit.*

Un año después de lo asentado en *Clavileño*, el consejo editorial de *Presencia* suscribió declaraciones de muy distinto talante:

A pesar de todo, estamos seguros de que el pueblo español, inspirándose en sus tradiciones —que son de libertad y de dignidad humanas— y en las sangrientas experiencias modernas, encontrará el camino hacia un sistema de verdadera convivencia nacional, encaminado a resolver sus problemas y a establecer una auténtica hermandad con las naciones de la América hispánica.²⁵

Frente a la torre marfileña y casticista de *Clavileño*, los de *Presencia* insistían en una reflexión politizada y cargada hacia la izquierda, con proyectos utopistas para España, para las relaciones entre España y América, y para el bienestar general de la sociedad, todo dicho con una lengua que no suena a añoranza de España. Sin olvidar la parte literaria y artística, *Presencia* solía incluir entre sus colaboraciones textos en francés e inglés —sin traducir—, lo cual consolidó su actitud simultáneamente comprometida y cosmopolita. De manera que, aunque *Clavileño* abrió la brecha de las revistas literarias hispanomexicanas, es indudable que *Presencia* fue, desde todo punto de vista, mucho más relevante e inaugural, no sólo por su mayor constancia sino por la claridad de su proyecto literario y político.

²⁵ Jomí García Ascot, “18 de julio”, en *Presencia*, núms. 5-6, p. 1.

Como si se tratara de una curiosa fusión entre *Clavileño* y *Presencia*, el texto de presentación de *Segrel* afirma que los segreles

Eran hidalgos pobres, que sin otros medios para sobrevivir en la lucha por la vida, ejercían funciones ajugaradas y trovadorescas [...] eran [...] bebedores, tahúres, pendencieros, mujeriegos [...].

No es difícil observar, por tanto, que aquellos segreles tenían un cúmulo enorme de semejanzas con el escritor actual. También éste es algo trashumante, algo hidalgo y juglar.

De ellos toma su título *Segrel* [...] Porque lo que sus editores buscan es, sobre todas cosas, la libertad.²⁶

La revista sobrevivió dos números, tal vez como parte de un ímpetu entre segreliano y clavileñista.

El último impulso hemerográfico del grupo fue el de *Ideas de México*. La revista no fue fundada por los hispanomexicanos, pero se distinguió por su apertura hacia todo lo mexicano y “[...] por su deseo —especialmente el de su director— de participar y de fundirse en la cultura mexicana. [Estuvo] abierta a mexicanos y a españoles del exilio [...]”²⁷. Probablemente, lo incompleto del proyecto se haya debido a la difícil conjunción de los hechos exiliares y a la moda, entonces en boga, del indigenismo postrevolucionario. Sin embargo, no puede dejar de reconocerse que las dos revistas más ambiciosas, abarcadoras y cumplidas de todo el proyecto grupal, independientemente de

²⁶ Souto, “Segrel”, en *Segrel*, núm. 1, p. 1.

²⁷ Sicot, *op. cit.*, p. 47.

las diversas calidades de los textos recogidos en ellas, fueron *Presencia* e *Ideas de México*, no obstante las diferencias existentes entre las dos.

En todo caso, la última "Editorial" de *Ideas de México*, con todo y su balance final, también deja ver lo que fue el proyecto de arranque de la revista:

Con esta antología de la nueva poesía española [...], concluye la publicación de *Ideas de México*, en su segunda época.

[...]

Pensamos que *Ideas de México* ha cumplido, aunque sea en bien modesta medida, con uno de sus propósitos iniciales: el de poner ante el público lector una serie de trabajos cuyos autores, en un futuro cercanísimo, constituirán el núcleo más activo y eficaz de la literatura mexicana contemporánea. Hemos de señalar también un fracaso: nuestra pretensión de integrar a los jóvenes escritores españoles que desde hace veinte años viven desterrados en México con aquellos que antes mencionábamos, con el único propósito de que esta conjunción fortaleciera humanamente a unos escritores cuya obra, aún hoy, sigue fundándose en la tradición y en la añoranza. La culpa, de quien la tenga; nosotros ya hemos discutido el caso hasta la saciedad.²⁸

Con este somero balance puede apreciarse que tres revistas se preocuparon exclusivamente por el canto y por "segrear", mientras que *Presencia* insistió en una posición comprometida —en lo político— y

culta —en lo literario—, e *Ideas de México*, en una integración de "lo mexicano" con "lo español". De las palabras de Pascual Buxó (o del Consejo Editorial: Rubén Bonifaz Nuño, Raúl Leyva, Eduardo Lizalde y Rodríguez Chicharro, aunque me parece que el texto fue escrito por Pascual) se aprecia que aún no existía la conciencia de algún sentimiento *nepantla* de la vida, o la certidumbre de algo que pudiera llamarse hispanomexicano, pues todavía se hace la distinción entre mexicanos y "españoles" (gentilicio con el que se designa a los hijos de los republicanos); por otro lado, también es perceptible la claridad crítica mediante la cual se considera que los entonces jóvenes autores de lo que todavía no se llamaba la generación del Medio Siglo estaban destinados a ocupar un lugar preponderante en las letras mexicanas, lo cual así ocurrió, incluidos los autores mexicanos y los hispanomexicanos. Tal vez, a la postre, el proyecto original de la revista sí se cumplió, aunque varios años después de lo previsto por sus entonces jóvenes responsables: ya no se puede dudar de que todos esos escritores forman parte de la misma generación mexicana del Medio Siglo.

Coda

Las revistas del grupo de los hijos de los exiliados ofrecen una radiografía del conjunto: con todo y sus diferencias, trazan lo que la percepción del exilio y la llegada a México fueron para esos jóvenes que hoy conocemos como hispanomexicanos, gracias al neologismo acuñado por Arturo Souto. Carlos Blanco Aguinaga hizo una

²⁸ José Pascual Buxó, "Editorial", en *Ideas de México*, núms. 15-16, pp. 3-4.

valoración de *Presencia*, muy a posteriori (que sólo me parece extensible a *Ideas de México*), y concluyó con objetividad:

[*Presencia*], en el fondo, no había sido gran cosa. Sólo que ocurre, y es lo que me importa aquí especialmente, que habiendo releído de vez en cuando unas y otras cosas de los ocho números de la revista, he llegado a la conclusión de que han quedado ahí poemas, ideas y prosas de principiantes de, por lo menos, tanta calidad como las prosas y versos de otros principiantes de nuestra generación, lo mismo en México que en España.²⁹

Aparte de la *Antología Mascarones* y de la pertenencia a la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM, fue en las dos épocas de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), inspirada en el universalismo de Alfonso Reyes y el cosmopolitismo de Octavio Paz, donde algunos hispanomexicanos terminaron fusionándose con los escritores nativos para integrar la llamada generación mexicana del Medio Siglo. Los organizadores de la revista fueron Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, y la mayoría de los colaboradores rondaba la treintena de años. Carlos Blanco Aguinaga y Tomás Segovia fueron dos de los hispanomexicanos que participaron activamente en ese proyecto hemerográfico, tal vez el más cumplido de todos los impulsados por la generación mencionada. En la genealogía de las revistas *Azul*, *Moderna* y *Contemporáneos*, la *Revista Mexicana de Literatura* apadrinó

proyectos como los de *Plural* y *Vuelta*, pero esa ya es otra historia.

Biblio-hemerografía

Bibliografía

- Blanco Aguinaga, Carlos. *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. ColMéx, México, 2006. 196 pp. (Literatura del Exilio Español, 8)
- Colina, José de la. "Los transterrados en el cine mexicano", en *El exilio español en México. 1939-1982*. FCE / Salvat, México, 1983 (© 1982), pp. 660-678.
- Mateo Gambarte, Eduardo. *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Universitat-Pagès editors, Lleida, 1996.
- Paulino, José. "Estudio", en [Luis Rius] *Cuestión de amor y otros poemas*. Pról. de Ángel González. Eds. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998, 232 pp. (Humanidades, 24)
- Pavón, Alfredo. "Elegir es arder", en *La dicha del escritor. Homenaje a Federico Patán en su 70 aniversario*. Cabos Sultos, México, 2008 (© 2008), pp. 39-56.
- _____. *Te llamamos Federico*. uv, Xalapa, 2002 (© 2002), 99 pp. (Cuadernos, 47)
- Rivas, Enrique de. "Destierro: ejecutoria y símbolo", en *Sesenta años después. El exilio literario de 1939. Actas del congreso internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*. Universidad de La Mancha/Associació Dioces /GEXEL, Madrid, 2000, pp. 23-28.
- Rivera, Susana. *Última voz del exilio. El grupo poético hispano-mexicano*. Hiperión, Madrid, 1990 (© 1990), 244 pp. (Poesía Hiperión)

²⁹ Blanco Aguinaga, *op. cit.*, p. 187.

- Sicot, Bernard (ant.). *Ecós del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología*. Ediciós do Castro, Coruña, 2003 (© 2003). (Biblioteca del Exilio, 17)
- Souto Alabarce, Arturo. "Poetas hispanomexicanos: algunos aspectos como ensayistas", en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las segundas jornadas*. Residencia de Estudiantes / ColMéx, México, 1999, pp. 63-72.
- Treviño, Julio C. (antol.). *Antología Mascarones. Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras*. Intr., advertencia y notas de JCT, colofón de Francisco Monterde. UNAM, México, 1954, 220 pp.

Hemerografía

- García Ascot, Jomí. "18 de julio", en *Presencia* (México, D. F.). Mayo-junio de 1949, núms. 5-6.
- Pascual Buxó, José. "Editorial", en *Ideas de México* (México, D. F.). VI: Enero-diciembre de 1956, núms. 15-16.
- Rius, Luis. "Primeras palabras", en *Clavileño* (México, D. F.). Mayo de 1948, núm. 1.
- Souto Alabarce, Arturo. "Segrel", en *Segrel* (México, D. F.). Abril-mayo de 1951, núm. 1.

La revista *Tramoya*, *cuaderno de teatro*

SOCORRO MERLÍN | CITRU, INBAL

Resumen

Este artículo tiene como objetivo destacar la importancia de la revista *Tramoya* en la difusión dramaturgica de México en el presente, sin olvidar el pasado, así como de la dramaturgia internacional; impulsar la creación teatral en el aquí y ahora de su relación social a través de sus prólogos y artículos escritos por especialistas nacionales e internacionales. Enfatizar la evolución y transformación de la revista fundada por Emilio Carballido en 1975.

Abstract

This article aims to highlight the importance of *Tramoya* magazine on the dramaturgical diffusion of Mexico, in the present without forgetting the past, as well as of international dramaturgy. Promote theatrical creation in the here and now of its social relationship through its prologues and articles written by national and international specialists. And emphasize the evolution and transformation of the magazine founded 1975 by Emilio Carballido.

Palabras clave: revista, presente-pasado, dramaturgia, teoría, creadores, nacional-internacional.

Keywords: magazine, present-past, dramaturgy, theory, creators, national-international.

Para citar este artículo: Merlín, Socorro, "La revista *Tramoya*, *cuaderno de teatro*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 69-84.

La revista *Tramoya* cuaderno de teatro tiene un lugar importante en la comunidad teatral desde hace 48 años. Fue fundada en 1975 por el dramaturgo de la generación del medio siglo Emilio Carballido (1925-2004), figura reconocida nacional e internacionalmente¹. En su inicio la edición fue apoyada por la Universidad Veracruzana. Su primer número correspondió a octubre-diciembre de 1975. Desde esa fecha Carballido escribirá los prólogos hasta su muerte. Después ha sido tarea del subdirector Francisco Beverido Duhalt, cuya participación en el aspecto teórico-práctico de la revista ha sido muy valioso; cuando es necesario algunos prólogos los suscriben otros autores con su propio nombre. La publicación fue, en su inicio, cuatrimestral, aunque varió en el tiempo de acuerdo a los apoyos y circunstancias sociales. Aun en los momentos más difíciles de nuestra complicada vida social la revista no ha dejado de aparecer.

Por las páginas de *Tramoya* han discurrido numerosos dramaturgos, escritores, críticos, traductores, teatrólogos, documentalistas, directores de escena, actores, escenógrafos, iluminadores, grabadores, pintores, y otros especialistas relacionados con las artes escénicas, con la peculiaridad de que son plumas o pinceles reconocidos en el país y en el extranjero. Los temas

tratados se sitúan en el aquí y ahora de los acontecimientos teatrales de México y el mundo.

Tramoya quiere decir: "Máquina o conjunto de máquinas con las que, en el escenario del teatro, se realizan los cambios de decorado y los efectos especiales"². En este caso Emilio Carballido define más ampliamente el término aplicado al nombre de la revista y sus objetivos:

Es algo que sirve, mueve, hace funcionar un teatro. No es aparente, sí servicial. Se aprecian sus efectos. Colección de causas ocultas, de voluntades reunidas. Fuente de imágenes, clave de vistosos movimientos. Algo especializado también, algo exclusivo del teatro y al margen de la pedertería, al servicio de los artistas y del público, al servicio de la función [...]. Digamos de una vez que la intención primordial de *Tramoya* es publicar los textos de obras dramáticas, Un intento para remediar la carencia de textos circulantes, textos que siguen siendo, a pesar de todo, el termómetro principal de la salud del teatro.³

Carballido insiste en este discurso inicial, en que no hay estrenos de jóvenes dramaturgos porque no hay obras y no hay obras porque no las publican. Si el objetivo de la revista se centrará en publicar obra de la joven dramaturgia, no dejará de lado la escrita en nuestro idioma en Latinoamérica

¹ La vida y obra de Emilio Carballido como creador, apareció en las páginas de *Tema y Variaciones de Literatura, La generación del medio siglo I, II*, números 30 y 31 de 2008, en los artículos: "Los dramaturgos de la Generación 1950" (pp. 57-88) y "Emilio Carballido maestro y promotor de teatro" (pp. 35-55), por Socorro Merlín.

² Marsá, F. Director. *Diccionario de la lengua española*, 2ª edición, Barcelona: Planeta, 1990, p. 1249.

³ Carballido, Emilio, "¿Por qué *Tramoya*?". *Tramoya 1*, primera época, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1975, pp. 2-3.

y España; no se olvidará tampoco al mundo con obra traducida en los casos necesarios y escritos no solamente inéditos, sino importantes. También publicará obra interesante del pasado. Anticipa los imprevisos que aparezcan en el camino, aceptándolos. Así quedó trazada la vía de la revista. Los múltiples temas aparecidos en *Tramoya* no se han quedado en la superespecialización, han estado conectados con el entorno socioeconómico del país y del mundo, con las políticas nacionales y estatales, con los eventos determinantes para las políticas artísticas en relación con el teatro.

Los temas tienen acercamiento metodológico con los que aparecen en la publicación *Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005)* (2008), coordinada por Oscar Armando García y en la misma publicación con el artículo "Tendencias formales y temáticas de la dramaturgia mexicana de la segunda mitad de siglo xx" por Alejandro Ortiz Bullé-Goyri. Los temas son: La familia, la pareja, crisis y cambio, confrontaciones entre la vida urbana y de provincia, la historia, mitos y configuraciones; crisis social y política, violencia, corrupción y narcotráfico⁴. *Tramoya* enriquece los temas: derechos humanos, otras sexualidades, teatro campesino, teatro indígena y el rubro la provincia, especificado en: otras

urbes distintas a la central, vida suburbana y campesina y temas de la realidad virtual por los cambios dramáticos debidos a la pandemia de Covid 19.

La metodología de investigación de este texto considera tres etapas, que se llamarán épocas como lo hace la edición de la revista. La primera época desde 1975 hasta 1984; en esta fecha hubo una suspensión de la edición durante dos años⁵. Los números de la primera etapa van del 1 al 24. Se reanuda la revista con una nueva época prolongación de la primera de 1985 a 2008. En la nueva época la numeración comienza otra vez con 1, hasta el 154 de 2023. La tercera época se considera desde 2009 hasta la actualidad. La coedición ha estado a cargo de la Universidad Veracruzana, después Rutgers University-Camden, posteriormente Conaculta hasta 2002. Desde 2008 la tercera época ha tenido varias instancias coeditoras: la Universidad Veracruzana, CONACULTA y nuevamente la Universidad Veracruzana. La permanencia de *Tramoya* es difícil de sobrepasar por otras revistas del mismo género. El proyecto editorial ha tenido tres directores. Durante la primera etapa Emilio Carballido, en la segunda E. Carballido por *Tramoya* y Eladio Cortés por Rutgers University-Camden y en la Tercera etapa Héctor Herrera.

Desde la primera etapa llama la atención el equilibrio entre obra dramática, estudios y reseñas. En los primeros números aparece dramaturgia de escritores consolidados, de jóvenes que se afirman a lo largo

⁴ Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. "Tendencias formales y temáticas de la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo xx". *Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005)* (2008), coordinada por Oscar Armando García, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Ediciones León, 2008, pp. 13-37.

⁵ La suspensión se debió a asuntos administrativos de la uv.

de los años y aquellos todavía no conocidos. La dramaturgia puede corresponder a obra de autores del pasado de los siglos, XVIII, XIX y principios del XX de gran calidad que no se han vuelto a publicar como Eusebio Vela, español afincado en México, José Peón Contreras del siglo XIX, Marcelino Dávalos mexicano de principios del XX, José F. Elizondo y Rafael Medina, que no se han vuelto a publicar, con su respectiva biografía y estudios, así como producción dramática de Latinoamérica y en menor medida del mundo, griega, francesa, española, finlandesa y otras nacionalidades, reconocidas internacionalmente.

Es importante reseñar casi íntegro el contenido de la revista número 1 de 1975 de la primera época, porque establecen los objetivos que de algún modo serán como un *leit motif* a lo largo de la producción hasta el presente. En este primer número se publica el auto sacramental *La pavana de Aranzazu* de Luisa Josefina Hernández y su correspondiente crítica. Obra escrita por la autora en 1972, puesta en escena por el joven director recién llegado de Polonia, afincado en Xalapa y director de la compañía de teatro de la Universidad Veracruzana (u. v.), Raúl Zermeño. Este creador, escribe para la revista un texto sobre el teatro universitario como única alternativa teatral, con una dura crítica al teatro nacional, al que señala como:

[...] una vitrina de vanidades, un pequeño comercio, una tabla de salvación, para los ex del otro fenómeno mexicano que indebidamente se llama cine [...] El arte exige lealtad, pode-

mos tal vez admitir la idealización, pero no el fraude”⁶.

La revista publica la poco conocida obra de Sergio Galindo *Este laberinto de hombres*; las opiniones de Claude Confortès, dramaturgo francés quien trabaja, en ese momento, con el director Peter Brook y estuvo en El Festival Cervantino con su obra *Le marathon*, escrita y puesta en escena con el Théâtre de la Commune de Aubervilliers Cie, de París. Para este dramaturgo y director es muy importante la relación público-escena de sus obras y le sorprende la sensibilidad mexicana frente al cartesianismo francés. Este número reseña el Festival Cervantino y la presencia del Young Vic de Londres con una original puesta en escena de *Macbeth* y un estudio de Mercedes de la Cruz sobre la obra. También se encuentran reseñas de libros, actividades culturales y teatrales mexicanas, teatro infantil de títeres y marionetas.

Los números siguiente pertenecientes a la primera época, tienen la misma tónica: obras, reseñas, artículos o estudios con nombres como Xavier Pomeret, T. S. Eliot, Rafael López Miarnau, Seki Sano; estudios sobre la Compañía Nacional y otros temas de actualidad como las pastorelas por el mes de diciembre. En estos números se encuentra dramaturgia de jóvenes valores como Tomás Espinoza, Pilar Campesino, Oscar Villegas, Alejandro Licon, Ricardo Pérez Quitt, Antonio Argudín, Nancy Cárdenas,

⁶ Zermeño, Raúl. “El teatro universitario: única alternativa”. *Tramoya* número 1, primera época, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1975, pp. 69-72.

Gerardo Velásquez, Miguel Ángel Tenorio, Oscar Liera. También teatro del Siglo de Oro, interesante por la época y poco conocido, así como teatro relacionado con la muerte: *El pleito de las calaveras* de Fernández Lizardi, *Decreto imperial que manda publicar la muerte*, de Fray Joaquín de Bolaños y de Jean-Cocteau *La esfinge*. Se publica teatro costarricense, yugoeslavo, colombiano, venezolano; obras y estudios sobre ellos por: Isaac Chocrón, Chalbod, Cabrujas, Dembo Peña, Romero. También estudios de Felipe Reyes Palacios, Frank Dauster, Dagoberto Guillaumín, Francisco Beverido Duhalt, Myra Gann, Margarita Mendoza López, Mercedes de la Cruz, Wilebaldo López, Jorge Ortiz Rivera; Rodolfo Usigli en "3 conversaciones" con Roberto Rodríguez. Una combinación de consagrados y jóvenes. El número 10 está dedicado a teatro infantil encabezando el número Clementina Otero, creadora del programa de esa especialidad para el INBA, seguida por personalidades ocupadas de enaltecer la relación infancia-teatro.

Desde el comienzo de la revista Leticia Tarragó grabadora de renombre nacional e internacional con estudios en México, Polonia Holanda y Suiza ha realizado la mayoría de las portadas, ilustraciones y viñetas, también la pintora y grabadora de fama internacional Marta Palau y los creadores Henry Hagan, Pepe Maya, Efraín Huerta, Tere Valenzuela y otros especialistas de las artes plásticas como Fernando y Paulina Vilchis. Manuel González de la Parra, Sophie Leportier, Beatriz Zurita, Rafael Villar y fotógrafos como Lourdes Grovet. En otras

ocasiones pintores y diseñadores reconocidos como José Luis Cuevas.

Este mismo enfoque se tuvo para la nueva época. *Tramoya* reaparece con otros ímpetus "como el fénix" dijo E. C. en su editorial del número 1 de esta segunda etapa⁷, con la publicación de obra de jóvenes como Oscar Villegas y Alejandro Licona, además de otros no tan jóvenes, mexicanos y extranjeros. Se publica teatro venezolano, con obras y estudios de los más connotados creadores de este país (anotados más arriba). En lo relativo a los editoriales escritos por E. Carballido, fueron desde su inicio una exposición de los temas interesantes del arte, específicamente del teatro y de la política gubernamental estatal o nacional que suscitan discusiones en el momento histórico de cada número, como fue la circunstancia del momento que impidió la edición de *Tramoya* durante dos años 1981-83, el cambio de régimen político, la incertidumbre de cada seis años cuando cambia el gobierno. También referentes al teatro de habla hispana, al teatro de Latinoamérica, al teatro del mundo para poner de relieve la dramaturgia de América del Sur, de Europa y Asia, como mundos teatrales dignos de conocer y tomar en cuenta para valorar nuestra dramaturgia y el estado del teatro nacional.

El número 11 de esta segunda etapa o nueva época la revista publica obra de Enrique Buenaventura, Oscar Villegas y Jesús González Dávila, así como estudios sobre Ibsen, Gordon Craig, Ben Johnson, por Georg

⁷ Carballido, Emilio. "Volver", *Tramoya* 1, nueva época, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985, p. 2.

Bröchur y el teatro de la Universidad Veracruzana por Olga Harmony. En los números 5-6-7, el teatro ruso tiene un espacio importante con obras de Aleksei Arbúzov, Simón Slotnikov y Nina Slepakova, traducidas por Armando Partida quien recibió la medalla A. Pushkin de la URSS. Los estudios son de Alejandra Gutiérrez, directora portorriqueña radicada en México con especialidad en el teatro ruso. Además, otras obras de Pushkin, Tolstoi y teatro griego, traducidas por Selma Ancira. En el número 12 y 13 la revista la dedica a la obra de Luisa Josefina Hernández, con una intervención de la autora sobre el origen y problemas que presentaron sus obras para ser difundidas y o publicadas, así como entrevistas periodísticas.

En el número 9 de esta nueva época, Carballido se disculpa en su editorial por haber publicado solamente estudios. Para equilibrar la edición la revista incluye dramaturgia con dos autores consagrados, otros jóvenes ya probados profesionalmente y otros más que en este número verán su obra en letra impresa por primera vez. El creador de *Tramoya* se apoya en esta elección por la pobreza de dramaturgia que se advierte en Estados Unidos y Europa, en tanto que en América Latina y el Caribe se produce teatro de gran variedad. Por eso la presentación de dramaturgos consagrados, otros ya premiados y noveles: Luisa Josefina Hernández y Vicente Leñero como premiados acompañados por Alejandro Licón, Sabina Berman y Rubén González Garza, Sergio Peregrina Rodolfo Amezcua, Reynol Pérez y Paquita Vázquez.

Se distinguen los números monográficos. El 12-13, está dedicado a Luisa J. Hernández con crítica de sus obras por Javier Molina, el 14-15 al teatro campesino e indígena de Tabasco (LTCI) con estudios y fotos de Lourdes Grobet. Los números 16-17 al teatro nicaragüense con estudios y obra, el 21 al teatro cubano y el aniversario de La Casa de las Américas de la Habana con obra y estudios; el 23 al pre aniversario y el 25 al aniversario XV de la revista. El número 31 al teatro ruso, el 49 al aniversario XIX de la revista, el 65 a las obras del concurso de *Tramoya*, el 89 al teatro cubano, el 85 a Elena Garro, el 106 al teatro de mujeres, el 114 al teatro finlandés. Para los comienzos del siglo XXI, es frecuente encontrar las obras de los concursos de creadores de los últimos años las obras de concursos de dramaturgia de universidades y grupos. Con los números hemerográficos alternan estudios escritos por teóricos y directores teatrales como Enrique Buenaventura sobre la dramaturgia; la dramaturgia indigenista en América Latina por Beatriz Risk y para el aniversario 19 de la revista escribe Dagoberto Guillaumin.

En el año de 1995 se cumplieron 20 años de *Tramoya* y se celebra con obra diversa. Se reproduce en la contra portada la aparecida en el número 1 de 1985 de Leticia Tarragó. En 2002 Enrique Mijares escribe sobre el mestizaje en la obra de Víctor Hugo Rascón; Jackeline Bixler sobre Sabina Berman. En este tiempo Luisa Josefina Hernández escribió algunos prólogos y estudios. En el número 73 la comparación de dos obras con el mismo tema: *El convidado de piedra* de A. Pushkin y *Don Juan o el con-*

vidado de piedra de Molière. La primera traducida por Selma Ancira y Francisco Segovia y la segunda por Emilio Carballido. Esta muestra resulta importante por la comparación estilística basada en las diferencias de casi dos siglos. Por supuesto que hay muchísimos más autores escribiendo sobre dramaturgos y los escritores mencionados en este párrafo, lo hacen sobre otros temas en diferentes números de la revista.

Entre los muchos nombres de especialistas que se publicaron en *Tramoya* durante esta segunda etapa se encuentran: Beatriz Risk, Dagoberto Guillaumín, Oscar Villegas, Jefferson Rea Spel, Jorge Dubatti, Felipe Reyes Palacios, Luis Mario Moncada, Francisco Beverido, así como todos los especialistas de teatro de los países cuyas obras se publicaron, quienes comentaron, criticaron y exaltaron su teatro. La revista también abordó temas multidisciplinarios: En 1999 S. Merlín enlaza al teatro con la teoría de sistemas del sociólogo Niklas Luhmann; sobre la cultura náhuatl y el teatro prehispánico escribe Miguel León Portilla y se publica el texto acerca de un manuscrito original anónimo de 1678 del antropólogo, lingüista e historiador Fernando Horcasitas.

Es importante reproducir algunos párrafos de lo dicho por Carballido en sus prólogos, para conocer la importancia de sus reflexiones escritas en pocos renglones. En los primeros años de la revista uno de los temas álgidos era la disputa entre directores y dramaturgos con discusiones encontradas. Al respecto en su editorial del número 14 desglosa el tema y dice:

Hace rato que las cosas están claras en todas partes. En México no. Se sigue oponiendo el teatro de director y actores al teatro de autor y texto. Lo curioso es que la tradición de dirección y actores es discontinua. La dramaturgia mexicana viene fluyendo en diversas corrientes desde antes del siglo xvi.⁸

Al cumplir la revista quince años de su primer número, hace un recuento de sus logros y de la importancia de caminar en edición con Rutgers-Camden.

Más de doscientas obras publicadas: mexicanas, latinoamericanas, descubiertas de siglos anteriores, traducidas a veces de zonas poco frecuentes por nuestros teatristas. En los últimos cuatro años la universidad de Rutgers-Camden se ha unido a nuestra empresa; fraternalmente ha compartido el alto costo de *Tramoya* que solo siendo no lucrativa ha podido ser tan útil. [...] Así como hay dos épocas en su vida, hay ahora un número de aniversario que también es doble: 25A y 25B de esta segunda etapa, doble también como resultado de la colaboración con Rutgers, que nos ha permitido usar dos imprentas y aparece puntualmente en los últimos años.⁹

En otro editorial alude a las puestas en escena cuyo presupuesto para los montajes soporta puestas en escena con producción

⁸ Carballido, Emilio. "Algunos supuestos sobre pretextos y presupuestos". *Tramoya*, número 14, primera época, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979, pp. 2-3.

⁹ Carballido, Emilio. "¡Quince años!". *Tramoya* número 25 B, nueva época, Xalapa: Universidad Veracruzana-Rutgers University-Camden, 1990, p. 2.

elevada, con la peculiaridad de que el director de escena podía rechazar vestuario o escenografía si no era de su gusto y había que reponerlo, aunque su costo por la calidad fuera muy alto. Actualidad con metáfora del pasado.

[...] la práctica del teatro es una mira hacia la cual convergen las líneas de las perspectivas políticas, sociales y económicas. La libertad con que se ejerce, sirve, enseguida, en qué régimen político se vive. La selección de obras de los teatros estatales también es elocuente y a menudo la suntuosidad excesiva y el derroche en los montajes dan la medida de miseria en torno y la inconsideración y el despilfarro de los funcionarios, que así, quizá, tratan de ocultarla. (Recordemos aquel lamentable "Fidelio" del lopezportillismo, en que se gastaron cataratas de dinero, pero en el cual los presos permanecían cantando tras las rejas hasta el telón final.¹⁰

En el recordatorio de los quinientos años de la conquista española (1992), Beatriz Rizk armó el número 33, con teatro indígena y sus correspondientes estudios sobre México en lenguas maya, tzotzil, purépecha, así como de varios países Guatemala, Honduras, Nicaragua y Ecuador. Estudios importantes fueron firmados por Ronald Baumann, Ronald Frishman, Pedro Bravo Elizondo y Fredy Amuzquivar Ulloa. Tratan el mestizaje y su impacto en las diferentes comunidades que representan o estudian y cómo se han conservado tradiciones a

pesar de las múltiples influencias culturales y a veces producciones híbridas como denuncia, como es el caso del teatro peruano, con el grupo *Yuyachkani*, voz de los desposeídos. El director Miguel Rubio de este grupo utiliza mito e historia para acercarse al otro Perú, al de la sierra. Han denunciado no solamente su lucha contra el conquistador, sino contra el dogmatismo que conlleva la extrema radicalización. En los veinte años de *Tramoya* E. Carballido festeja:

Contrariamente al tango, pensamos que dos décadas son un lapso vital considerable, que se despliega con generosa amplitud. En ellos nuestra historia ha registrado cambios drásticos, nuestra ecología política y cívica, un deterioro creciente ¿Reversible? Sí definitivamente reversible si buscamos las fuerzas de salud donde las haya y las ejercemos con vigor.¹¹

En este número se encuentran las obras de Hugo Salcedo *Díptico días terribles*, Senel Paz *Fresa y chocolate*, Sergio Vodanlovic *El gordo y el flaco*, Blanca Laura Uribe *El viaje*, María Luisa Algarra *Judith*, Medardo Treviño *Mazorcas coloradas*, Luisa Josefina Hernández *Las bodas, zona templada*, Manuel Eduardo Gorostiza *El jugador*, anónimo *Dos moji gangas dieciochescas* presentadas por Germán Viveros y artículos sobre semiótica; los dramaturgos en el diccionario de escritores mexicanos; las formas plásticas como actuación; Hacia un teatro sagrado: de Thornton Wilder a Artaud

¹⁰ Carballido, Emilio. "Punto de convergencia". *Tramoya* número 24, nueva época, Xalapa: Universidad Veracruzana-Rutgers University-Camden, 1990, p. 2.

¹¹ Carballido, Emilio. "20 años de Tramoya". *Tramoya* número 45, nueva época, Xalapa: Universidad Veracruzana-Rutgers University-Camden, 1995, pp. 3-4.

y Grotowski. Ediciones críticas de las crónicas de Manel Gutiérrez Nájera; Cultura y desarrollo; estudio sobre William I. Oliver. Participaron también otros especialistas como Marco Antonio Rojas, Angélica Prieto, Felipe Reyes Palacios, Yolanda Bache, y Emilio Carballido. El equilibrio editorial se sostiene entre obra de contemporáneos jóvenes, ya consagrados e históricos y los artículos o estudios demuestran también lo actual de la edición y el interés plural dicho por Carballido en el correspondiente editorial a este número.

En el año 2000 escribe sobre el Tratado de libre comercio y su relación y tratamiento del cine como producto cultural que no se puede estimar como otras mercancías queso, verdura o piezas de coche.

En breve, el cine es un producto cultural. Y es necesario deslindar la cultura cuando se firman tratados. Sobre todo, ante la invasión bélica que el cine de los Estados Unidos hace, tratando (y semi logrando) apoderarse en todos los mercados del mundo¹².

Carballido se extiende sobre la aceptación de una ley emitida por el Congreso dañina para el cine. Participa en este número María Rojo, actriz y entonces diputada, representante de la delegación bilateral México-Estados Unidos para discutir sobre cine y exponer la actitud nacional. Agrega en su texto su renuncia a esta comisión, por falta de entendimiento con la comi-

sión estadounidense. Concluye que la delegación norteamericana no desea adquirir compromisos serios con México.

Los editorialistas Carballido y después Francisco Beverido Duhalt, han escrito sobre las instituciones cercanas a la revista en sus aniversarios: Casas culturales latinoamericanas, las escuelas de teatro de la Universidad Veracruzana, La Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, cercana al afecto y trabajo de Carballido, por haber sido su director y maestro. También fue allí donde se representó su obra el *Auto de la triple porfía* dirigida por Socorro Avelar y actuada por alumnos de la escuela. En esa ocasión Salvador Novo al verla, le pidió escribiera *Rosalba y los Llaveros* que tuvo gran éxito en su montaje en el palacio de Bellas Artes. Por su parte Francisco Beverido además de editoriales ha realizado durante varios años, índices generales y parciales de la dos primeras épocas, así como directorio de autores participantes en la revista (1997, 50) (1998, 54), (1999, 58.) (1999, 59), (2003, 76).

Para el inicio del siglo xx, Carballido en su editorial recuerda que desde el número uno de *Tramoya* declaró una meta: "La difusión y el estímulo a la obra misma" y agrega una serie de argumentos sobre las dificultades de la dramaturgia y del teatro, así como de la convocatoria sobre un concurso de dramaturgia en español organizado por la revista. Un párrafo importante de su discurso dice:

Hoy, en un momento de espantosa anemia económica para la cultura; en la grave situación histórica de los tratados de libre comercio

¹² Carballido, Emilio. "Comercio y cultura". *Tramoya* número 64, nueva época, Xalapa: Universidad Veracruzana-Rutgers University-Camden, 2000, pp. 3-4.

internacionales, donde la cultura se incluye como mercancía, en vista de los ataques que el arte industrial de estados Unidos lanza sobre los escenarios del mundo con sus producciones de cascarón cintilante y contenido hueco parece especialmente pertinente un concurso internacional de teatro español. ¿Qué efectos hace un concurso? Si el premio es efectivamente atractivo, habrá un estímulo para los autores, se verá una posible puerta de salida para concepciones que quizá dormían en la falta de esperanza. No hay suficiente interés en nuestros países, para las obras en nuestro propio idioma. [...] *Tramoya* está profundamente agradecida al jurado que nos honró decidiendo por nosotros [...] Nos enorgullece también pertenecer a una universidad durante medio siglo. *Tramoya* es una pequeña parte de ese esfuerzo.¹³

En las postrimerías de la segunda etapa finaliza la colaboración con la universidad de Rutgers-Camden, el apoyo editorial en este momento descansa en CONACULTA. Para el aniversario treinta de *Tramoya*, Carballido en su editorial, de acuerdo con la costumbre, hace un recuento de la actividad de la revista, señalando siempre la prioridad de la dramaturgia, sin descuidar el área de artículos, reseñas y obituarios:

Hemos dado a conocer en números monográficos lo que ocurre en países del mundo que no son los famosos. Brasil, Venezuela, Colombia, Nicaragua, Bélgica, Yugoslavia. Hemos

dado contacto a nuestro público, como una serie constante de obras chilenas, argentinas, griegas, rusas, alemanas, francesa y siempre nuevas obras de México; abrimos las puertas a los nuevos autores, publicamos con orgullo a los famosos, y a los que no lo son, a los que tendrán un reconocimiento tardío. Por otro lado, hemos difundido el teatro chicano, aunque tiene el problema de ser bilingüe; al teatro indigenista, al Campesino de Tabasco, también a los peruanos, costarricenses y paraguayos, búlgaros, catalanes, francocanadienses y japoneses. Comisionamos la traducción de obras importantes *El redentor blanco* con la visión de Moctezuma que tuvo Hauptmann, *Estela con guantes rojos* de Kampanelis, [...] también *Largatija* puesta en escena en la ENAT, traducción de Selma Ancira de la obra notable de Volodin, *La tormenta* de Ostrovski; *Historia del compaginador* y *Veinte minutos con un ángel* de Vampilov traducción de Álvaro Quesada.¹⁴

Para el creador de la revista los más importantes logros de los treinta años son la publicación de obra y los textos de los colaboradores. En este texto aparecen muestras de esa dramaturgia y de escritores. Al final de su discurso se pregunta:

¿Qué vamos a hacer para el año 31?: El teatro es inmenso, hay obras chinas de todas las épocas, hay obras indias, teatro africano. Hay nuestro teatro del siglo XVI para atrás y para adelante

¹³ Carballido, Emilio. "Tramoya 2000". *Tramoya* número 65, nueva época, Xalapa: Universidad Veracruzana-Rutgers University-Camden, 2000, pp. 3-4.

¹⁴ Carballido, Emilio. "30 años". *Tramoya* número 85, nueva época, Xalapa: Universidad Veracruzana-CONACULTA, 2005, pp. 3-4.

[...]. No llegaremos a algún punto: habrá horizonte abierto para todos los horizontes.¹⁵

En este número de aniversario colaboraron: Luis Mario Moncada, Margot Aimée Wagner, Tomás Espinoza, Marga Íñigues, Flavio González Mello, Tania Hernández Solís, Fernando Horcasitas, Jorge Dubatti, Luisa Josefina Hernández. Teatro, e ideas sobre teatro de ayer y hoy, autores jóvenes y consagrados, ideas nacionales e internacionales. La edición siempre congruente con sus objetivos primigenios basados en la pluralidad.

Al acercarse el fin de la segunda etapa, que por supuesto ninguna persona lo pensaba así, la edición de la revista continuó el programa ya anunciado por E. Carballido con obra de autores pertenecientes a un abanico histórico de los siglos XVI, XVIII y del momento: Hugo Salcedo, Elena Giochín, Luis Mario Moncada, Juan Tovar, Así como participaciones teóricas de especialistas: Felipe Reyes Palacios, Dagoberto, L. J. Hernández, Tere Valenzuela, Dagoberto Guillaumín, Francisco Beverido, Sergio Pitot, Jorge Dubatti, Gilberto Camacho, con números monográficos sobre teatro infantil, Celestino Gorostiza, Elena Garro, teatro latinoamericano colombiano, cubano y argentino. Para terminar esta etapa en 2008 sucede la muerte de Dagoberto Guillaumín, pilar del teatro en la Universidad Veracruzana, en la Escuela de Arte Teatral del INBA e iniciador de grupos teatrales. Emilio Carballido y Francisco Beverido hacen mención

panegírica de este personaje inolvidable. La extensa segunda etapa termina con la muerte de Emilio Carballido (1925-2008).

El número 95 de la revista fue dedicado a su fundador. Escribieron muchos personajes colaboradores de la revista desde sus inicios y otros admiradores de Emilio Carballido. Se refirieron a sus actividades de vida: dramaturgo, educador, creador de movimientos y publicaciones, director de instituciones y talleres, promotor de la dramaturgia mexicana. La revista no quedó totalmente huérfana. Carballido había asesorado a Héctor Herrera para encargarse de *Tramoya* y continuar la edición, en lo que se llamó "Tercera etapa". Con un conocimiento de varios años sobre el funcionamiento de la revista Héctor Herrera asumió la dirección y como subdirector Francisco Beverido Duhalt¹⁶ colaborador permanente de la revista. De acuerdo con el director se encarga de actividades organizativas teóricas y de casi todos los editoriales. La subdirección la asume con rigor y sabiduría. Como afirma en entrevista: "nadie podía estar en los zapatos de Emilio Carballido"¹⁷.

Los estudios de la tercera etapa son variados. Los temas enriquecen los propuestos en las etapas anteriores como son teatro virtual, teatro gay, teatro queer, teatro de mujeres, obras de muy jóvenes participantes en concursos o festivales, temas y opciones sobre el teatro en la pandemia y

¹⁶ Recientemente nombrado Doctor Honoris causa por la Universidad Veracruzana como un homenaje a su actividad teatral.

¹⁷ Merlín, Socorro. Entrevista telefónica con Francisco Beverido Duhalt, 02-07-223.

¹⁵ *Ibidem*.

post pandemia de Covid 19. Los temas de anteriores etapas siguen siendo vigentes por lo que se retoma la publicación de obras de teatro mexicano, latinoamericano y universal y la conmemoración de los aniversarios de *Tramoya*.

En los difíciles años de la pandemia y post pandemia, la revista no dejó de aparecer, y publicó obras de jóvenes y no tan jóvenes de los circuitos creadores y de los concursos interculturales que en esta etapa se han intensificado. En los siguientes párrafos se anotarán algunos temas de obras y estudios publicados. La tercera época es un puerto seguro en la tormenta de los tiempos difíciles que ha pasado la revista y la comunidad teatral. Después del año 2008 *Tramoya* es apoyada solamente por la Universidad Veracruzana que le imprime su sello. Este es año de pérdidas de creadores teatrales: Alejandro Aura, Emilio Carballido, Víctor Hugo Rascón Banda y Harold Pinter, La revista toma nuevo ímpetu en su aquí y ahora teatral, sin olvidar los principios rectores que la animan desde el número 1, bajo las decisiones de su director y subdirector. En el año 2009 abordan el controvertido tema de comunicación virtual, que en diez años más sería el apoyo masivo para no desaparecer del todo la comunicación presencial. Como dijo su creador "Teatro siempre habrá". El programa editorial toma en cuenta el teatro del interior de la República, los concursos y los nuevos valores.

En 2009 la revista publica obras de autores reconocidos por su trabajo a favor de la diversidad sexual. El número 99 lo dedica al teatro *queer*, con una presentación de

Antoine Rodríguez. El presentador narra el origen del término y anota:

La teoría *queer* aboga, entre otras cosas, por la libre circulación del deseo entre los seres humanos, cualquiera que sea su sexo biológico, su género, su pertenencia étnica, económica y cultural¹⁸.

Los dramaturgos son: Guido Rosas, Marco Polo Rodríguez, José Dimayuga, Alberto Castillo, Xavier Lizárraga, Fernando Muñoz Castillo, Cristian Soto, Ramón Griffero y agrega que faltan mujeres que aborden la relación lésbico-*queer*, pero asegura que se buscará material. El editorial presenta el número como una muestra de la diversidad teatral latinoamericana, aunque solo sean obras chilenas y mexicanas.

En el comienzo de esta tercera etapa, la revista ofrece su número 100 en el año 2009. Número importante en la vida de una revista, algunas fenecen al poco tiempo de su comienzo. Francisco Beverido en su editorial así titulado, da noticia de los autores que acompañan este número e invita a celebrarlo. Participa de los fallecimientos de mexicanos y latinos, conocidos en el mundo de la dramaturgia: Augusto Boal, Ramón Griffero y la notable actriz veracruzana Lupita Balderas, fundadora del grupo de teatro de la Universidad Veracruzana, allá por los años cincuenta del pasado siglo. Da cuenta del deceso de Ricard Salvat director catalán y amigo de la revista. Así mismo, comparte

¹⁸ Rodríguez, Antoine. "Tuércele el cuello a la norma". *Tramoya* número 99, tercera época, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009, pp. 5-7.

la noticia de la desaparición del espacio cultural del Ateneo de Caracas y acompaña a Carlos Converso en sus proyectos en Xalapa. Participan en este número: Juan Tovar, Enrique Mijares, Hugo Salcedo, Emilio Carballido (†). Marco Antonio de la Parra con *La entrevista o El piano mudo* y el mensaje de Augusto Boal sobre El día del Teatro 2009. Además, estudios sobre Lupita Baldeiras. Jorge Dubatti comunica sobre la nueva dramaturgia uruguaya, Sergio Blanco y el teatro postmoderno. En esta exposición el argentino Dubatti posiciona los marcos indispensables para la obra de Blanco: la post modernidad, la redefinición de la teatralidad desde la cultura viviente, una cartografía de los teatros nacionales, la internalización de la regionalización o el auge de las poéticas menores (el espejo trizado de los campos teatrales). El autor integra en este estudio la postmodernidad latinoamericana del teatro de la que se viene hablando en Argentina desde comienzos del siglo XXI, en los congresos y talleres organizados por él y por el Dr. Osvaldo Pellettieri. El número se engalana con una portada especial de Leticia Tarragó. La revista retoma el impulso y los objetivos de su creador.

Para 2011 la revista edita el número 106 dedicado al teatro de mujeres, asignatura poco tratada. La obra de mujeres ha sido publicada en *Tramoya* pero sin distinción de género, sino como iguales a los dramaturgos masculinos aunque en menor número. En el contenido del número 106 participan Aída Andrade, Elena Guiochín, Estela Leñero, Silvia Peláez, Vera Milarka, con estudios de Mario Cantú sobre la dramaturgia de la dramaturgia como una aproximación

a las ciencias de la complejidad y la crónica de Osvaldo Obregón de la Universidad de París 3, sobre el festival de Cádiz en su XXV edición. Además, la obra de Martín Zapata *Orquídeas para un segundo funeral*.

Durante esta tercera época *Tramoya* continúa con su intención primigenia; ve al presente, pero no se olvida de la historia. Los estudios se sitúan en la actualidad metodológica de la interdisciplina como lo hiciera la revista en la segunda etapa. Se continúa publicando mucho teatro de jóvenes, números monográficos de los países de Latinoamérica, el Caribe y el mundo. Teatro dominicano, finlandés, argentino, costarricense, cubano, boliviano, griego, ruso, norteamericano e inglés. Estos últimos con sus debidas traducciones. Dramaturgia para públicos muy jóvenes (ya no se les llama niños); teatro unipersonal y los productos de los concursos: "Emilio Carballido", "Circuito Internacional de Joven Dirección y Dramaturgia"¹⁹ y otras convocatorias.

En el aniversario 40, Beverido en su editorial refiere:

Tramoya conserva todos los amigos que Emilio Carballido le acercó de todas las latitudes del mundo, pero además día con día suma nuevos colaboradores que nos envían textos dramáticos, críticas, ensayos, antologías y colaboraciones para su publicación en estas páginas y que confirman la solidez de los puentes construidos por EC con creadores escénicos de

¹⁹ Proyecto Iberoamericano que conjuga los esfuerzos de Factotum Teatro de México, Otium teatro de Colombia y la Fundación Nuevo Teatro Colón de Argentina.

todo el mundo. En esta ocasión hemos integrado el número 119 con textos de la dramaturgia nacional contemporánea. Tres autores comuna sólida producción: Medardo Treviño, Hernán Galindo y Hugo Salcedo, comparten sus textos más recientes junto a las nuevas creaciones escénica de Alberto Estrella y Ricardo Marcos. Se completa el contenido con una entrañable semblanza de Emilio Carballido por Alejandro Ortiz Bullé.²⁰

En consonancia con las palabras de Beverido, los estudios referentes a la dramaturgia y la escena continúan apareciendo bajo la pluma de Francisco Beverido, Beatriz Risk, Luis Mario Moncada, Jorge Dubatti, Miguel Ángel Tenorio, Oscar Liera, Felipe Reyes Palacios, además de escritores que en la segunda etapa iniciaron su colaboración como David Eudave, Cutberto López, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, Erik Santoyo, Sara Pulido, Elka Fediuk, Alejandro Ricaño, Ángela Galindo, entre otros.

Es Ángela Galindo quien escribe en el año 2020 en el número 145, un artículo sobre los 45 años de *Tramoya*. Galindo hace el recuento de la vida editorial de la revista aunada a la vida de su creador y sus actividades como promotor de valores jóvenes. Enfatiza que la vida de Carballido está presente en ese aniversario. Fueron cuatro los números del aniversario cuarenta y cinco: 143, 144, 145 y 146. Los tres primeros lo anuncian en su portada difundiendo teatro joven y el último lo trata en su edi-

torial F. Beverido. Todos coinciden en la importancia de la revista como un espacio para difundir dramaturgia, sobre todo en los tiempos pandémicos cerrados para la escena por no considerarse “necesidad prioritaria”, del gobierno en turno.

El número 154 de 2023 *Tramoya* lo dedica al Teatro campesino e indígena de X’ocen, Tabasco, cuyo origen se encuentra en el Teatro campesino e indígena LTCI de Tabasco, fundado por María Alicia Martínez Medrano en Oxolotán, realizado durante el gobierno de Enrique González Pedrero al lado de su esposa, la escritora, ensayista y traductora Julieta Campos, ganadora de premio Villaurrutia en 1974. Campos se enamoró del proyecto de María Alicia M.M. y lo apoyó decididamente. El Laboratorio inició como escuela de teatro con maestros indígenas y la supervisión y cuerpo de examinadores como Ana Ofelia Murguía, Claudio Obregón, Margarita Sanz, Tomás Espinosa y Beatriz Sheridan entre otros. En 1988 los egresados, con la participación del pueblo de Oxolotán, Tabasco, pusieron en escena la monumental obra de Federico García Lorca *Bodas de sangre*. La obra se representó nacional e internacionalmente y obtuvo muchos premios. Héctor Herrera escribe sobre el laboratorio fincado ahora en X’ocen dirigido por Delia Rendón, alumna de la primera generación y colaboradora imprescindible de María Alicia M.M. Héctor Herrera recuerda su antigüedad de 50 años y da un agradecimiento póstumo a María Alicia Martínez Medrano. Participan en el número dramaturgos mayas: *La conjura* y *¿Quién anda ahí?* De Delia Rendón y E. Carballido, traducidas al maya; los estudios de

²⁰ Beverido Duhalt, Francisco. “Editorial”. *Tramoya* número 119, tercera época, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2014, pp. 3-4.

Luz Emilia Aguilar Zínzer, Delia Rendón y Jorge H. Álvarez Rendón, además los obituarios de Luisa Josefina Hernández y Esther Hernández Palacios. En portada tiene una foto de dos mujeres mayas de Lourdes Grobet.

En el eje sintagmático del tiempo de la revista, se encuentra la presencia de los objetivos establecidos desde el número uno, que su creador definió como lo necesario e indispensable para una revista de teatro como *Tramoya*: dar a conocer la dramaturgia mexicana, de jóvenes creadores (as), de consagrados (as) que no se hubiera publicado antes o de aquella que merecía republicarse, la dramaturgia de autores de tiempos pasados inmediatos o mediatos no conocida, o difícil de encontrar; así como estudios teóricos relacionados con la dramaturgia o la escena. Objetivos que han permeado en el tiempo²¹. En el eje paradigmático se encuentran las variaciones socioeconómicas, políticas y artísticas de su entorno: Xalapa, Veracruz, México. En una posible gráfica, se puede identificar, en el cruce de ambos ejes la actualidad de la edición de cada número. Así esta revista ha llegado al número 154, contando desde el número uno de la segunda etapa. Hay que recordar que en la primera etapa se editaron 24 números que dan en la suma total 178 números. Se ha llegado a este año 2023, no sin dificultades, como las tienen todas las revistas. *Tramoya* responde a un trabajo colectivo que refleja la cotidianidad

del teatro y de la vida en la que se edita. La revista fue creada no solo para los creadores sino también para los públicos y para la comunidad teatral y no teatral, nacional e internacional. Ese lugar lo conquistó y lo conserva con creces. En sus páginas se buscan obras para montarlas, se eligen temas interesantes, se colabora en cada edición con obra, estudios y artículos que van enriqueciendo el capital teatral de la revista y sus lectores. El director Héctor Herrera, el subdirector Francisco Beverido y el equipo de edición de la revista de la Universidad Veracruzana, pueden sentirse satisfechos de llevar a un muy buen puerto a *Tramoya*, una revista con 48 años de historia que camina con paso fuerte hacia su cincuentenario.

Referencias consultadas

- Marsá, F. (director). *Diccionario de la lengua española*. 2ª edición, Barcelona: Editorial Planeta, 1990.
- Merlín, Socorro. "Los dramaturgos de la generación 1950". *Tema y variaciones de Literatura*, La generación de medio siglo I, número 30, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2008.
- Merlín, Socorro. "Emilio Carballido dramaturgo, maestro y promotor de teatro". *Tema y variaciones de literatura*. La Generación de medio siglo II, número 31, México: Universidad Autónoma Metropolitana-A, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2008.

²¹ Ver los objetivos de la revista emitidos por su creador en sus propias palabras en las primeras páginas de este texto.

Merlín, Socorro. Entrevista telefónica con Francisco Beverido Duhalt, subdirector de la revista *Tramoya*, 02-07-2023.

García, Oscar Armando et al.". Coordinación y edición. *Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Ediciones León, 2008.

Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. "Tendencias formales y temáticas en la dramaturgia del siglo xx" *Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Ediciones León, 2008, pp. 15-37.

Revista *Tramoya*. Del número 1 al 24 primera época y del 25 al 154, segunda y tercera épocas, del archivo de S. Merlín.

El cincuentón. Gustav von Aschenbach y Arthur Schopenhauer en *La muerte en venecia*, de Thomas Mann

RAÚL TORRES M. | FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Resumen

El objetivo de este breve ensayo es analizar un detalle que ha sido pasado por alto en la mayoría de los estudios especializados sobre *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, a saber, por qué el protagonista de la novela tiene más de cincuenta años. El hecho se ha atribuido, entre otras cosas, a la influencia de Goethe, pero a mi parecer se trata más bien de la presencia del filósofo Schopenhauer y su erudición como filólogo clásico, ya que la antigüedad griega juega un papel decisivo en la narración.

Abstract

The aim of this brief essay is to analyze an aspect that has been overlooked in most specialized studies on *Death in Venice* by Thomas Mann; that is: why the novella's main character is a man in his fifties. This fact has been attributed among other things to Goethe's influence, but I believe it has been the shadow of Schopenhauer as a philosopher and especially as an erudite on classical philology the reason, since Greek antiquity plays such a decisive role in the story.

Palabras clave: Thomas Mann, *La muerte en Venecia*, Arthur Schopenhauer, antigüedad clásica, pederastia.

Keywords: Thomas Mann, *Death in Venice*, Arthur Schopenhauer, classical antiquity, pederasty.

Para citar este artículo: Torres M., Raúl, "El cincuentón. Arthur Schopenhauer y Gustav von Aschenbach en *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 85-99.

I

Paul Thomas Mann (1875-1955) consideró siempre que "las estrellas fijas de su bóveda celeste (*Fixsternhimmel*)" estaban representadas por los nombres de Goethe, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche. El orden quizá no sea fortuito. En Schopenhauer vio al mediador que recibía de las manos de Goethe una herencia intelectual que habría de entregar a las –para él– dos más grandes luminarias del siglo XIX: Wagner y Nietzsche¹. Mientras que Wagner apadrinó, en *La Muerte en Venecia*, tanto la "muerte de amor" (de Isolda) como su propio deceso en la *Serenissima*, Nietzsche presta a Mann todo el entramaje –falso, por cierto– de la contraposición Apolo-Dioniso, desmentida ya en la Antigüedad por Macrobio en el libro I de sus *Saturnalia*²: *Apollinem Liberumque unum eundem deum esse* ("Apolo y Dioniso [Liber] son uno y el mismo dios"). Sobre la presencia del filósofo de

¹ En su importante ensayo "Goethe como representante de la época burguesa" (1932) describe Mann el encuentro personal de Goethe con el joven Schopenhauer, cuya tesis doctoral sobre 'la visión y los colores', tema goetheano si los hay, acababa de leer: "Goethe sostiene la mano de aquel que se encuentra preparando *El mundo como voluntad y representación*, la obra estándar del pesimismo europeo de la segunda mitad del siglo más burgués, el diecinueve, que tan decisiva influencia ejerció lo mismo sobre Wagner que sobre Nietzsche" (*GW IX 328s*). Para las siglas citadas, véanse las abreviaturas al final.

² La falsa contraposición Apolo-Dioniso jugó todavía en los albores del Nacionalsocialismo un importante papel, esta vez trasladada al racismo: Dioniso, un dios oriental, oscuro, representante de la *animalitas* no aria, se opone radicalmente a Apolo, todo luz (Febo) y claridad aria, la verdadera *humanitas*. Cf. el farragoso y superficial libelo de Karl KYNAST: *Apollon und Dionysos. Nordisches und Unnordisches innerhalb der Religion der Griechen. Eine rassenkundliche Untersuchung*, Múnich: Lehmann 1927.

Danzig en nuestra novela, sin embargo, no ha sido tan perspicaz la crítica filológica. Si bien reconoce³ que, estructuralmente, muchas obras del lubecano siguen la propuesta schopenhaueriana de la primacía de la Voluntad (*Wille*, léase ‘instintos’) sobre la razón, y el propio Mann consideraba a Schopenhauer el creador de una “filosofía de los instintos” (*Triebphilosophie*), hace falta aún un estudio más minucioso sobre las relaciones del ‘ello’ (“voluntad”) y el ‘yo’ (“intelecto”), según lo planteó posteriormente Mann en su ensayo *Freud y el futuro* (1936), al relacionar las teorías psicológicas freudianas con los principios filosóficos schopenhauerianos (GW IX 484-487) en la confección de su novela corta *La Muerte en Venecia*.

II

Decía Nietzsche que “cien profundas soledades conforman, juntas, la ciudad de Venecia”⁴. Una de esas “profundas soledades” es, en *La Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, la soledad del poema, es decir, la que da pie, en palabras de su autor, a la “osadía de la belleza”; pero “la soledad” que trae consigo la lozanía de esa belleza, sigue diciendo Mann, “sazona también lo torcido, lo desproporcionado, lo absurdo y lo prohibido”⁵. El héroe de *La Muerte en Venecia* muere, en soledad y sigilo, de amor. Su solitario encuentro con la belleza es mudo⁶ e implica lo mismo una κατάβασις que una *unio mystica*. El descenso de Gustav von Aschenbach se inscribe en la tradición de viajes al Hades⁷ –reino de la Muerte por antonomasia– inaugurada por el Odiseo del canto onceno del poema homónimo de Homero, difundida en Occidente por la *Eneida* de Virgilio, madre de la *Commedia* dantesca, y

³ Por ejemplo, Børge Kristiansen en su aleccionador artículo sobre la recepción de la filosofía por parte de Thomas Mann (*ThMH*, p. 278).

⁴ Fragmento XXIX (principios de 1880). Cf. KSA IX 38.

⁵ Cf. la carta de Mann a Ida Boy-Ed del 2 de diciembre de 1911, donde el autor dice que estas palabras podrían ser el *motto* para la *Novelle*.

⁶ La mirada sin voz, esto es, el “encuentro mudo” de von Aschenbach tanto con la belleza de Tadzio como con la Muerte, constituye, “la figura fundamental, siempre retornante, de la composición”. Cf. John R. FREY, “Die stumme Begegnung. Beobachtungen zur Funktion des Blickes im ‘Tod in Venedig’”, en *The German Quarterly* 41 (1968), p. 178.

⁷ Gustav von Aschenbach prefigura en *La Muerte en Venecia* el viaje al inframundo que emprenderán, después de él, Hans Castorp, en *La montaña mágica*, Joseph, en *José y sus hermanos* (1933; ‘Preludio’: “Viaje al infierno”) y Adrian Leverkühn en el *Doktor Faustus* (1947). Wolfgang KOEPPEN, escribe, con ironía, en un artículo acerca de *La Muerte en Venecia* publicado en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (F.A.Z.) el 7 de febrero de 1980: “*La Muerte en Venecia* es un viaje al infierno. Thomas Mann gustaba de tales viajes, pero finalmente se quedó en el purgatorio...”

continuada por Goethe, cuyo viaje a Italia no fue, en palabras de Herder, sino un “viaje al inframundo”. Pero con una salvedad: von Aschenbach, a diferencia de Eneas, Virgilio o Goethe, no retorna de su viaje. Venecia misma, siguiendo la dicotomía Apolo-Dioniso propuesta por *El nacimiento de la tragedia*, encarna un hermanamiento de belleza y muerte, forma y descomposición, luminosidad mediterránea y bizantinismo orientalizable que fascinó lo mismo al propio Nietzsche que a Hugo von Hofmannsthal, a Wagner que a Mann, y que suministra a la *Novelle*, en última instancia, su estructura bipolar: el número de antítesis que constituye su entramaje podría multiplicarse *ad libitum*, si bien, siempre a la Schopenhauer: racionalidad contra sentimiento, λόγος contra ένθουσιασμός, música contra plástica, disciplina-molicie, moralidad-sensualidad, orden-anarquía, Antigüedad-*Jahrhundertwende*. Todas estas dicotomías de la novela, sin embargo, las reduce Mann a la antinomia fundamental del “artista”: *vida o espíritu*, es decir, a la antinomia fundamental de Schopenhauer: *Voluntad o Representación*.

Ahora bien, el punto de cristalización de la Voluntad en el mundo empírico es, según Schopenhauer, la representación (*Vorstellung*) de la sexualidad. Qué tan importante para Thomas Mann era esta “metafísica del amor sexual”⁸, lo prueba el hecho de que la mayoría de las principales figuras de sus novelas y narraciones: Herr Friedemann (*El pequeño señor Friedemann*), Klaus Heinrich (*Su alteza real*), Hans Castorp (*La montaña mágica*), Joseph (José y sus hermanos), Adrian Leverkühn (*Doctor Fausto*) y, desde luego, Gustav von Aschenbach, de *La Muerte en Venecia*, pese a todas sus diferencias de caracteres, tienen como destino común el ser agobiados por la Voluntad de vivir (léase ‘voluntad sexual’), disfrazada de un Eros que destruye el edificio de su existencia espiritual, de su cultura y de su humanidad. El caso de Gustav von Aschenbach es emblemático: el ilustre profesor nobilitado, el escritor más prestigioso de su tiempo y símbolo de la cultura clásica es llevado a la ignominia⁹ por un homoerotismo frustrado que, en términos de Mann, era el “ululante triunfo de los instintos reprimidos”¹⁰ pero, en términos de

⁸ Cf. el largo capítulo 44 de los suplementos al libro IV de *El mundo como voluntad y representación* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) que lleva por título justamente “Metaphysik der Geschlechtsliebe”.

⁹ En un bosquejo autobiográfico de 1930 (GW XI 125), Mann llama a *La Muerte en Venecia* una “tragedia novelada de la ignominia”.

¹⁰ Así lo definió Thomas Mann en un escrito autobiográfico redactado en 1940 con el título de *On Myself* (GW XIII 136). Mann fue muy crítico frente a este “triunfo” del irracionalismo. En el ensayo que dedicó a Schopenhauer en 1938 (GW IX 579) escribe: “El siglo xx se ha comportado, en su primer tercio, de manera completamente retrógrada contra el racionalismo

Schopenhauer, simplemente una “estratagema de la naturaleza”, pues “todo enamoramiento, así adopte las poses más alambicadas no tiene otra raíz que el instinto sexual”¹¹.

La intención de estas líneas, sin embargo, no es tanto entrar en el abstruso terreno de las discusiones filosóficas ni menos de los desvaríos psicologizantes, cuanto ofrecer al lector un pequeño –y humorístico¹²– ejemplo de cómo tanto Mann como Schopenhauer tenían una sólida formación filológica y se servían de ella ya fuera para sus fines filosóficos o literarios.

III

Íntimamente relacionado con el tema de la sexualidad está el otro, el del envejecimiento que obliga a modificar las conductas sexuales o, en otras palabras, la comicidad trágica del *senex adulescens*¹³. El antecedente más antiguo del problema del viejo asediado por el amor es uno de los más admirables poemas de la lírica griega antigua y, atribuido a Íbico de Regio, (s. vi a.c.), se conserva, quizá, completo¹⁴:

Eros, mirándome otra vez lascivamente
con ojos de párpados oscuros,

y el intelectualismo, y se ha entregado a una admiración del inconsciente y a una glorificación de lo instintivo –creyendo estar, en este sentido, en deuda con la vida– que no ha provocado otra cosa que preparar el terreno de los peores instintos”.

¹¹ Cf. la citada “Metaphysik der Geschlechtsliebe”, (WV II 618): „Denn alle Verliebtheit, wie ätherisch sie sich auch geberden (*sic*) mag, wurzelt allein im Geschlechtstriebe”.

¹² Debe ponerse de relieve el importante papel que juegan el humor y la ironía en las producción literaria de Thomas Mann. Baste recordar que *Carlota en Weimar* (1939) es una obra satírica, así como el mismo Mann dijo que *La montaña mágica* (1924) era “el drama de sátiros”, es decir, la comedia que seguía a la tragedia veneciana y a la que de hecho calificó de “komisch” y “humoristisch”. Cf. WYSLING: “Goethe-Nachfolge”, p. 525, nota 6.

¹³ Es interesante que ni en griego ni en latín hay una palabra específica para “anciano” y que el latín *senex* se aplica a viejos de muy distintas edades. Sin embargo, en cualquier caso, un hombre de cincuenta años era ya tenido por *senex*.

¹⁴ Cf. D. L. Page: *Lyrica Græca selecta*, Oxford: OUP 1968, frg. 267 [= 287]. El pequeño texto no implica necesariamente un argumento homoerótico; no obstante, este poema y el anterior de la colección, movieron al enciclopedista bizantino de *Suda* a considerar a Íbico como ἐρωτομανέστατος περὶ μειράκια (“erotomaniaco de jovencitos [!]”). Ésta y todas las traducciones subsecuentes son mías.

me arroja, múltiples sus seducciones,
en las redes imposibles de la Cipria:
¡Ay, cuán tiemblo al verlo acercarse a mi vejez!
[...]

Los comentarios más importantes de *La Muerte en Venecia* no dan cuenta del significado que puede tener para el planteamiento de toda la novela el hecho de que el protagonista, Gustav von Aschenbach, rebase, en la primera línea de la narración, la edad de cincuenta años¹⁵: “Gustav Aschenbach o, según rezaba su nombre oficialmente *desde que cumplió cincuenta años*, von Aschenbach...” En ninguna parte del texto se menciona su edad con exactitud, pero el comentario más académico¹⁶ de nuestra novela, siguiendo al más importante biógrafo de la juventud de Mann¹⁷, aduce un documento muy interesante: en el margen de una de sus notas de trabajo, Mann apuntó que los acontecimientos narrados tienen lugar en 1911 y que, para entonces, Gustav von Aschenbach tenía 53 años; es decir, según el propio autor, el protagonista nació en 1858, dos años antes que Gustav Mahler, quien murió el 18 de mayo de ese mismo 1911. Sin duda, Mann ha buscado un paralelismo entre las edades, los nombres e incluso el aspecto físico del “héroe de la debilidad”, Gustav von Aschenbach, y el “artista más serio y sagrado” de su época, Gustav Mahler. Curiosamente, la edad de von Aschenbach, 53, es capicúa de la de Thomas Mann cuando a los 35 años emprendió su viaje a Venecia¹⁸. Por otra parte, el comentario más minucioso que se ha hecho de la novela¹⁹ no da tampoco una explicación para la edad del protagonista, pero ve en ello un importante elemento de la imitación de Goethe por parte de Mann: Aschenbach es un “cincuentón”, como el personaje de una de las pequeñas narraciones insertas en la novela épica *Años de peregrinaje de Wilhelm Meister* (1821-1829), de Goethe. “Der Mann von

¹⁵ Sólo Werner Frizen (*Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, Múnich: Oldenbourg 1993, pp. 11 y 141) alude al hecho de que Chaikovski, ‘artista’ y homosexual, como Aschenbach, muriera de cólera (léase “peste”) a los cincuenta y tres años.

¹⁶ Cf. Terence James Reed: *Thomas Mann. Frühe Erzählungen*, Frankfurt: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe), tomo 2.1, p. 395.

¹⁷ Cf. Peter de Mendelssohn: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*, Frankfurt: Fischer 1975.

¹⁸ Que se trata, muy probablemente, de un juego buscado por Mann, es algo que nos hace pensar una inversión de números que el autor llevó a cabo en *La montaña mágica*: el título del capítulo segundo, “Nr. 34”, era, según el manuscrito original, “Nr. 43”.

¹⁹ Cf. Erhard BAHR: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig: Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam 1991, p. 8.

funfzig (*sic*) Jahren" ("El cincuentón")²⁰ ocupa los capítulos III a V del libro II de dicha novela y constituye, junto con *Las afinidades electivas*, uno de los modelos formales de *La Muerte en Venecia*. La narración de Goethe acerca de un oficial, ya mayor y retirado, que se somete a una cura de 'rejuvenecimiento' con afeites y maquillajes para parecer más atractivo a su sobrina, quien se ha enamorado de él, apadrina la escena grotesca de la peluquería en el último capítulo de nuestra novela (GW VIII 518s.) y, aludida aquí en la edad del protagonista, marcaría el tema del falso camino al neoclasicismo que toma von Aschenbach y que no lo conducirá al equilibrio goetheano entre 'arte' y 'vida', sino a la esterilidad creativa y al desequilibrio emocional. El cincuentón goetheano, sin embargo, no llega nunca al punto de la degradación y su destino está muy lejos de la tragicomedia en la que Mann obliga a tomar parte a su personaje, primero en la peluquería y luego en "la pequeña plaza solitaria" (GW VIII 521).

Sin embargo, ni el paralelismo con Mahler ni la escena goetheana del *Wilhelm Meister* explican cabalmente por qué von Aschenbach tendría, dentro de la dinámica de la novela, que estar entrado en la cincuentena: *La Muerte en Venecia* no trata de Mahler ni su protagonista, *malgré* Visconti, es músico ni es una obra solamente autobiográfica; por otra parte, es la sobrina del mayor, en la narración de Goethe, quien se enamora del tío y no *vice versa*, como en el caso de von Aschenbach frente a Tadzio. Parece, pues, que hay que buscar la explicación en otra parte: ¿en la erudición de Schopenhauer sobre la Antigüedad?

IV

Volviendo, entonces, no al filósofo, sino al filólogo Arthur Schopenhauer, lo encontramos, en medio de su tratamiento de la "metafísica del amor sexual" —como hemos dicho, el capítulo XLIV de *El mundo como Voluntad y Representación*— hablando acerca de la pederastia homosexual. Según él, la preponderancia (*Uebergewicht*) del cerebro humano explica que el hombre tenga "menos instintos" que los animales y que estos pocos instintos "puedan desviarse fácilmente":

Es decir, el sentido de la belleza, que debería guiar por instinto la elección para satisfacer la necesidad sexual, se extravía cuando degenera en una propensión a la

²⁰ Cf. WA I 24, pp. 260-349 y Hans Rudolf Veget: *Goethe. Der Mann von 60 [sechzig] Jahren, mit einem Anhang über Thomas Mann*, Königstein: Athenäum 1982.

pederastia. De manera semejante a como la *musca vomitoria* pone sus huevos en las flores del *arum dracunculus*²¹ (dragontea), desviada por el olor cadavérico de esta planta, en lugar de hacerlo en carne podrida, según lo pide su instinto²².

La brevedad de esta explicación, en la que no hace otra cosa que poner a la pederastia (y, con ella, a la homosexualidad en general) al nivel de carne podrida, desviación de instintos, fetidez, hemorroides y vómito –disimulando todo ello mediante una erudita cita de Plinio– obliga a Schopenhauer, al reelaborar la obra para su segunda edición, a explayarse con mayor amplitud acerca de la *cinedia*. ‘Kinäden’, neologismo alemán, del griego κίναϊδοι, es el eufemismo del que se vale el filólogo Schopenhauer para referirse a los pederastas. La palabra podría haberla tomado de sus lecturas de Plutarco, quien en sus *Consejos para conservar la salud*, habla de los “cinedos” (κίναϊδοι) como de aquellos disolutos (ἀκόλαστοι) para quienes “no hay ninguna diferencia en ser tales por delante o por detrás”²³. Así pues, en un apéndice al capítulo XLIV, amparándose en una cita del *Edipo Rey* de Sófocles, Schopenhauer pretende explicar que la pederastia no es más que una ingeniosa estrategia de la naturaleza para lograr su propósito fundamental: la reproducción de ejemplares sanos y perfectos de la *species* humana. De esta manera, como Edipo frente a la Esfinge, emprende la solución del enigma al que considera una “paradoja inaudita”²⁴. El filósofo de Danzig se pregunta ¿es posible que algo tan absolutamente antinatural, es más, opuesto radicalmente a la finalidad más importante de la naturaleza –la reproducción de las especies– pueda explicarse “a partir de la naturaleza misma”: *aus der Natur selbst*?

Schopenhauer acomete entonces una revisión histórica, pues, no obstante ser una “mostruosidad abominable” (*Abscheu erregende Monstrosität*) y una “aberración y degeneración repulsiva” (*widerwärtige Verrirung und Ausartung*), la pederastia homosexual no es un caso aislado en la historia de la especie humana, sino que se ha practicado, dice, en todos los tiempos y todas las culturas. En lo que atañe a la antigüedad clásica, escribe:

²¹ En el libro XXIV de la *naturalis historia*, Plinio dedica un largo apartado (§§ 142ss.) a esta planta medicinal que lo mismo propicia la menstruación que cura las hemorroides. Dioscórides, farmacólogo contemporáneo de Plinio (*de materia medica* 166s. (= ‘Biblioteca básica Gredos’ 122, pp. 235s.), considera que, por su olor tan fétido, la dragontea es un buen abortivo, aunque, si se toma con vino, puede despertar el apetito sexual.

²² *WWW* II XLIV, p. 629.

²³ Plutarco, *moralia* 126 a: μηδὲν διαφέρειν ὀπισθὲν τινα ἢ ἔμπροσθεν εἶναι κίναϊδων.

²⁴ “Unerhörtes Paradoxon”: *WWW* II, ‘Anhang zum vorstehenden Kapitel’, p. 655.

Sabemos muy bien que se encontraba generalmente extendida entre los griegos y los romanos, y que era practicada y confesada públicamente sin pudor alguno ni vergüenza. De ello tenemos más que suficientes testimonios entre los autores antiguos. Sobre todo los poetas son pletóricos del asunto: ni siquiera el casto Virgilio constituye una excepción.²⁵

Quizá Schopenhauer no leyó las vidas de Virgilio antiguas, y basa su afirmación sólo en la lectura de la égloga II, donde el pastor Coridón, inmortalizado por André Gide, muere de amor por el *puer* Alexis, o en el famoso episodio de la *Eneida* (V, 294-6), donde se señala la inclinación “pía” del maduro Niso por el hermoso *puer* Euríalo. Como quiera que sea, entre griegos y romanos, sigue diciendo Schopenhauer, no sólo los poetas de los tiempos corrientes, sino también los de los tiempos primordiales y los mismísimos dioses se ufanan de algún *affaire* pederasta. Támiris, legendario cantor de Tracia, fue tenido, según Apolodoro, por inventor de la homosexualidad en general y, según el léxico bizantino *Suda*, de la pederastia en particular²⁶. Orfeo, mítico paradigma de la música, se apartó, tras la muerte de su esposa Eurídice, de las mujeres e introdujo la homosexualidad en Tracia, lo que fue causa de su muerte, según nos relata el célebre doxógrafo Juan de Estobos (s. v d.c.): “lo mataron [las ménades] por ser el primero en mostrar entre los tracios los amores entre hombres y no alabar el deseo de lo propiamente femenino”²⁷.

Los filósofos, por su parte, hablan mucho más –nos instruye Schopenhauer– del amor ‘antinatural’ que del ‘normal’, en especial Platón, quien no conoce, aparentemente, otra clase de amor que el homoerótico, y presenta, en opinión del filósofo de Danzig, como “un hecho heroico incomparable” (*beispiellose*

²⁵ *WWW* II, p. 653. Las *vitae Vergilii* antiguas aseguran que Virgilio fue *verecundissimus* y “virginal” (Παρθενίας), pero paradójicamente también *inpatiens libidinis* (“incapaz de refrenar su apetito pederasta”). El término *libido* puede significar precisamente ‘pederastia homosexual’, por oposición a *impudicitia* que implica solamente adulterio o libertinaje heterosexual.

²⁶ Cf. Apolodoro I, 6: Θάμιρις πρῶτος ἀρξάμενος ἐρᾶν ἀρρένων (“fue Támiris el primero que comenzó a enamorarse de varones”); y *Suda*, s.v.: Θάμιρις πρῶτος ἠράσθη παιδός (“Támiris fue el primero que se enamoró de un niño”). El léxico bizantino pone en duda, sin embargo, esta información y, basado en Homero y Ovidio, corrige: κατὰ δὲ ἀλήθειαν αὐτὸς ὁ Ζεὺς πρῶτος ἠράσθη Γανυμήδους (“pero, en realidad, fue el propio Zeus el primero que amó a Ganimedes”).

²⁷ Estobeo IV, 20, 47: τὸν [...] / ἔκτανον [...] / οὐνεκα πρῶτος ἔδειξεν ἐνὶ Θρήκισσιν ἔρωτας / ἄρρενας, οὐδὲ πόθους ἦνεσε θηλυτέρων.

Heldenthat) el que Sócrates haya despreciado al bello Alcibíades²⁸. El mismísimo Cicerón –exclama Schopenhauer para terminar su revisión de la Antigüedad– llega a decir: “entre los griegos fue causa de oprobio para los jovencitos carecer de amante”²⁹. En realidad, no sólo entre los griegos: quizá el filósofo pasó por alto un pasaje de Plinio el Joven donde éste cuenta que, en un poema (!), el más grande prosista romano se queja de que su joven amante Tirón lo engañara, habiéndole hecho creer que después de la cena le daría unos “besitos” (*paucula savia*) que por la noche le negó³⁰.

V

Luego de constatar que ni las penas de muerte medievales ni las hogueras del siglo XVI ni medida ninguna ha podido jamás extirpar este vicio de raíz, Schopenhauer se obliga a concluir que la pederastia no debe ser vista simplemente, como lo había hecho él mismo en el capítulo XLIV de la primera edición, *a priori*, sino como un fenómeno emanado de la propia *naturaleza* humana; así, la sentencia de Horacio aducida en este punto no puede ser más oportuna:

expulsarás la naturaleza a golpes de horca, mas ella retornará siempre³¹

Apelando entonces Schopenhauer a su oficio innato (*angeborene[r] Beruf*) como investigador de la verdad, promete solucionar el problema, descubriendo el misterio *natural* (*Naturalgeheimnis*) de la pederastia. Para hacerlo, parte de la interpretación de un pasaje del libro VII de la *Política* de Aristóteles en el que el estagirita, hablando de la procreación y la crianza de los hijos

²⁸ Cf. *Banquete* 213c-d y 222c-223a. Me parece expresión exagerada de Schopenhauer, incluso dentro de la ironía que supone, el considerar la actitud del Sócrates platónico frente a Alcibíades, en el *Banquete*, como un “hecho heroico incomparable”. Después de todo, Sócrates fue mucho menos “heroico” al ver las desnudeces del joven Cármenes (*Cármenes* 155d: εἶδόν τε τὰ ἐντὸς τοῦ ἱματίου καὶ ἐφλεγόμεν καὶ οὐκέτ’ ἐν ἑμαυτοῦ ἦν: “y le vi debajo del manto y me encendí y no tuve más dominio de mí mismo”).

²⁹ Citado por Servio en su comentario de la *Eneida* y atribuido al libro IV del *de re publica* del Arpinate.

³⁰ Cf. Plinio, *epistulae*, libro VII, 4, 6: *nam queritur, quod fraude mala frustratus amantem / paucula cenato sibi debita savia Tiro / tempore nocturno subtraxerit*. La lectura de estos versos de Cicerón incitó a Plinio, a su vez, a escribir un poema en el que confiesa también su homosexualidad pederasta. Recuérdese, sin embargo, que Cicerón, como Mann –y como von Aschenbach, en su momento– era un hombre casado y con hijos.

³¹ Horacio, *epist.* I, X, 24: *naturam expelles furca, tamen usque recurret*.

en la ciudad ideal, afirma que los nacidos de padres demasiado jóvenes son “imperfectos (ἀτελῆ), tanto en lo que hace a su cuerpo como a su mente”; y, los de padres demasiado viejos (τὰ τῶν γενηρακῶτων), son débiles (ἀσθενῆ)³². Por consiguiente, Aristóteles prescribe –en la traducción de Schopenhauer– que

quien tenga cincuenta y cuatro años no debe traer más niños al mundo, aunque por razones de salud o por cualquier otra causa deba seguir ejerciendo el concubito.

Sin embargo, Aristóteles no explicita cómo deban conciliarse ambas exigencias, a saber, “seguir ejerciendo el concubito” (*den Beischlaf ausüben*) y evitar la concepción. Schopenhauer supone que Aristóteles aconseja tácitamente el aborto de los ejemplares “débiles” que necesariamente tendrían que producirse; sin embargo, esta medida no es propia del desarrollo normal de la naturaleza y, como *natura non facit saltus*³³, tampoco podría ser normal una detención brusca de la secreción seminal en el hombre a partir de una determinada edad. No tiene la naturaleza, pues, más remedio que recurrir al instinto, su “instrumento predilecto” (*beliebtes Werkzeug*) para darle la encomienda de crear, como en el caso de la atracción sexual ‘normal’, una *ilusión* (recordemos que para Schopenhauer el “amor” no es más que un truco ilusorio de la especie humana para garantizar su conservación), sólo que, en este caso, una ilusión “errada” (*irregeleitet*). “Errada” en un sentido transitivo, es decir, la ilusión *hace errar* al cincuentón que “por motivos de salud o por cualquier otro” se vea precisado al coito, apartándolo del deseo de una mujer –a la que podría preñar de *imbecilles* (“débiles”), como dice en este caso la traducción latina que Schopenhauer hace acompañar a sus citas griegas– y engatusándolo, con el ardid de la belleza, al deseo de un *puer*. Así pues, la naturaleza, que no se cuida de la moral³⁴, burla al viejo enamorado y lo lleva a la aberración

³² Cf. Aristóteles, *pol.* VII, 16 (= 1335 b). Schopenhauer refuerza su argumentación citando un pasaje paralelo de Juan de Estobos (II, 7): “en relación con su fuerza y perfección física [sc. de los hijos], es necesario que los matrimonios no se hagan ni entre demasiado jóvenes ni entre demasiado viejos, pues, en el caso de ambas edades, los hijos nacen imperfectos y completamente débiles”.

³³ En el tratado *de incessu animalium* 704 b 15 [= 708 a 9] (“sobre el desplazamiento de los animales”), Aristóteles descubre una de las leyes fundamentales de la naturaleza: ἡ φύσις οὐθὲν ποιεῖ μάτην (“natura no hace nada en vano”), cita que Schopenhauer traduce, *sinngemäß*, por “la naturaleza no da saltos”.

³⁴ Cf. *WWW* II, p. 656: “y es que la naturaleza conoce sólo lo físico, no lo moral, es más, entre ella y la moral existe un decidido antagonismo”.

que implica la homosexualidad pederasta, con tal de evitar la degeneración física de los ejemplares de la *species*:

Como consecuencia de esta previsión de la naturaleza, va apareciendo paulatina y furtivamente, alrededor de la edad que menciona Aristóteles, por lo general, una propensión hacia la pederastia que se hace cada vez más clara y definitiva en la medida en que disminuye la capacidad para engendrar hijos sanos y fuertes. Es así como lo ha dispuesto la naturaleza.³⁵

Schopenhauer llega aquí al punto que se había propuesto alcanzar: la pederastia homosexual, fenómeno a primera vista tan contrario a la naturaleza, no es más que lo que la misma naturaleza ha organizado para evitar la procreación de ejemplares débiles de la especie humana. He ahí la solución de la paradoja inicial.

VI

Thomas Mann vivió en el barrio muniqués de Schwabing, famoso todavía hoy por su ambiente bohemio, en 1902, y fue allí donde leyó por primera vez la obra de Arthur Schopenhauer. Cuenta Mann en sus *Consideraciones de un apolítico*, de 1918, en el capítulo titulado “El literato de la civilización”:

Tengo todavía frente a mis ojos el pequeño cuarto en los altos de una casa situada en las afueras donde, hace dieciséis años, recostado días enteros en una especie de canapé, leí *El mundo como voluntad y representación*. ¡Cómo sorbía entonces mi juventud solitaria e irregular, deseosa del mundo y de la muerte, la mágica pócima de esa metafísica cuya más profunda esencia es erótica y en la que reconocí la fuente espiritual de la música de *Tristán*! Tan intensamente se lee sólo una vez: es una experiencia irrepetible.³⁶

Arthur Schopenhauer fue el único filósofo, además de Nietzsche, al que Mann leyó y estudió en el texto original. Quizá, según se infiere de su ensayo *Schopenhauer*, de 1938, incluso la lectura de Platón parece haberle sido su-

³⁵ *Ibid.*, p. 657.

³⁶ Cf. *GW XII 72*. En su ensayo autobiográfico de 1930 (*GW XI 111*), Mann insiste en la importancia de esa primera lectura de Schopenhauer (“un acontecimiento *espiritual* de primer rango y de naturaleza inolvidable”), asociándola, significativamente, con “la irrupción tardía y violenta” de su sexualidad.

gerida a Mann por influencia del filósofo de Danzig. Es más, cuando volvió a aludir a “la constelación de tres espíritus eternamente unidos” (como antes, según dijimos al principio, a “las estrellas fijas de su bóveda celeste”), Schopenhauer ocupó esta vez el primer lugar:

Los tres nombres que tengo que citar cuando me pregunto acerca de los fundamentos de mi formación cultural y espiritual, esos nombres que aparecen como una constelación de espíritus eternamente unidos y resplandecientes en el cielo alemán, no designan acontecimientos íntimamente alemanes, sino europeos: Schopenhauer, Nietzsche y Wagner.³⁷

Si Schopenhauer es tan importante en su vida y en su obra, no es difícil suponer que Mann se haya dejado fascinar por la “metafísica de esencia profundamente erótica” del capítulo XLIV –y sobre todo su apéndice– de la segunda parte del *Mundo como voluntad y representación* que lleva por título, justamente, “Metafísica del amor sexual”. Este apéndice, en el que Schopenhauer parafrasea e interpreta algunas ideas sueltas de la *Política* aristotélica para demostrar la ‘naturalidad’ de lo ‘antinatural’ dentro de una “metafísica del amor” que no supone ningún ingrediente que no sea de orden instintivo (entendiendo por ‘instinto’ una de las formas de la *voluntad*) es, sin duda, la explicación del planteamiento que Mann hace de su novela ya en la primera frase: “Gustav Aschenbach o [...] von Aschenbach, desde que cumplió cincuenta años”. La nobilitación del escritor, su canonización como paradigma de la juventud y aquella “página y media de la prosa más exquisita”³⁸, es decir, todo aquello que simboliza la partícula *von*, tiene lugar en el momento mismo en el que su capacidad [re]productiva comienza a *disminuir*³⁹, en el momento en el que por naturaleza, su esencia comienza a *deteriorarse*⁴⁰, en el momento en el que sólo un “truco” de la naturaleza puede sacarlo de la jugada de la vida para confundirlo en el laberinto del arte. La pederastia de von Aschenbach está, en los términos de Schopenhauer-Aristóteles, condicionada por la naturaleza y, por lo mismo, es ajena a *su* voluntad: es la voluntad *de*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cf. *GW* VIII 493, donde von Aschenbach, contemplando desde la playa del Lido veneciano “las líneas de ese cuerpo [sc. el de Tadzio] que le parecía divino” para poder escribir con esas mismas proporciones llevándolas al terreno de lo espiritual, logró crear la “página y media” que sería la mejor y la última que redactara antes de su debacle.

³⁹ Cf. *WWW* II 655: “cuanto más disminuye en el hombre la capacidad de procreación, tanto más se definen sus tendencias antinaturales”.

⁴⁰ Cf. *WWW* II 656: “Deterioration”.

la naturaleza. La antinomia que tanto preocupó a Thomas Mann durante la primera etapa de su producción narrativa, el problema schopenhaueriano de la tensión entre el arte y la vida (o la vida y el espíritu) o, mejor, la *voluntad* y la *representación*, se resuelve en *La Muerte en Venecia* a favor exclusivamente de la *voluntad*: el “amor” y la “belleza” no son más que las estratagemas naturales que desvían de la mujer la *libido* del cincuentón para evitar la concepción de ejemplares débiles de la especie humana. La gran ironía de la novela consiste entonces, quizá, en querer desviar también la atención del lector, mediante mecanismos y adminículos literarios tomados cuidadosamente de la filosofía y la antigüedad greco-latina, hacia el mundo ilusorio de la belleza y el amor antiquizantes, para luego enfrentarlo a la única contraparte *real* de la vida –que no es ni el arte ni el espíritu o *representación*, sino la muerte–.

Obras citadas abreviadamente

GW

Hans Bürgin / Peter de Mendelssohn (edd.), *Thomas Mann. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 [31990]. Tomo VIII: *Der Tod in Venedig*, pp. 444-525.

KSA

Giorgio Colli / Mazzino Montinari (edd.), *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Múnich / Berlín / Nueva York: Deutscher Taschenbuch-Verlag / de Gruyter 1980.

ThMH

Helmut Koopmann: *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart: Kröner, 2001.

WA

Gustav von Loeper / Erich Schmidt / Bernhard Suphan *et al.* (edd.), *Johann Wolfgang Goethe. Werke* (‘Weimarer’, también llamada ‘Sophien-Ausgabe’), Weimar: Hermann Böhlaus 1887-1919 [reeditada en 145 tomos por el Deutscher Taschenbuch-Verlag, Múnich 1987].

WWV

Ludger Lütkehaus (ed.), *Arthur Schopenhauer: Werke in fünf Bänden, nach den Ausgaben letzter Hand*, Zürich: Haffman 1988. Tomo II: *Die Welt als Wille und Vorstellung* II.

Otras obras de referencia en español

- Ramón de la Serna / Felipe Jiménez (tradd.), *Thomas Mann. Cervantes, Goethe, Freud*, Buenos Aires: Losada 1961 [= Madrid 2004].
- Juan del Solar (trad.), *Thomas Mann. Muerte en Venecia*, Barcelona: Plaza & Janés Editores 1999 (Ave Fénix 196/3). [Sin duda, la mejor traducción al español].
- Eduardo Ovejero y Maury / Eduardo González Blanco (tradd.), *Arturo Schopenhauer. Obras. La cuádruple raíz del principio de razón suficiente, El mundo como voluntad y representación, Eudemonología*, Buenos Aires: Librería 'El Ateneo' 1950.
- Rosa Sala: *Johann W. Goethe y otros. El hombre de cincuenta años y la Elegía de Marienbad. Crónica de un amor de senectud*, Barcelona: Alba 2002.
- Raúl Torres M., "Una imagen 'clásica' de la Muerte en *La Muerte en Venecia*, de Thomas Mann", en A. Viguera Ávila (ed.), *Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño. 30 años del Instituto de Investigaciones Filológicas*, México: UNAM 2005 (Ediciones Especiales 35), pp. 197-207.
- , "De Homero a Plotino, de Cicerón a Boecio: Thomas Mann y su taller intertextual en *La Muerte en Venecia*", en G. Ramírez / H. J. Valdés (eds.), *Entre Roma y Nueva España. Homenaje a Roberto Heredia Correa*, México: UNAM 2011 (Ediciones Especiales del Centro de Estudios Clásicos 2), pp. 257-285.

Comedia sin solución de Germán Cueto. Identidad y teatro: algunas observaciones en el periodo posrevolucionario (1920-1940)

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

En este trabajo se diserta en torno a problemas de identidad en el teatro mexicano posrevolucionario, a partir de la obra de teatro sintético *Comedia sin solución* del pintor, escultor y dramaturgo mexicano Germán Cueto escrita en 1927. Tema que lo mismo fue abordado en el teatro por Alfonso Reyes que por Rodolfo Usigli y otros dramaturgos mexicanos de la época.

Abstract

This paper discusses problems of identity in post-revolutionary Mexican theater, from the synthetic play *Comedy without solution* by Mexican painter, sculptor and playwright

Germán Cueto written in 1927. A subject that was addressed in the theater by Alfonso Reyes as well as by Rodolfo Usigli and other Mexican playwrights of the time.

Palabras clave: teatro e identidad, teatro de vanguardia, Germán Cueto.

Key words: theatre and identity, vanguard theatre, German Cueto.

Para citar este artículo: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Comedia sin solución de Germán Cueto. Identidad y teatro: algunas observaciones en el período posrevolucionario (1920-1940)", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 101-113.

Algunas nociones previas

Buena parte de las nociones que culturalmente se establecen como sentido identitario, tiene que ver con un principio fundamental de conciencia histórica. Esta conciencia se va configurando a lo largo de los procesos sociales a través de la configuración de prácticas culturales que reafirman ese sentido de pertenencia. Olga Lucía Molano afirma que:

¿Qué es la identidad? Es el sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social, a un grupo específico de referencia. Esta colectividad puede estar por lo general localizada geográficamente, pero no de manera necesaria (por ejemplo, los casos de refugiados, desplazados, emigrantes, etc.). Hay manifestaciones culturales que expresan con mayor intensidad que otras su sentido de identidad, hecho que las diferencia de otras actividades que son parte común de la vida cotidiana. Por ejemplo, manifestaciones como la fiesta, el ritual de las procesiones, la música, la danza.¹

A este conjunto de manifestaciones culturales habrá que añadir de manera muy enfática al teatro. El fenómeno escénico, desde siempre ha sido el gran medio para reafirmar sentimientos de pertenencia y de reflexión identitaria. Desde los griegos mismos en el siglo V antes de Cristo. En el caso de México, el teatro fue un vehículo de reflexión y cuestionamiento sobre la identidad nacional, particularmente durante el llamado período posrevolucionario

¹ Molano, Olga Lucía, "Identidad cultural un concepto que evoluciona", en *Ópera*, núm. 7, pp. 2007. p. 69-84.

(1920-1940). En distintos ámbitos de la cultura y el arte, como en la literatura y sobre todo en la pintura, se debatió ampliamente en torno del rumbo que habría de llevar la Revolución Mexicana. Grupos artísticos como los estridentistas o Contemporáneos, así como prominentes pintores y muralistas se plantearon asumir una determinada orientación identitaria en sus ideas y planteamientos y llevaron a la práctica artística el resultado de las propias polémicas. ¿Qué es lo mexicano, hacia dónde va? ¿cuál sería la voluntad colectiva que en sus prácticas culturales orientaría el rumbo de la identidad nacional? Las pugnas y debates se fueron decantando hacia tres ejes principales: El indigenismo, el colonialismo y la modernidad; sin que necesariamente los tres discursos hegemónicos fuesen contrapuestas. También podemos observar que muchas de esos debates fueron llevados a escena en el teatro de revista, en su tiempo vistas como de poca o nula calidad artística podemos verlas desde nuestra óptica como formas dramáticas de una gran riqueza expresiva al mismo tiempo de un extraordinario valor testimonial, como es el caso de obras como *Las musas del país* (1913), de José F. Elizondo o las obras escritas por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro en 1932 y que fueron estrenadas por Roberto “El Panzón” Soto, quien incluso en 1937, lleva a escena con su compañía de teatro de revista *Rayando el sol*, en donde en el mismo Palacio de Bellas Artes, como una muestra de lo que desde la escena podría hacerse como reforzamiento identitario en aquellos años. En ella, al compás de números musicales vernáculos, se hacía una apología de aspectos como el pasado indígena, el colonial y desde luego, el rumbo hacia la modernidad como resultado de las conquistas logradas socialmente gracias a la Revolución Mexicana. La presentación de esta revista en el Palacio de Bellas Artes, simboliza la consagración del llamado “género mexicanista”, en el que justamente se orientó el contenido de las obras a exaltar el espíritu de “lo mexicano” y la conciencia histórica para que el espectador popular asumiera con orgullo raíces culturales, ya sean de origen indígena, colonial hispánico o mestizas. Por ello en buena parte de estas obras la música y las canciones y los bailes populares como el “jarabe tapatío” o la indumentaria, fueron finalmente modelizando un imaginario de identidad nacional. En 1919, en una de sus giras por México, la bailarina rusa Anna Pavlova montó un espectáculo folklórico titulado *Fantasia Mexicana*, en la que bailaba de puntas el Jarabe Tapatío con otro bailarín ruso vestido de charro². A los pocos días la tiple cómica Lupe

² El pintor Adolfo Best Maugard diseñó la escenografía y los trajes de los bailarines, y Castro Padilla se encargó de la música. Véase Carreño, Tania, “El Charro”, periódico *Reforma*, 24 de septiembre de 2000. (<https://reforma.vlex.com.mx/vid/charro-81055915>), septiembre 2017).

Rivas Cacho estaba ya parodiando en el teatro de revista el acontecimiento imitando a la Pavlova y su interpretación de "El lago de los cisnes", con "la muerte del guajolote"³.

Aires de renovación y vanguardia en el México de los años veinte y treinta

La revolución mexicana trajo consigo no sólo una agitación social y política en el país, sino también una nueva conciencia de modernidad, una manera de ser mexicano y de ser parte del conglomerado mundial. La Revolución trajo en consecuencia una nueva conciencia de ser mexicano, y el arte en sus diversas vertientes fue uno de los espacios donde esa nueva idea de modernidad fue objeto de discusión, de lucha, de debate y, desde luego, de propuestas artísticas. Es por ello notable que la experimentación en las artes y la ruptura con las formas académicas del pasado, que se gestaron en el período de entre guerras en Europa (1917-1939), tuviesen una extraña correspondencia con lo que se estaba forjando en México al fin de la lucha armada que derrocó al dictador Díaz y agitó al país en todos los órdenes de su vida. La vanguardia tocó así a México, no sólo como una moda o un modelo estético al cual incorporarse o al cual seguir en la consabida relación metrópolis-periferia, con el fin de ponerse al día. Había algo más, había una necesidad de recuperar y reconocer las raíces étnicas y culturales, al mismo tiempo que de encontrar expresiones que desvelaran el rostro y la identidad del ser mexicano. Y en ello, el arte teatral y su dramaturgia tuvieron un papel sustantivo. Pero también habrá que matizar los vínculos entre teatro y vanguardia en el México posrevolucionario. Muchas de las experiencias conocidas como "de vanguardia" por historiadores del teatro pueden no necesariamente considerarse específicamente como tales y podemos decir que ni las experiencias de fragua y gesta ni de advenimiento del teatro mexicano como las del "Grupo de los siete autores" o "Los Pirandelos", ni la del "Teatro de Ulises" ni la del "Teatro de Orientación" –por mencionar a los grupos hegemónicos de la que se supone que fue la vanguardia teatral mexicana– pueden explicarnos bien a bien en su totalidad qué pasó en los escenarios mexicanos en ese convulsionado y prolífico periodo ni la función que cumplió el teatro dentro de la disputa por crear un nuevo modelo de país. Y, antes de definir como teatro de vanguardia y experimental a estos grupos, tendencias y movimientos del teatro

³ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *José F. Elizondo y el Teatro de Revista en México (1904-1920)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2021, pp. 58-60.

mexicano de los años 20 y 30, desde nuestra perspectiva, quizá sea más pertinente denominarlos *experiencias renovadoras* en las que se aplicaron muchas de las aportaciones de la vanguardia mundial, sin que tuvieran necesariamente el espíritu guerrero, de ruptura y de violenta provocación de contracultura.

Este mosaico de expresiones teatrales multidireccional no sólo está vinculado a las demandas de integrarse a las nuevas corrientes estéticas en boga, sino también y de manera necesaria a los acontecimientos histórico-sociales que les antecedieron. De esta manera, si en Europa la vanguardia artística se acrisoló bajo el principio de derrumbarlo todo para construirlo todo, de rebelarse contra la historia y de negar las raíces para convulsionarlo todo, en México el grito vanguardista de construir un mundo nuevo se orientó más hacia el terreno identitario, hacia la formulación de los consabidos cuestionamientos existenciales “¿quiénes somos? ¿de dónde venimos? ¿hacia dónde vamos?”, y de crear ese mundo nuevo a partir de la búsqueda de raíces y de un sustento racial-cultural, como lo atestiguan todas las reflexiones vasconcelistas sobre el surgimiento de la llamada “raza cósmica”, o en un sentido más pragmático y menos filosófico cual habría de ser la ruta del arte y los derroteros de la cultura en un país en franca reconstrucción y reordenamiento social, como estaba la nación en ese entonces.

Alfonso Reyes en su *Ifigenia cruel*, hacía eco de ese cuestionamiento nacional en los labios del mítico personaje Ifigenia, en una transposición de los mitos clásicos helénicos a los cuestionamientos sobre la identidad, tanto de él mismo, como del ser mexicano:

IFIGENIA

Otros se juntan en fáciles corros
apurando mieles del trato:
yo no, que si intento acercarme,
huyo, de mí misma asustada,
como si otro por mi voz hablara.
Otros prenden labios a labios
y promesas se ofrecen con los ojos
gozando en conciliarse voluntades:
yo no, que amanezco cada día
al tronco de mí misma atada.
Otros, en figuras de baile
alternan amigos y familias,
contrastando los suyos con los pasos de otros:

y yo no, que caigo cada noche
en mi regazo propio⁴

Entre la modernidad y la búsqueda del ser

El término *vanguardia*, de origen militar, evoca desde luego el sentido de lucha y de combate por una nueva concepción del arte y de la vida dentro de las transformaciones sociales y culturales en el mundo durante la primera mitad del siglo y particularmente en la década de los 20. Las vanguardias artísticas en México durante esa época adquirieron una connotación particular, por las circunstancias que se vivían en el país. En el caso del teatro, significó también un proceso de renovación en los modos de producción del teatro y en su correspondiente función social. Si bien normalmente el llamado *drama de vanguardia* correspondió a una práctica artística de una determinada elite intelectual, en México podemos encontrar ejemplos donde precisamente el sentido de vanguardia estaba vinculado con una necesidad de ir hacia la gran masa popular y de darle un sentido social al fenómeno escénico, ya fuese desde una perspectiva educativa, como medio de propaganda tanto de la ideología de la revolución mexicana, como de la izquierda radical. Ya desde la dramaturgia del Porfiriato había una orientación hacia temas de carácter nacionalista, de revisión del pasado histórico o de incorporación de temas indígenas prehispánicos, como fueron las obras del historiador Alfredo Chavero, *Xóchitl* y *Quetzalcóatl*, así como la de Tomás Domínguez Illanes *Cuauhtémoc*, de 1906. Dichas obras manifiestan la búsqueda de una identidad a través de la recuperación para la escena de dichos temas; resulta por ello curioso que, mientras en la poesía y en la narrativa, el modernismo, preconizado por su iniciador Rubén Darío y por su gran impulsor en México Manuel González Nájera, era la corriente literaria de mayor significación durante esa primera década del siglo xx, en el teatro dicha corriente no haya corrido la misma fortuna. El exotismo, el decantamiento de la forma y el lenguaje, la recuperación y recreación de métricas y rimas arcaicas, la exuberancia verbal y poética o la recreación simbólica no se muestran, al menos en forma amplia y reconocible, en el teatro del Porfiriato. Pareciera que el modernismo, al igual que otros estilos y corrientes artísticas, llegase demasiado tarde a la escena mexicana; sin embargo, debemos reconocer ejemplos de gran valía como pudiera ser el caso de la obra *El nacimiento de Dionisos* (1909) de Pedro

⁴ Alfonso Reyes, *Ifigenia cruel*, México UNAM (Material de Lectura), 2009, pp. 7-8.

Henríquez Ureña, en la cual de manera singular (o al menos fuera de lo que podría esperarse dentro de las tendencias dramáticas mexicanas del Porfiriato y en general de Hispanoamérica) se hace un intento de recuperar de manera hipotética, como un aparentemente simple ejercicio literario, lo que pudieron haber sido los coros ditirámicos que antecedieron a la tragedia clásica ateniense. Henríquez Ureña definió este ejercicio de literatura dramática como “un ensayo de tragedia antigua...”.⁵

Con el avance revolucionario y la consolidación de los primeros postulados en materia de educación emanadas de la promulgación de la constitución de 1917, así como las discusiones en torno a la cultura nacional por parte de los intelectuales de diversos grupos y facciones, comienza a notarse un avance en la búsqueda de nuevas soluciones formales en la dramaturgia, al mismo tiempo que un renovado nacionalismo y una búsqueda por revalorar aspectos autóctonos por medio del teatro. En parte esto se debió también al aislamiento europeo provocado por la guerra de 1914 a 1917. Así, por ejemplo, surgen dramaturgos como Antonio Mediz Bolio, quien ya desde 1910 estrena obras en su natal Yucatán, con un interés revalorizador de aspectos de la cultura, el folclor y la historia regional, *La flecha del sol* y *La ola*, entre otras. O como el poeta Efrén Rebolledo, quien estrena en 1916 *Águila que cae*, obra de revisión de los héroes del pasado indígena. A fines de 1921 surge, como justo colofón a la transición dramática y a la entrada de la renovación teatral de los años 20, la experiencia del Teatro al Aire Libre de Teotihuacán, impulsada por el antropólogo y arqueólogo Manuel Gamio, y el dramaturgo y etnólogo Rafael M. Saavedra realiza pequeñas dramatizaciones de escenas cotidianas y del folclor indígenas, como *La cruz* (1921), representadas en la propia gran metrópolis de Mesoamérica. Pero quizá el ejemplo más curioso y sorprendente nos en cuanto al teatro de naturaleza identitaria nos lo da el pintor Germán Cueto en 1927, con su obra de teatro sintético *Comedia sin*

⁵ Henríquez Ureña señala al respecto en la justificación de esta obra que: “No se ha omitido ninguna de las partes esenciales de la tragedia griega [...]. Además si este ensayo es un género esencialmente poético no está escrito en verso, se debe a la dificultad para mí todavía insuperable de emplear metros castellanos que sugieran las formas poéticas de los griegos. [...] No desconozco la excesiva imperfección el resultado, dada mi ignorancia en tan ardua materia; pero creo que es medio de acercarse a la comprensión de la antigüedad, el ensayar personalmente sus formas artísticas, tratando de colocarse en el punto de vista antiguo; y nadie habrá que niegue el derecho de querer comprender” Pedro Henríquez Ureña, “El nacimiento de Dionisos, esbozo trágico a la manera antigua”, *Revista Moderna de México*, enero de 1909, pp. 259-269.

*solución*⁶, la cual refleja la relación entre lo que fue el movimiento estridentista y las vanguardias teatrales. Se trata de un texto dramático que propone un juego de teatralidad alejado de las convenciones realistas de la época, donde la acción transcurre en plena oscuridad, como lo apunta el autor en las didascalias iniciales:

LA ESCENA .- Oscuridad. al fondo, una gran ventana, y detrás de ella, la fría claridad de la luna. Es indispensable que los personajes sean absolutamente invisibles.

PERSONAJES .- Ella y Ellos. Después de alzado el telón, hay un largo silencio que parece interminable, hasta que UNO enciende un cigarro y apaga inmediatamente el cerillo.⁷

Los personajes, que no acertamos a adivinar si son más de dos personajes masculinos (UNO o el OTRO) o si se trata exclusivamente de uno sólo y otro más que desde el exterior en la lejanía suelta ocasionalmente un grito estentóreo, se ven envueltos en un proceso de confrontación entre ellos, a causa de las tinieblas en que transitan y la circunstancia en la que se encuentran ambos: se desconocen absolutamente el uno al otro y deben compartir una situación que los ha sacado por completo de su vida cotidiana. "La comedia sin solución" termina cuando la luz irrumpe en el escenario y el espacio se encuentra totalmente vacío, sin personajes. La obra es, de alguna manera, un experimento de abstraccionismo en el teatro donde la conjugación entre luz, sombra y espacio están puestas para generar sensaciones en el espectador, más que para contar una anécdota específica.⁸ En la obra también pueden realizarse otras lecturas, junto con las apreciaciones evidentes en una primera lectura, en cuanto a que se trata de un ejercicio de teatro sintético que intenta vincular aspectos de la plástica con el espectáculo teatral; cabe señalar el interés del autor por presentarnos una obra dramática a la que denomina *teatro sinté-*

⁶ Germán Cueto, "Teatro sintético, comedia sin solución", en *Horizonte, revista mensual de actividad contemporánea*, núm 9, marzo de 1927, pp. 29-35. V. también en *Escénica, revista de teatro de la UNAM*, 4-5, septiembre de 1983, pp. 23-25.

⁷ *Op. cit.*, p. 25.

⁸ Muchas de las inquietudes con respecto al teatro de los vanguardistas europeos como Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnar o el mismo Kandinsky estaban orientadas en ese mismo sentido, en la búsqueda de una "composición abstracta de color, luz y movimiento que configuraba la realidad humana y su expresión corporal precisamente como 'portador de elementos funcionales orgánicamente adecuados', como lo señala Eduardo Subirats en *La jornada semanal*, 216 (1 de agosto de 1993), p. 30. Tania Barberán encuentra similitudes entre esta obra de Germán Cueto y *Lights* de Cangiullo. Véase Tania Barberán, *El Teatro mexicano del Murciélago, un espectáculo de vanguardia*, México, [Tesis] Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro, UNAM, 1996, p. 93.

tico, tanto por su brevedad, como por la idea de presentar de manera estilizada un momento, un instante fugaz de la vida en movimiento, como lo preconizaba Marinetti en su propuesta de teatro futurista. Esto puede reconocerse en cuanto a que Germán Cueto formó parte protagónica del movimiento estridentista, y, como señala Luis Leal,

El estridentismo que se inicia cuando el cubismo y el dadaísmo predominan en la literatura europea, es más bien un reflejo del futurismo italiano de Felipe Tomás Marinetti, iniciado hacia 1909 y considerado como el primer movimiento de vanguardia. La influencia del cubismo predomina más en los pintores estridentistas –Manuel Alva de la Canal, Germán Cueto, Rafael Sala– que en los poetas.⁹

Pero no por ello podemos encontrar específicamente, ni en *Comedia sin solución* ni en la propia obra plástica de Cueto, a un seguidor absoluto de Marinetti, sino más bien a un artista mexicano que, como sus coetáneos, tomó y aprovechó los aspectos formales de la vanguardia internacional que le interesaron para enriquecer su propio lenguaje artístico en relación con el ámbito social de su tiempo y espacio. Se trata de una práctica discursiva inmersa en una búsqueda nacional en torno a la apropiación de un sentido de identidad.

En el caso de *Comedia sin solución*, vemos que el antipsicologismo y antinaturalismo propio del teatro sintético le sirve al autor no para mostrarse como epigono del futurismo, sino para disertar escénicamente en torno a la identidad y las relaciones entre el individuo y el otro. Igualmente podemos encontrar en la exploración que hace el pintor en torno a la propuesta de que la acción transcurra en la oscuridad, un recurso teatral para hablar del obsesivo tema identitario del arte mexicano: ¿"quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿hacia dónde vamos? La respuesta dubitativa a esas interrogantes la ofrece el personaje masculino:

EL OTRO.- ¿En realidad no seremos usted y yo dos difuntos que charlan desde el otro lado de sus tumbas?¹⁰

Esta respuesta parece no llevar a ninguna parte ni tener consecuencias dentro del desarrollo del drama mismo, pero sirve para que se manifieste la

⁹ Luis Leal, "El movimiento Estridentista", en *Los vanguardismos en la América Latina* (Óscar Collazos, ed.), Barcelona, Edic. Península, 1977, p. 105.

¹⁰ Cueto, *op. cit.*, pp. 29-35.

inevitable referencia al paso de la vida a la muerte como un hecho irrecorable, tal como se nos ofrece en multitud de obras literarias y teatrales mexicanas del siglo XX, ya sea en la novela *Pedro Páramo*, de Rulfo, en la pieza teatral *Un hogar sólido*, de Elena Garro, o en el inevitable y consabido ritual "*mexican folkways*" de jugar con la muerte y sus emblemas. Pero tal vez debamos relacionar esa confusión y esa oscuridad por donde transitan las vidas de los personajes, como un juego de abstracción con referencia a los acontecimientos sociales del México de entonces. Para esos años, 1926-1927, la revolución mexicana entraba directamente en uno más de sus procesos de contradicción: la causa por la que miles de mexicanos se levantaron en armas contra el régimen de Díaz, "Sufragio efectivo y no reelección", lema de la revolución maderista, comenzaba a ser cuestionada en las cámaras del Congreso de la Unión para permitir la reelección del general Obregón, mientras que en los planes y en las obras del general Calles se advierte una actitud cada vez más alejada de los ideales revolucionarios de obreros y campesinos, y sí en cambio un apoyo decidido a la manipulación de los movimientos populares a través de un falso sindicalismo, en manos de Luis N. Morones, un hombre cercano al poder de Calles. Sobre todo, son los años en que poco a poco van fraguándose en la mente del general Calles la idea de una Iglesia Mexicana apartada de Roma (detonador inevitable de la guerra cristera) y la de un partido de estado que décadas después subsistiría bajo las siglas del Partido Revolucionario Institucional (fundado en 1946), en cuyo nombre lleva sus cabales contradicciones.

Luz y oscuridad. Una última reflexión

"¿Quiénes somos?", "¿De qué oscuridad venimos?", "¿Cómo será la luz del amanecer?", no parecen preguntas huecas en las bocas de los personajes de esta *Comedia sin solución*. Cueto propone así, en esta obra, una audacia escénica: demoler el concepto de teatro convencional "realista", donde la acción transcurre en la oscuridad y en la que los personajes no son más que abstracciones de lo masculino y lo femenino ("El" y "Ella"). La pregunta ¿quiénes somos? adquirió en el período posrevolucionario (1920-1940) una connotación política, que después, matizada en distintos aspectos se manifestó como una constante temática en buena parte de la dramaturgia nacional de todo el siglo. Nayeli de la Cruz a propósito del problema de "El Otro" en *Comedia sin solución* ha dicho lo siguiente:

Es importante destacar que la idea de la otredad lleva a Cueto a cuestionar el papel o la función del protagonista desde su caracterización hasta su presencia en la escena, ello deja pensar que la posible intención del autor es realizar una abstracción de las formas para proyectar los actantes.¹¹

Pero la otredad no sólo se manifiesta a través de su cuestionamiento; sino, como lo hace Cueto: al cuestionar al otro, el personaje se cuestiona a sí mismo. La abstracción de las formas, no es otra cosa sino un planteamiento identitario: "Yo soy el otro".

Una década después en 1938 Rodolfo Usigli mismo dio la pauta con su pieza para demagogos *El Gesticulador*, para plantear el problema de la simulación como un acto de negación de la identidad, dentro del contexto del ambiente del teatro político mexicano posrevolucionario y ofrece en su propuesta formal, temática y argumental con muchos de los elementos mencionados anteriormente a través de las acciones de impostura en los personajes que intervienen en el drama¹². No es, como suele decirse, una obra de teatro político en sentido estricto, sino una pieza cuyo tema y trama giran en torno de la identidad de César Rubio, un general revolucionario desaparecido, el cual termina siendo suplantado por un historiador. Usigli mismo plantea que esta "pieza para demagogos" es una reflexión sobre la identidad del mexicano, como lo plantea en su epílogo "Sobre la hipocresía del mexicano"¹³. La obra causó ámpula en los medios sociales y políticos, precisamente por mostrar el ambiente de simulación y de falsa identidad en que se transformó la Revolución Mexicana y los gobiernos que de ella emanaron. De manera que Tanto Usigli, como Cueto, se plantean a través del teatro cuestionar el sentido de identidad en el México de la primera mitad del siglo xx. Pero el saber la identidad del otro, es encontrar en algo la identidad de uno; o como lo plantea Cueto al final de su *Comedia sin solución*, la luz que lo ilumina todo, está en saberse en el otro y en saber de uno mismo y en la voluntad de querer saberlo:

¹¹ Nayeli de la Cruz, "Claroscuros de otredad en *Comedia sin solución* de Germán Cueto", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 49-59.

¹² Víctor Díez Barroso planteó un problema similar, sobre la identidad y la autoaceptación, en la obra *El y su cuerpo* en 1934. Y Alfonso Reyes ya en 1924 con *Ifigenia cruel*, se orienta también en el mismo sentido.

¹³ Rodolfo Usigli, "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano", *Teatro completo III*, México, FCE, p. 452-478, 1979.

UNO.- No vale la pena hacerse ilusiones. Nada puede el hombre. Su voluntad no es más fuerte, ni vale más que la voluntad de un títere.

ELLA.- ¡LUZ! ... ¡LUZ! ... ¡LUZ! ...

EL OTRO.- ¡Eso es!... En cuanto usted la llame con toda la fuerza de su necesidad, la luz vendrá. La voluntad lo alcanza todo. Yo se lo digo a usted, y aunque me hallo tan bien en la sombra, si usted cree que necesitamos para algo la luz... siga llamándola. Lo más que puedo hacer, es seguirla a usted hasta la luz... ¡Usted verá!... pero verá también, cómo pronto estaremos llamando de nuevo a la sombra ... ¡Haga usted la luz! ¡Puede hacerla!¹⁴

Sombras y luces que en un juego plástico revelan una búsqueda abstracta sobre el ser. Un ejercicio teatral sorprendente, en un México donde el nacionalismo revolucionario solía imponerse en los ámbitos de la creación artística de esos años.

Obra citada o consultada

Barberán, Tania, *El Teatro mexicano del Murciélago, un espectáculo de vanguardia*, México [Tesis] Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro, UNAM, 1996,

Carreño, Tania, "El Charro", periódico *Reforma*, 24 de septiembre de 2000. (<<https://reforma.vlex.com.mx/vid/charro-81055915>>, septiembre 2017).

Cueto, Germán, Teatro sintético, "Comedia sin solución", en *Horizonte, revista mensual de actividad contemporánea*, núm 9, marzo de 1927, pp. 29-35. V. también en *Escénica, revista de teatro de la UNAM*, nums. 4-5, septiembre de 1983, pp. 23-25.

Cueto, Germán, "Comedia sin solución", en *Horizonte. 1926-1927*, ed. facs., México: Fondo de Cultura Económica (Colecc. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011.

De la cruz, Nayeli, "Claroscuros de otredad en *Comedia sin solución* de Germán Cueto", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 49-59.

Diez Barroso, Víctor Manuel, *El y su cuerpo (obra en cuatro actos y cinco cuadros)* México, Ed. México Mundial, 1934, 140 pp.

Gamio, Manuel, *Forjando Patria* (pról. Justino Fernández), México, Porrúa (Sepan cuántos, 368), 1982, 210 pp.

Henríquez Ureña, Pedro, "El nacimiento de Dionisos, esbozo trágico a la manera antigua", *Revista Moderna de México*, enero de 1909, pp. 259-269.

¹⁴ Germán Cueto, "Comedia sin solución", en *Horizonte. 1926-1927*, ed. facs., México: Fondo de Cultura Económica (Colecc. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011, p. 473.

- Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- Leal, Luis, "El movimiento Estridentista", en *Los vanguardismos en la América Latina* (Óscar Collazos, ed.), Barcelona, Edic. Península, 1977.
- Molano, Olga Lucía, "Identidad cultural un concepto que evoluciona", en *Ópera*, núm. 7, pp. 2007, pp. 69-84.
- Nomland, John B., *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, trad. Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967 (Estudios literarios, 2), 340 pp.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro *José F. Elizondo y el Teatro de Revista en México (1904-1920)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2021, pp. 58-60.
- Schmidhuber, Guillermo, *El teatro mexicano en cierne, 1922-1938*, Nueva York, Peter Lang Publishing, Inc., 1992, 223 pp.
- Reyes, Alfonso, *Ifigenia cruel*, México UNAM (Material de Lectura), 2009.
- Usigli, Rodolfo, "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano", *Teatro completo III*, México, FCE, pp. 452-478, 1979.
- Usigli, Rodolfo, *El Gesticulador* (Daniel Meyran, ed.), Madrid, Cátedra, 2004, 217 pp.

Cuatro escritoras de literatura fantástica incluidas en la compilación de J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares¹

MYRIAM RUDOY CALLEJAS | REDACTORA Y EDITORA INDEPENDIENTE

Resumen

En 1940, J.L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares publicaron su *Antología de la literatura fantástica*, que incluía a la francesa, Alexandra David-Néel y a la británica May Sinclair. Veinticinco años después, en 1965, prepararon una nueva edición que incluyó los textos de dos latinoamericanas, Elena Garro y Silvina Ocampo. De la mano de estas cuatro talentosas escritoras, nos hemos podido asomar a la literatura fantástica que, como sabemos, enfoca el trabajo de la escritura en el reino de lo desconocido, lo aterrador, lo misterioso y lo sobrenatural. A través de David-Néel, podemos advertir las circunstancias y enseñanzas complejas y profundas que contiene el budismo panteísta, pues responsabiliza *ad aeternum*, esto es, por toda la eternidad, a cada sujeto de lo que ocurra en el devenir de su existencia terrestre. En “Un hogar sólido” de Elena Garro, se muestra que, incluso después de la muerte (a partir de un lenguaje delicado y poético), algo podemos aprender de lo vivido: tanto de lo bueno, como de lo malo, y más aún, podemos sobrevivir disfrutándolo, cuando nos hacemos

¹ En la primera edición de este libro aparecen como autores: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. En la edición aquí consultada, aparece Silvina Ocampo primero, como el lector podrá constatar en las notas que siguen y en la bibliografía.

uno con la naturaleza. Silvina Ocampo en su texto “La expiación”, nos advierte que, hasta de manera lateral, podemos ser responsables de actos maléficos en los que podemos vernos involucrados sin advertirlo, y, por último, y no menos atroz, May Sinclair nos previene que, como consecuencia de cierta superficialidad y egoísmo en el actuar amoroso, podemos estar cavando e irnos derecho al infierno *per saecula saeculorum*.

Abstract

In 1940, J.L. Borges, S. Ocampo, and A. Bioy Casares published their *Anthology of fantastic literature*, which included the French author Alexandra David-Néel and the British writer May Sinclair. Twenty-five years later, in 1965, they prepared a new edition that included the texts of another two Latin Americans writers, Elena Garro and Silvina Ocampo. Hand in hand with these four talented writers, we have been able to look at fantastic literature that, as we know, focuses the work of writing in the realm of the unknown, the terrifying, the mysterious and the supernatural. Through an orientalist, we can notice the complex and profound circumstances and teachings contained in pantheistic Buddhism, since it holds that each subject is responsible *ad aeternum*, that is, for all eternity, for what happens in the course of their terrestrial existence. In “Un hogar sólido” by Elena Garro, it is shown that even after death, in a delicate and poetic language, we can learn something from what we have lived: both the good and the bad circumstances and that we can even survive enjoying it, when we could become one with nature. Silvina Ocampo in her text “La expiación”, warns us that, even in a lateral way, we can be responsible for evil acts in which we can be involved, and last, and not less atrocious, May Sinclair, warns us, that as a consequence, of certain superficiality and selfishness in acts of love, we may be digging our entrance to Hell *per saecula saeculorum*.

Palabras clave: literatura fantástica, irreal, imaginario, ficticio, aterrador, espectral, sobrecogedor, sobrenatural.

Keywords: fantastic literature, unreal, imaginary, fictional, scary, spectral, startling, supernatural.

Para citar este artículo: Rudoy Callejas, Myriam, “Cuatro escritoras de literatura fantástica incluidas en la compilación de J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 115-126.

En este ensayo que van a leer, no nos debe sorprender el título del artículo, que reza: “Cuatro escritoras...” La historia, paso a paso, es la siguiente: hace ochenta y tres años, tres escritores argentinos que, con el tiempo, se volvieron icónicos: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares² se dieron a la tarea de elegir variados e interesantes materiales literarios de literatura fantástica. Lo compilaron a través de sus propios gustos e inquietudes. Para emprender esta tarea, buscaron definir el género, con un criterio amplio, incluyente y omniabarcante.

A partir de algunas ideas expresadas en el prólogo de este libro, elaborado por Bioy Casares, podemos reconstruir la siguiente aproximación en la que los compiladores han seleccionado materiales que presentan los siguientes elementos definitorios: textos que no están regidos por la razón y la lógica, y que, por tanto, incluyen sucesos extraordinarios, sobrenaturales, quiméricos, ilusorios, ficticios, y/o, fantasmagóricos.³

Les informo que son sólo *cuatro* las autoras que aparecen en esta selección de textos de literatura fantástica, que incluye a cincuenta y siete escritores varones, algunos de ellos, con más de un cuento, una mujer que escribe al alimón, esto es, conjuntamente, con un hombre, y dos textos más, sin nombre de autor, uno de las *Mil y una noches* y otro citado como “De la Dinastía T’ang”. De inmediato, ustedes pensarán con seguridad que, en aquel tiempo, había muchas menos mujeres escribiendo que actualmente. Admito que pueden tener mucha razón.

Sin embargo, quiero informarles que, de manera más reciente, en el 2016, otro compendio de textos fantásticos titulado *A través del espejo*, compilado por Andrés Ibáñez,⁴ incluye cuentos cuyo *leit motiv* son los espejos e incluye veintisiete escritores varones y sólo dos escritoras mujeres; eso sí, muy famosas, ambas británicas, aunque de muy diferente generación, que son: Virginia Woolf y Angela Carter.

Finalmente, en fecha aún más cercana, en 2019, se ha publicado en España y en México, el libro *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, editado por Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón,⁵ y aquí sí, *todos* los textos son de mujeres, e incluye, algunas veteranas aún vivas, como Luisa Valenzuela, argentina, que ha incursionado, también, en el

² Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, México, 2022, DEBOLSILLO, Penguin Random House, Grupo editorial, 407 pp.

³ Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *op. cit.*, pp. 7-14.

⁴ Andrés Ibáñez, editor y compilador, *A través del espejo*, Girona, 1ª Edic. 2016, Atalanta, 191 pp.

⁵ Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón, eds., *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. 2019, Páginas de espuma, 489 pp.

reino de los microrrelatos, ahora de moda, y Cristina Peri Rossi, uruguaya, Premio Miguel de Cervantes, vecindada en Barcelona, desde hace muchos años. Se incluyen sólo dos fallecidas, cuyo deceso ocurrió durante el proceso de la edición del libro, que son Amparo Dávila, escritora zacatecana, ganadora del premio Xavier Villaurrutia 1977, por su libro *Árboles petrificados*, y Angélica Gorodischer, escritora argentina de ciencia ficción, autora de *Trafalgar*, conjunto de nueve relatos cortos contados por la misma voz narrativa, un tal Trafalgar Medrano. Todos ellos ocurren en distintos planetas. Los compiladores comentan, con sorpresa, en la "Introducción" que les extraña que no existan más libros de mujeres que escriben en español sobre este tema. Y citan una vasta lista de nombres de mujeres, en sus notas a pie de página. Por mi parte, me alegra haber llegado al siglo XXI para ser testigo de este logro, no menor.

Pero, volvamos a nuestro libro, en el Prólogo a la *Antología...*, Adolfo Bioy Casares nos precisa que "las ficciones fantásticas, han existido desde siempre, porque los aparecidos, espectros y fantasmas pueblan todas las literaturas".⁶ Desde luego, son anteriores al género, del cual ubica el nacimiento, a fines del siglo XIX, e indica que la progenitura se debe a los escritores ingleses. Aclara también que hay algunas leyes generales sobre ellas, aunque cada cuento desarrolla sus propias particularidades.

Enumero, a continuación, algunos predicados del género, unos citados por Bioy Casares y otros referidos en otras selecciones afines: crean un ambiente peculiar, causan sorpresa, aparecen fantasmas, describen extrañas metamorfosis, pueden referir viajes en el tiempo o en el espacio exterior, tratan sobre la inmortalidad, tienen que ver con vampiros y castillos, remiten a obsesiones corporizadas o imaginadas, relatan actos que suceden en el infierno, suelen presentar acciones paralelas que ocurren por analogía y, en ocasiones, también pueden tratar sobre fantasías metafísicas.⁷

El cuento fantástico cumple con ciertas características para los adultos, tal como el cuento infantil lo hace con los niños. Nos permite imaginar y conocer otros espacios, en los cuales podemos transformarnos a través de la piel de otros, y, por medio del elemento sorpresa, como disparador de una parte de su narrativa, ésta suele mostrarnos una realidad alternativa, más rica, más compleja y, tal vez, hasta transformadora de nuestro propio entorno.

Detecto dos rasgos interesantes en la literatura fantástica. Por un lado, describe aquello de lo que trata. Veamos, lo fantástico es, de cierto modo, irreal, imaginario, ficticio, ilusorio, fabuloso, legendario, mágico, quiméri-

⁶ Ocampo y otros, *op. cit.*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, pp. 10-13.

co... Un amplísimo reino para fabular. Es decir, nunca se propone describir a la sociedad existente, porque no es realista. Y, por otro lado, incluye un *sentir* muy peculiar, asociado a lo que aparece en la narración: lo que se le presenta al sujeto que lee es aterrador, espectral, sobrecogedor, fantasmal, de ultratumba, asombroso, desconcertante, pasmoso o, también, digno de admiración o reflexión.

Desde esta plataforma intentaré mostrar a nuestros lectores, cuándo y cómo ocurre esto, en el caso de las escritoras elegidas.

A continuación, realizaré breves análisis de los textos de las autoras que aparecen en el libro, que son, por orden alfabético: Alexandra David Néel, Elena Garro, Silvina Ocampo y May Sinclair.

¿Quién fue Alexandra David Néel?⁸ Una incansable viajera y escritora francesa. Forma parte de un grupo de personajes legendarios de la primera mitad del siglo xx, pues fue la primera mujer occidental que pudo visitar la ciudad de Lhasa, en el Tíbet. Creyente y promotora del budismo. De ella, se incluyen dos textos que describo y analizo a continuación.

Análisis de “Glotonería mística”

El texto tiene la forma de una breve parábola. Relata, para la mente occidental, un suceso extraordinario, inverosímil, para luego, a partir de éste, deducir, por comparación o semejanza, una verdad importante que forma parte del budismo; al mismo tiempo, ofrece, también, para otros creyentes, una sabia y edificante enseñanza moral. Por su carácter enigmático y abierto, un budista sabe que, si se prepara para ello, será capaz de ver actos extraordinarios y los entenderá con lucidez e íntimamente asociados a sus creencias, sin

⁸ Alexandra David-Néel fue escritora y viajera. Se enamoró del Lejano Oriente y se convirtió en budista. Nació en Saint-Mandé, Francia, el 24 de octubre de 1868. Hija única de una familia burguesa, tuvo una madre católica conservadora y un padre masón y militante republicano, que le transmitió su ideología revolucionaria. En su juventud, fue miembro de la Sociedad Teológica de Madame Blavatsky. Viajó desde muy joven por Europa, y por diversos países de Oriente. En su libro *Viaje a Lhasa* cuenta que se tiñó el pelo con tinta china y la piel con cenizas de cacao, para parecer “la viuda de un lama brujo” y, en compañía de Yongden, un joven lama que conoció en sus viajes, al cual prohijó; pudo entrar en Lhasa. Contra los helados vientos, durmiendo a veces sobre la nieve, pidiendo limosna, haciendo “prodigios” adivinatorios para conseguir alimentos y, sobre todo, “resistiendo, hipnotizada por [su] voluntad de triunfar”, en 1924, logró conocer Lhasa. Falleció a los 101 años, en su casa en los Alpes franceses”. Fragmentos tomados del artículo de Mariana Toro Nader: “Alexandra David-Néel, exploradora indómita”, puede consultarse el artículo completo en la dirección de internet: <<https://ethic.es/2022/11/alexandra-david-neel-exploradora-indomita/Ethic.es/2022>>.

que le surjan dudas de la enseñanza que transmite, porque, además, existe en esta religión, un enorme respeto por cómo cada creyente entiende lo que tiene que aprender... y cada quién es una unidad específica. En Occidente, el texto forma parte de la literatura fantástica: es irreal, ficticio y producto de la imaginación. Cada lector decodificará, de manera personal, la enseñanza que el texto le comparta.

Lo que la narración describe es lo siguiente: a orillas de un río, un monje tibetano se encontró con un pescador que cocinaba, en un recipiente, una sopa de pescado. El primero, se acerca a la marmita y bebe toda la sopa que estaba hirviendo. El pescador, entonces, le reclamó su glotonería. El monje entró al agua y orinó en ella. Y, acto seguido, salieron los peces que se había comido, y se fueron nadando.

¿Qué nos enseña esta parábola? Los budistas, a través de mucha reflexión, han llegado a sostener que, lo que existe en el mundo es la transitoriedad; así, aquello que vemos es sólo un atisbo de lo que ocurre en el universo. Comer nos ayuda a alimentarnos y, de ese modo, continuar nuestra vida en la tierra; sin embargo, todo lo vivo tiene que morir. El pez se vuelve pescado cuando lo pescan. Nos permite continuar vivos cuando lo comemos; pero a la vez, por las sucesivas transformaciones, regresará también a su forma original, porque nada es eterno en el universo, todo cambia y se transforma hasta retornar a su ser original. De manera que, lo que vemos, es sólo un fragmento del devenir del universo, y sólo así puede expresarse y comprenderse. Por ello, lo aquí descrito permite dos lecturas, una desde el budismo; en ella, lo que se narra es algo ejemplar y verdadero para el creyente, y para Occidente, será simbólico y aleccionador. En los dos casos, transmite una enseñanza de vida.

Análisis de “La persecución del maestro”

En esta parábola se describe a un discípulo que se encuentra en la búsqueda de su futuro maestro y todo lo que le acontece mientras lleva a cabo esta empresa.

Cuenta que un discípulo recorrió todo el país en busca del maestro que le está predestinado. Sólo sabe su nombre: Tilopa. Lo persigue de ciudad en ciudad, siempre con atraso.

Una noche, muerto de hambre, toca a la puerta de una casa y pide comida. Sale un borracho y, a gritos, le ofrece vino. El discípulo, indignado, rehúsa beberlo. La casa de inmediato desaparece y el discípulo se encuentra solo, en mitad de un campo, la voz del borracho le grita: “yo era Tilopa”.

En otra ocasión, un aldeano, le solicita ayuda para desollar un caballo muerto; con mucho asco, el discípulo se aleja sin responder. Una voz burlona le grita: "Yo era Tilopa".

En un desfiladero, el discípulo ve que un hombre arrastra del cabello a una mujer. El discípulo ataca al forajido y logra que éste, suelte a su víctima. Bruscamente se encuentra de nuevo solo, y la voz le repite: "Yo era Tilopa".

Una tarde llega a un cementerio, y logra detectar a un hombre que se encuentra agazapado junto a una hoguera donde todavía pueden verse restos humanos ennegrecidos. El discípulo se arrodilla respetuoso y pone los pies del maestro sobre su cabeza. En esta ocasión, el maestro no desaparece.

¿Cuál es la enseñanza? Una de las principales preocupaciones del budismo es la liberación del sufrimiento, y de los sucesivos ciclos de muerte y renacimiento, que es como ellos entienden la existencia humana.

Las primeras tres situaciones de la parábola anterior presentan: un malestar, una causa de éste mismo y el deseo de buscar que esta desazón desaparezca. Los seres humanos, si lo deseamos, aprendemos algo en todas las circunstancias que se nos presentan. Sean éstas afortunadas o infaustas. Una vez entendido esto, el maestro nos guiará hacia la sabiduría y, agregó por mi cuenta, su actuar nos servirá de ejemplo. Nos solicitará que obremos de manera ética, que cultivemos la mente y el corazón, a través de la meditación, de la atención y que, al llevar a cabo lo anterior, contemos con una consciencia clara del presente. Esta parábola sintetiza lo que el gurú nos pide que descubramos para hacer crecer nuestro ser interior.

Ahora, pasemos al siguiente texto que vamos a analizar, éste se titula "Un hogar sólido". Es una breve obra de teatro de Elena Garro, mexicana, cuentista y novelista, ganadora del premio Xavier Villaurrutia, 1963, por su novela *Los recuerdos del porvenir*. En estos últimos años, su obra, ha sido revalorada, la autora atravesó por diversas vicisitudes políticas, familiares y personales, que la condenaron al ostracismo, impidiéndole volver a México cuando ella lo hubiera deseado.

¿Qué características tiene esta pieza teatral? Se construye buscando que lo extraño y lo sorprendente, adjetivos de la literatura fantástica, vayan dirigiendo nuestro camino. Al principio, se nos indica que el lugar donde va a ocurrir la trama está casi a oscuras, por tanto, sólo paso a paso, nos iremos dando cuenta que los personajes que vamos a conocer, se encuentran en el mausoleo de un cementerio.

El texto cumple con la descripción de ser parte de la literatura fantástica porque trata de seres humanos que ya fallecieron. Los describe como si estuvieran vivos, los muestra a través de un acontecimiento que va a ocurrir

minutos después. Nos adentra en la historia de una familia cuyos miembros “cohabitan”, por decirlo de manera metafórica, enterrados en una cripta familiar. Sabemos que era habitual hace ciento cincuenta o doscientos años, y lo sigue siendo en el presente, que los fallecidos fueran de edades variadas, porque los decesos ocurren a lo largo del tiempo.

Por ser una obra de teatro, al inicio de la lectura, se nos indica cuales son los personajes que aparecen allí. Y se trata de los siguientes: una abuela a la que llaman “Mamá Jesusita” que, se nos informa, tiene ochenta años; su hermanita mayor, Catalina que sólo tiene cinco años, pues falleció en su niñez; doña Gertrudis, de cuarenta años, hija de Jesusita, y su esposo, Clemente, de sesenta años; Vicente Mejía, un primo militar de doña Jesusita, quien murió a los veintitrés años en un evento armado; Muni, un joven de veintiocho años, hijo de Eva y nieto de Gertrudis y Clemente, Eva, su madre, fallecida a los veinte años, y por último, Lidia, de treinta y dos años, la persona que va a ser enterrada, hija de Gertrudis y Clemente.

A través de este mosaico de personajes se describe un poco de la historia de México y de los usos y costumbres de la época referida. La abuela matriarca, preocupada por el qué dirán, que fue ridículamente, enterrada en camisón, cosa que ella reclama tanto a los que ya están allí, como a los que llegan, y también se queja de que no enterraran a su esposo en esa cripta; Vicente, el primo militar con el cual ella coqueteó en su adolescencia, pero que falleció muy joven en una batalla. Una hija y un yerno, absolutamente convencionales, llamados: Gertrudis y Clemente. Vemos a los muertos jugar con sus huesos o con los huesos ajenos, gracias a la presencia de la niña fallecida que consigue convertirlos en juguetes. Nunca sabemos con exactitud si quienes están allí son o no esqueletos, puesto que, por momentos, se dice que “ven” algo, como si tuvieran vista. Porque, al final, todos se van a transformar en algo natural, ya no serán cuerpos físicos, se vuelven “el viento, el río Mezcala, la nieve en una ciudad desconocida, el bombón en la boca de una niña, todos los ojos de los perros, los ojos ciegos de un pez ciego en el mar profundo, el pino, la escalera y el fuego...” Así pues, como vemos, para la autora, ya no somos “de carne y hueso”, sino que nos hemos vuelto, en una prosa bella y poética, todo lo que sigue existiendo en esta tierra.

La pieza se construye a través de una insistencia en querer tener y desear “un hogar sólido”. Donde todo sea bueno, bello y correcto. El clímax de la historia se da cuando nos enteramos que, hasta en las mejores familias, puede haber suicidas. Y, justo alrededor de Muni, el joven suicida, hijo de Eva, se espeja el dolor de su madre, que falleció antes de que esto pasara, y se detecta, al principio, levemente, el trastorno ocurrido en esa casa, y cómo decantó en

todos aquellos que la habitaron. Claro que nadie se da por aludido porque, en esta familia, todos quieren seguir formando parte de un hogar sólido. Eva, la madre de Muni, construye un discurso literariamente muy bello y, a la vez, desolador, que nos transmite su enorme tristeza. Lidia, "Lili", el último personaje en arribar al mausoleo, nos sirve para completar la historia. Nos imaginamos a esa joven, compañera de juegos del primo, que, como resultado del shock de enterarse de la muerte de Muni, seguramente la envían a un sanatorio para enfermos mentales. Y como contrapunto, a lo lejos, desde el "reino de los vivos", se escucha la semblanza de la recién fallecida, por boca de un hombre mayor que le dedica una alocución retórica, ridícula y convencional, de la cual, casi todos se burlan.

La pieza es espléndida, agridulce, con cierto humor negro, profunda y poética, porque la muerte sigue siendo una incógnita para los vivos y, en este momento, tiene una actualidad inusitada, ahora que todos hemos experimentado su cercanía, por la presencia del Covid en el planeta.

La tercera mujer escritora es Silvina Ocampo, cuentista, poeta y narradora infantil. Sabemos que, muy jovencita, quiso ser pintora. Es autora de *Viaje olvidado*, *Autobiografía de Irene*, *La furia*, y *Las invitadas*. Este cuento forma parte del último libro citado. Fue esposa de Adolfo Bioy Casares y hermana menor de Victoria Ocampo, reconocida promotora cultural bonaerense. Silvina era discreta y reservada, evitaba a la prensa, pocas veces se dejó fotografiar, y casi nunca aceptó ser entrevistada. En este momento, también, como con Elena Garro, está siendo revalorada en su país y como latinoamericana. Su cuento se titula: "La expiación".

La voz narrativa del cuento es la de protagonista principal que, curiosamente, no tiene nombre. Pero sí conocemos a quienes la rodean, principalmente dos hombres: su esposo, Antonio, y el mejor amigo de éste, Ruperto. Otra persona que aparece nombrada allí es Cleóbula, quien, al igual que Ruperto de Antonio, es amiga de la protagonista desde la niñez. En razón de lo que ocurre en el relato, varios canarios sí son mencionados por sus alias o pseudónimos, que son: Favorita, María Callas, Mandarín, Chusco, Albahaca y Serranito. La protagonista se queja con nosotros de que Ruperto, hombre de ojos azules, la mira siempre con lujuria. Por eso, ella se siente, constantemente, observada de manera impropia. Está molesta, de la que su marido, Antonio, parece no percatarse. Y, no sólo eso, da la impresión de que prefiere a su amigo que a su mujer. Esto le produce celos y desazón. El quid del asunto es que Antonio siempre ha tenido talento para amaestrar animales, principalmente aves, y que les ha enseñado a realizar actividades curiosas, como enviar recados pequeños a distancia. La protagonista nos cuenta también cómo fue

que eligió a su marido y se casó con él. Y, nos queda claro que lo ama. Y que ha aprendido a convivir con él. Aunque, cuando se construye la historia, sufre porque experimenta cierta lejanía de él. Se nos dice también que Antonio es un indio. Información que le proporciona Cleóbula, su amiga; la protagonista no se inmuta. Si es indio, a ella no le importa, pues, lo ama y punto. Sin embargo, se desliza por allí que lo indígena puede estar asociado, tal vez, a prácticas extrañas. La protagonista comprende, al final, lo que está ocurriendo. Descubre que a los pájaros que su esposo amaestra, les ha enseñado a transportar curare, veneno que suelen llevar las flechas de los indios. Intuye que él ha dejado ciego a su amigo, pues los pájaros han arrojado el veneno en los ojos de Ruperto. Sin embargo, Antonio, como Ruperto, no pueden dejar de sentirse enamorados de la protagonista, por tanto, Antonio, que comprende a Ruperto, también se inmola recibiendo, él mismo, curare en sus propios ojos, de modo que, en la última línea del cuento, descubrimos a una mujer impactada por lo que ha ocasionado, y entendemos entonces, que *ésta es su expiación*.

Aunque la narración haya sido construida de manera realista, se traslada al mundo de la literatura fantástica por dos vías; primero, por la inverosímil acción de enseñarle a algunos canarios a transportar veneno y a colocarlo en los ojos de una persona. Y, segundo, por suponer que los indios actúan de manera distinta que los blancos; lo que hace que los primeros, estén más cercanos a la magia que a la ciencia; y, por tanto, así, se justifica el acto salvaje y primitivo desde ese ámbito. No quiero entrar en este momento a analizar qué podría ser lo salvaje y qué lo civilizado. Que esto ocurra, tal como se describe, hace que el cuento pertenezca a la literatura fantástica.

Nuestra cuarta y última escritora, es May Sinclair, británica, nacida en 1863, en Cheshire, Inglaterra, y fallecida en Buckinghamshire, en 1946. En varios de sus cuentos y novelas, se plantea que el presente es incierto, la muerte es inevitable y lo que ocurre después puede ser aún más terrible. Estas creencias se formaron, en parte, por haber tenido una madre cristiana fanática, que la hizo cuestionar esa fe. En su biografía se indica, como dato curioso, que fue la primera en usar en un análisis literario, el término: *stream of consciousness*, que se ha traducido como: devenir de la conciencia o monólogo interior. La narración, que vamos a revisar, titulada "Donde el fuego nunca se apaga", pertenece a su libro: *Uncanny Stories*, publicado en español con el título de: *Cuentos de lo insólito*.

La historia da inicio a través de la voz de un narrador que nos va a hablar de la vida de Harriet Leigh. En las primeras escenas, ella es una joven enamorada de un teniente de marina, llamado George Waring, Éste la ha pedido en matrimonio, pero ella le informa que su padre no ha accedido al casamiento

por considerarlos demasiado jóvenes. Y que les ha pedido que esperen tres años más. Poco después, el joven muere en un naufragio en el Mediterráneo. En la siguiente escena, ya ha fallecido su padre y Harriet está esperando a un pretendiente llamado Oscar Wade, a quien, el día anterior, ha rechazado, pero que ella ha citado nuevamente. Se nos informa que el hombre es casado. Él insiste en que su matrimonio sólo existe “para salvar las apariencias”. A Harriet, le asaltan las dudas: sí “quiere”, pero “no quiere”. Le gusta haberle dicho que no, pero una vez que él lo acepta, y le pide que se sigan viendo, empieza a pensar que, por qué no. Finalmente reinciden en su relación, siempre citándose de manera furtiva. Ella prefería cierta distancia, pero él insistía en que se vieran más, claro, sin que la esposa lo supiera. Después, logran viajar a París, y allí disfrutaron de dos semanas juntos, se nos aclara que tres días viven: “locamente enamorados”. Pero allí termina la pasión para Harriet, pues descubre que en la intimidad: “no podían soportarse”. Regresan a Londres, y se siguen viendo, pero, entretanto, se enferma, Muriel, la esposa de Wade, Harriet está aterrada de que ésta muera, porque el plan posterior de Wade es casarse con ella. Al final, sobreviene la ruptura entre los dos amantes. Y tres años después, fallece Wade. Su muerte le produjo un inmenso alivio a Harriet. No tuvo que confesar su secreto. Tanto que, poco tiempo después, casi creía que aquello no había ocurrido. Con el tiempo, se hizo más devota; se volvió amiga y ayudante de Clement Farmer, el párroco del distrito donde vivía. Y, también trabajó como secretaria en un “Hogar para jóvenes en situación adversa”. En el momento de su muerte, la asistió Farmer, ella le solicitó que la confesara. Así, mientras elucubraba en lo que iba a referir, pensó, después de reflexionarlo un poco más, que no era necesario mencionar la aventura con Wade, contó otros asuntos mundanos, y luego pidió apoyo al sacerdote para no sentir miedo y expiró. Acto seguido, en la narración, ocurre algo muy extraño, ella no reconoce el cuerpo cincuentón que ha expirado que está cubierto por una manta. Vuelve a ser una joven de treinta y dos años. Se ve frente a una puerta que, al abrirla, sale a la calle, cerca de un edificio de color gris amarillento con una torre, reconoce que es la iglesia de Santa María, donde oficiaba Farmer. Entra en el templo, y descubre que el servicio ha concluido, camina hacia el banco donde siempre se sentaba y quiere hablar con Farmer. Al acercarse, se desdibuja el rostro de Farmer y se convierte en la cara de Oscar Wade, él estaba quieto, cortándole el paso. Las luces de las naves laterales empiezan a apagarse una a una, ella piensa que, si no se mueve rápido, va a quedar encerrada con el hombre en esa oscuridad. Consigue llegar a uno de los altares. No entiende nada. Lo que ha visto, no puede ser más que el fantasma de Oscar Wade, porque Oscar Wade está muerto. Al salir a la calle,

no es la que ella conoce, sino que se trata de la Rue de Rivoli en París. Ve la entrada del Hotel Saint Pierre. Entra por la puerta giratoria, sube los peldaños que giran alrededor de la zona del ascensor, hasta un descanso que reconoce, y empieza a sentir horror de estar en ese lugar. Llega hasta una puerta que tiene el número 107, debajo puede ver la luz de la habitación. Piensa que, si entra, algo va a volver a suceder. Detrás, Oscar Wade está esperándola, le parece que escucha sus pasos. Sale corriendo desesperada. Una y otra vez, Harriet intenta huir de Oscar Wade, pero él le indica cuando al final, lo enfrenta, que están en un reino donde siempre volverán a encontrarse irremediabilmente. Finalmente le dice: tú y yo, estamos muertos y esto es el infierno. Ella piensa que si se traslada al recuerdo más lejano se liberará porque aún nada había ocurrido. Se desplaza a un huerto donde piensa hallar a su madre, pero es inútil, en vez del portón de hierro, se enfrenta con una puerta gris y cuando la empuja, encuentra nuevamente el último corredor del Hotel Saint Pierre.

Como podemos apreciar en esta versión que he sintetizado brevemente para ustedes, el relato es espeluznante y desolador. Además está indicar que se trata de un cuento fantástico, relata, primero, la historia de dos seres vivos, de sus encuentros y desencuentros, pero, lo que Harriet experimenta después de morir, conmociona y perturba fuertemente al lector. Porque es la visión que tiene la escritora del infierno. Y, sólo me atrevo a sugerir que no lean este tipo de literatura antes de dormir porque, tal vez, tengan pesadillas.

Fuentes

Ibáñez Andrés, editor y compilador. *A través del espejo*, Girona, 2016, Atalanta, 191 pp.
López-Pellisa, Teresa y Ricard Ruiz Garzón, eds. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. 2019, Páginas de espuma, 489 pp.

Ocampo, Silvina, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*, México, 2022, DEBOLSILLO, Penguin Random House, Grupo editorial, 407 pp.

Toro Nader, Mariana, "Alejandra David-Néel, exploradora indómita" en <<https://ethic.es/2022/11/alexandra-david-neel-exploradora-indomita/Ethic.es/2022>>.

Rayuela: un incendio patafísico

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Desde sus inicios, la obra de Julio Cortázar se distingue por la experimentación narrativa en la que sus personajes parecen desdoblarse en otros personajes y en otros relatos, manteniendo entre ellos una identidad que se reencuentra en otros nombres y escenarios, donde lo cotidiano es fantástico y lo fantástico cotidiano. Obra en la que pareciera alentar al lector a ser uno más de los participantes de sus relatos. Experimentación que, de diversos modos, se condensa en su emblemática novela *Rayuela* de 1963. La secuencia *Persecución-toma-expulsión* aparece de manera intrínseca en sus historias, en las que sus personajes persiguen algo que no encuentran, y encuentran, sorpresiva y maravillosamente, lo que no buscaban. La Maga-Morelli-Talita es, en esa su *Rayuela* de las permutaciones, a la vez, el viaje a su paraíso perdido y su consecuente expulsión, por no entender la clave mágica de su reflexión última: no hay que contemplar meramente el cuadro, hay que *estar* en el cuadro.

Abstract

Since its inception, the work of Julio Cortázar has been distinguished by narrative experimentation in which his characters seem to unfold into other characters and other stories, maintaining an identity between them that is found again in other names and settings, where the everyday is fantastic and the fantastic everyday. Work in which he seems to encourage the reader to be one of the participants in his stories. Experimentation that, in various ways, is condensed in his emblematic novel *Rayuela* from 1963. *Persecution-take-expulsion* sequence appears intrinsically in his stories, in which his characters pursue something they do not find, and find, surprisingly and wonderfully, what they were not looking for. La Maga-Morelli-Talita is, in that her *Rayuela* of permutations, at the same time, the trip to her lost paradise and her consequent expulsion, for not understanding the magic key of her ultimate reflection: one must not merely contemplate the painting, you have to *be* in the picture.

Palabras clave: el lector activo, la patafísica, la lógica del absurdo, el lector estéril, la Maga.

Key words: The active reader, pataphysics, the logic of the absurd, the sterile reader, the Maga.

Para citar este artículo: Gómez Carro, Carlos, "Rayuela: un incendio patafísico", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 127-145.

En 1962, Umberto Eco publicó *Obra abierta*, estudio de corte teórico que tuvo una gran repercusión en esos días, y aún la tiene. Lo que, esencialmente, resalta el libro de Eco es que las obras artísticas, especialmente las hechas a partir de la segunda mitad del siglo xx, están concebidas bajo la necesidad de que el espectador o el lector las concluyan. Demandan la participación de su interlocutor. Hacia 1968, Roland Barthes será aún más enfático y declara "la muerte del autor"; ya no será más el autor el propietario de la obra. No es el autor quien escribe, razona, o la época o un narrador superpuesto como alter ego de su aparente creador, sugiere Barthes, sino el lenguaje mismo. Desaparecen las influencias entre autores y lo que sucede ahora es la *intertextualidad* del lenguaje (concepto acuñado por Julia Kristeva, en 1967, que después quiso modificar por el de *interposición* sin mucho éxito) en la que la que el diálogo entre autores de distintas épocas, a partir de las lecturas recíprocas, es desplazado por el diálogo que se produce entre los mismos textos: el lenguaje es quien nos habla, el *logos*, como lo anunciara Barthes.

El caso es que, con Eco, la aparición del lector como parte del proceso creativo sucede antes de que la crítica misma lo sospechara. Como casi siempre, el arte es ya, en sí, una vanguardia del pensamiento. Incluso, podemos advertir que esta nueva postura crítica que procura seguirle los pasos a los artistas dota al lector de poderes que antes no se le suponían y le quita al autor, al menos, la propiedad absoluta de la obra. Sea como sea, un escritor como Julio Cortázar (1914-1984) emplea esta técnica de manera deliberada desde el origen de sus obras: sabe que el lector existe y lo inquiere a participar del misterio narrado. Influido, en un principio al menos, por Jorge Luis Borges y Edgar A. Poe, en una extraña entrevista concedida a Rita Guibert para *Life* (1969) extenderá esa influencia a un nutrido grupo heterogéneo de escri-

tores que, como él mismo indica, es una muestra que habría podido extenderse más aún:

En otras ocasiones he hablado de los autores que influyeron en mí, de Julio Verne a Alfred Jarry, pasando por Macedonio, Borges, Homero, Arlt, Garcilaso, Damon Runyon, Cocteau (que me hizo entrar de cabeza en la literatura contemporánea), Virginia Woolf, Keats (pero este es terreno sagrado, numinoso, y ruego al linotipista que no escriba luminoso), Lautréamont, S.S. Van Dine, Pedro Salinas, Rimbaud, Ricardo E. Molinari, Edgar A. Poe, Lucio V. Mansilla, Mallarmé, Raymond Roussel, el Hugo Wast de *Alegre y Desierto de piedra*, y el Charles Dickens del *Pickwick Club*. Esta lista, como se comprenderá, no es exhaustiva y más bien responde a lo que la UNESCO llama el método de muestreo; en todo caso se advertirá que no nombro a prosistas españoles, sólo utilizados por mí en casos de insomnio con la excepción de *La Celestina* y *La Dorotea*...¹

En 1946, se da la feliz circunstancia de que su primer cuento, "Casa tomada", fuera publicado bajo el escrutinio favorable de Borges, director en 1946, año original de la publicación del relato, de la revista *Los anales de Buenos Aires* (ni mandado a hacer: el relato transcurre en un Buenos Aires posterior a 1939). Borges le habría dicho que regresara en unas semanas para darle su veredicto, lo cual Cortázar hizo con la novedad de que supo que su relato sería publicado.

Acerca de ese primer cuento, Cortázar refirió las circunstancias de su nacimiento. Habría despertado de madrugada a causa de una pesadilla en la que soñaba que algo indefinible lo cercaba. A esta circunstancia, relevante dentro del cuento y en gran parte de su narrativa (incluso, en su vida misma), decidió añadir un personaje femenino y una casa bonaerense dotada de cierta opulencia y amplitud. Del narrador homodiegético (narra y cuenta) no sabemos su nombre, es hermano de Irene (tejedora incansable, lo que cualquier lector avisado relacionará con las tareas de Penélope, en su larga espera de veinte años del ingenioso Odiseo) y ambos habitan, solitarios, la antigua propiedad, ya entrados en los 40, quienes formaban, a fuerza de compartirlo todo, un "silencioso matrimonio de hermanos". Silencioso y prudente matrimonio (conversan lo estrictamente necesario), pues, a pesar de la cercanía y ausencia de contacto social (no hay alusión directa a ningún otro personaje), más aún en caso de ella, sintomáticamente, pues nunca sale de la casona.

¹ Véase Rita Guibert, para *Life*, <<https://www.literatura.us/cortazar/guibert.html>>.

Desconocer el nombre del hermano narrador no es lo único que el autor omite de manera deliberada (cualquiera puede imaginar a Cortázar en su sueño), sino definir lo que, en dos momentos centrales del relato, “toma” la propiedad de los hermanos de manera abrupta, sin que se le dé al lector una explicación explícita de qué o quiénes lo hacen (aunque los hermanos sí parecen saberlo), de ahí que sea, en efecto, una obra “abierta”, pues deja al lector la tarea de desentrañar su identidad y trasfondo. Una casa que habían construido los bisabuelos, dejada a los abuelos y a los padres de la pareja de hermanos; estos como últimos moradores de la residencia, con la tibia posibilidad de que unos parientes lejanos terminaran con ella. La mitocrítica ha aportado páginas sugerentes entre este desalojo de los hermanos de la casa familiar y la que el mito adánico sugiere acerca de la expulsión de la pareja humana originaria (Adán y Eva, en rigor, son hermanos, pues proceden de la misma “carne”) del Paraíso terrenal. El tema del incesto cobra, sin ser explícito, un papel relevante en ambos relatos.

Muy sugerente el final, pues, aparte de ser *expulsados* de la casa, por vez primera en el cuento, el hermano (*alter ego* del Cortázar que reconstruye su sueño, advertimos) *toma* de la cintura a su hermana, quien llora. ¿Llora porque les han arrebatado la casa? Podría ser, pero también porque, por vez primera en el relato, su hermano la rodea por la cintura, ya sin las interdicciones familiares a las que estaban sometidos dentro de esa estancia, por lo que podrán consumir, tal vez, su “silencioso matrimonio de hermanos”. En cierto modo esa es la paradoja propuesta por su autor: los hermanos colaboran en su expulsión o la aceptan con velada ilusión. Lo mismo que la pareja originaria del Paraíso: expulsados, sí, pero ya sin sus hojas de parra y sin el escrutinio directo de su Creador, sin el que podrán inventar, quizá, otro paraíso, de ellos y no de Él.

No obstante, más allá de ser una obra “abierta”, la interpretación política acerca de ese cuento primigenio de Cortázar es la que ha predominado; sobre todo a sabiendas del autoexilio que se impuso Cortázar en 1951, al salir del país austral e irse a vivir a Francia el resto de sus días. Interpretaciones al estilo de Jaime Alazraki, Juan José Sebreli o David Viñas, que advierten un simbolismo en “Casa Tomada”, acerca de la irrupción de la clase trabajadora (el “peronismo”, nada menos) en la historia argentina, del que habría huido el autor de *Rayuela*, en una postura inicialmente conservadora (que, bajo esta interpretación, habría dado un giro radical después).² Sea como sea, las inter-

² Véase Claudia Macías, “La influencia de Felisberto Hernández en los cuentos de Julio Cortázar”, *Revista de Letras*, Sao Paulo, 2016, pp. 31 y 36. <file:///C:/Users/Carlos%20G%C3%B3mez%20Carro/Downloads/Artigo+02.pdf>

pretaciones que propicia ese primer relato de Cortázar son un juego de baraja en las que pueden acomodarse las cartas de diversos modos. En este cuento ya introduce Cortázar algunos de los elementos centrales de su narrativa: toma y expulsión.

Cortázar no dejó de alimentar su estilo con lo que bien podríamos llamar una experimentación, incluido el intercambio onírico de identidad, ya sea en el tiempo o el espacio, dentro de los límites de la verosimilitud literaria que propicia el relato fantástico, y contando siempre desde una perspectiva lúdica. En el 52 publica *Bestiario* (libro donde está incluido el relato “Casa tomada”) y en 1956 un segundo volumen de relatos, *Final del juego*. La edición inicial de este libro fue hecha en México, en la colección Los presentes, que coordinaba Juan José Arreola. Quizá, porque Cortázar, en lugar de establecerse en París, como sucedió, en su imaginario (al menos, hasta los años 40) flotaba la idea de migrar a México, de ahí que (posiblemente) algunos pasajes de su obra (especialmente las iniciales) estén poblados de estampas mexicanas. No obstante, a México arribó por primera vez hasta 1975, en donde publicó ese mismo año un simpática novela-folletín-historieta denominada *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de connotaciones “aztecas”, como él mismo señalaría.

En *Final del juego*, anotaba, aparecen algunos relatos arquetípicos de su obra. “La noche boca arriba”, por ejemplo, se desarrolla en un lugar indefinido, pero que podemos suponer con cierta seguridad de que es en México. Un motociclista es atropellado sin aparentes consecuencias. Aun así, es llevado por precaución a un hospital para una revisión de rutina. En el nosocomio tiene un sueño recurrente que continúa cada vez que duerme. El sueño adquiere autonomía discursiva, como es común en los sueños, pero lo extraño es que parecen capítulos de un serial, lo que ya no es tan común. Cada vez que el personaje sueña continúa la historia, al punto de temer dormir, pues lo que sueña es angustiante. De modo simultáneo, su caso médico parece adquirir una gravedad inesperada. Se suceden los estudios en la unidad hospitalaria, donde es retenido: se crea en su vigilia un relato paralelo al del sueño, cada uno con su propia incertidumbre. La dualidad alternada construye el relato y que aquí incorpora en la estructura de su narrativa. El personaje se sueña en los tiempos de la “guerra florida”, expresión ideológica con la que los mexica (pueblo dominante de la Mesoamérica prehispánica, anterior a la Conquista) justificaba las sucesivas invasiones que hacían a los pueblos sometidos por su tutela, no sólo para el lucro económico, lugar común de todo imperio, sino que añadía la toma de víctimas propicias (*expulsadas* de sus comunidades) para rendir culto, con sus sacrificios rituales, a los dioses tutelares del pueblo

invasor. En el sueño, el personaje (del que otra vez desconocemos el nombre) es *perseguido*, atrapado (*tomado*) y llevado a la pirámide de los sacrificios. En su vigilia, pasa de una situación de mera rutina a complicaciones cada vez mayores que lo llevarán, boca arriba (como en su sueño paralelo), a la sala de urgencias. Sueño y vigilia adquieren el mismo peso narrativo, para asombro del lector, quien es un testigo silencioso, hasta que el personaje advierte que su verdadera realidad es la del sueño, antes que la supuesta vigilia. Su realidad, su verdad, es que es encaminado a las escaleras del templo para que su corazón sea donado a los dioses.

Así como la casa de su primer relato fue “tomada”, en “La noche boca arriba”, la realidad de la vigilia (que solemos suponer es la “verdadera”) es desplazada (*expulsada*), de manera inesperada, por el sueño. Otro de los relatos de esa colección de 1956 es uno más de tema “mexicano” (ya advertimos la curiosa obsesión que tuvo algún tiempo el joven Cortázar por establecerse en México), “Axólotl”. El título alude al nombre de un pequeño anfibio característico de la zona lacustre de la capital mexicana, la ciudad situada, en su origen mítico, en medio del lago de la luna. La peculiaridad del axólotl es que su vida transcurre en una inacabada metamorfosis (México es un *entre*, diría Paz), esa adolescencia perpetua que persiguió a Cortázar un largo periodo de su vida, y que Fuentes y Vargas Llosa, entre otros dan cuenta desconcertada de ella; figura (la del anfibio, que ha sido empleada, en ocasiones, para explicar la identidad mexicana: ni indios ni europeos (o salvajes y civilizados, si se quiere), sino una perpetua metamorfosis entre ambos detenida en un *entre*). La narración, no obstante, ocurre en París, donde su autor ya se ha instalado (se muda a esa ciudad, señalábamos, de manera definitiva en 1951) y su personaje comparte su irresistible manía de deambular por doquier en los secretos de la capital francesa. Un curioso infatigable, como lo son Horacio Oliveira y la Maga en su novela *Rayuela* (1963). En “Axólotl”, el personaje se detendrá, no obstante su deambular, en un acuario, porque una de sus peceras resguarda al peculiar anfibio dorado. Doble atracción por el horror y el misterio. Sus visitas al acuario parisino se hacen cada vez más frecuentes, pues algo de aquel ajolote (el nombre castellanizado del axólotl), que permanece detenido en la pecera, inalterable, desde una secreta eternidad parece mirarlo también. Hasta que sucede un extraño fenómeno. No sólo ve al anfibio, sino que es tanta su concentración que él mismo se ve desde la pecera, desde los ojos de aquella criatura. De hecho, el narrador nos cuenta esta circunstancia en retrospectiva, cuando lo narrado ya ha ocurrido. Atrapado en ese cuerpo dorado mira cómo él mismo se aleja del acuario, volverá ocasionalmente su yo humano hasta a nunca regresar. El personaje, diríase en mexicano, es poseído por

su nahual, mito de las regiones centrales de México, en el que, en un acto de brujería, una persona puede tomar el cuerpo de una bestia, para después recuperar su condición humana. Aquí la bestia es quien *toma* al humano. Persecución-toma-expulsión se vuelven claves en la narrativa cortazariana.

En "Lejana" (*Bestiario*, 1952) ya ejercitaba Cortázar este juego de la transmutación en su otro que en alguna parte lo espera, variante de la *expulsión*. En este caso es entre una mimada joven argentina, bonaerense, Alina (a quien fascinan los palíndromos) y una mujer humilde y maltratada que vive en el Budapest de los sueños de su "otra". Como en los relatos aludidos, el sueño es recurrente y progresivo. La circunstancia se convierte en una obsesión de Alina, hasta que, ya casada, viaja a Hungría para intentar encontrarse con la mujer del sueño. Ambas saben que lo harán en la mitad de un puente. Se abrazan y... ocurre la metamorfosis, la trasposición (la "intertextualidad" vivencial), la *expulsión*. Alina ve como ella misma se aleja "lindísima en su traje gris", mientras que es ella, ahora, la mujer de sus sueños y se queda a sufrir los maltratos padecidos por aquella mujer. ¿Se soñarían después?

En "Continuidad de los parques" (relato de la segunda edición ampliada de *Final de juego*, 1964), su autor pareciera culminar ese proceso de experimentación que iniciara con su primer relato. No conocemos el nombre del protagonista (otra vez), pero sabemos a lo que se dedica. Es un hombre de negocios que llega a su finca de fin de semana con la intención de continuar la lectura de la novela que, días antes, había iniciado. Es un lector obsesivo, esa es su gran pasión, no los negocios ni siquiera el latifundio en el que, presumiblemente, se encuentra esa finca a la que llega en tren. Algo notable del cuento, célebre sin duda (se ha dicho que es el cuento más estudiado del mundo, nada menos) es su economía narrativa. Exuberante en la doble realidad que nos cuenta (dualidad alternada que, hemos advertido, es una de las características de su narrativa fantástica), pero su extensión literaria apenas si es mayor a la de una cuartilla. El potentado, apenas llega, le escribe una carta urgente a su apoderado (no está entre sus prioridades hacerse cargo directo de sus negocios), discute con el mayordomo una cuestión de "aparcerías" (clave para entender el cuento), y tan pronto como puede sube a su despacho (que mira, con sus grandes ventanales, al "parque de los robles") para leer los últimos capítulos de la novela que, en el camino, lo ha subyugado. El sillón de terciopelo verde (al que sintomáticamente acaricia) lo coloca de espaldas a la puerta (le interesa más esa "otra" realidad narrada y ya sabremos por qué, en ese juego de dualidades y conversiones), los cigarrillos al alcance de la mano y, ahora sí, los últimos capítulos de la novela. Ve a los amantes reunirse por última vez "en la cabaña del monte" (no es la última vez, sino la última ocasión en esa cabaña, se nos

dice implícitamente). Ella llega primero, recelosa (es una relación sórdida); después “él”, con una herida en el rostro que ella intenta subsanar con sus besos. La aparta: esa vez se reúnen para ultimar el plan que es deshacerse del intruso, el esposo de ella. Repasan todas las posibilidades y las coartadas del crimen perfecto. Salen. Ella se aleja hacia el sur con el “pelo suelto”. Él, en sentido opuesto, llega a las inmediaciones de la casa (donde reside el esposo con su amante). “Los perros no debían ladrar y no ladraron”. ¿Por qué? Casi le espeta Cortázar al lector la respuesta: porque lo conocen, lo reconocen. El mayordomo no estaría y no está (se lo ha dicho la mujer). Entra a la casa, pero sólo la ubica por las indicaciones que recuerda de su amante, pues (se infiere) nunca ha entrado en la rica propiedad: no pertenece al círculo social del dueño ni de ella. Es un “proletario” que alimenta a los perros del amo (de ahí que, reitero, no ladren al verlo). *Tomará* la casa. Los escalones del porche, después la sala, la escalera alfombrada. Sube. Nadie en las primeras habitaciones. El cuchillo agazapado en la mano (el cuchillo es su instrumento de su trabajo proletario, más que un arma). La puerta del salón, un sillón de terciopelo verde: el hombre leyendo la novela, cuyo asunto es, precisamente, lo que le ocurre en ese mismo instante y en ese lugar (dice Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan: “Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...”):³ literatura y realidad se funden. El uróboro se come su cola y el lector, asombrado, es testigo de la suerte del lector. El “obrero” sustituirá al empresario como “nuevo” dueño de esa nueva “casa tomada”. El relato esconde una lucha de clases donde el obrero triunfa (Cortázar está de su parte) sobre el burgués. De ahí que el cuento apunte “el último encuentro en la cabaña del monte”, pues el siguiente será en otra parte: el proletario, previsiblemente, asesina a su amo. Pero la apariencia “fantástica” del relato se aparta completamente del discurso panfletario, de obviedades, de manera que el lector debe colaborar para descubrir el trasfondo político del relato (estamos hablando del 62, cuando la Revolución cubana está en pleno auge). Lo fantástico cobra cartas de realidad. De ahí que “Continuidad de los parques” reúna todas las experimentaciones que hasta entonces había desarrollado Julio Cortázar, especialmente, en su narrativa breve.

La lección que había sugerido Borges como elemento estructural de todo buen cuento, de que debe planearse a partir de su final, para después crear una historia que, de manera sorpresiva, lleve a ese final, en “Continuidad de

³ J. L. Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1972, p. 472.

los parques”, adquiere su expresión definitiva. Teoría y práctica narrativa son lo mismo.

Su novela *Rayuela* (1962) es, en varios sentidos, esa experimentación de Cortázar, quizá con la que concluye un ciclo iniciado con su primer relato. Pero esto es una novela y exige sus propias reglas, distintas a las del cuento. Cortázar se referirá a ello con una alegoría boxística: “La novela siempre gana por puntos, mientras que el cuento debe ganar por nocaut”.⁴ Mientras que en el cuento, la economía verbal es un imperativo, en la novela es prolijo en los detalles. En *Rayuela* (nombre del juego infantil que en México llamamos *avión*), como novela, Cortázar “gana” por muchos puntos; en sus cuentos, el nocaut suele ser contundente. Exuberante en su desarrollo, la novela, como juego experimental de diversas dimensiones, su autor agrega a lo ya hecho, la permutación de sus capítulos; juego por el que se le reconoce de modo universal: la posibilidad de leerla en cualquier orden. El caos aparente que es otro orden: el Orden. Y aunque no lo sugiera en su inicial “Tablero de dirección”, donde propone las diversas lecturas que la novela le ofrece al lector, quizá, la más sugerente es una que sólo está implícita: leer, alternadamente, las dos partes de más relieve, en términos narrativos, de la obra: “Del lado de allá” y “Del lado de acá” (adocenados por la varia miscelánea de “De otros lados”). De hecho, El Horacio que camina en ese París de fantasía que inventa junto con los otros personajes, no deja de pensar en Buenos Aires,⁵ sus amigos y paisajes; y a la inversa, en ese Buenos Aires por el que deambula en la segunda parte formal, no deja de percibirse la nostalgia por el París donde habitaba con los amigos del Club de la serpiente y la Maga. Camina en París y sus pasos resuenan en Buenos Aires; Y a la inversa, el calor que lo agobia en la capital argentina y del que se defiende aludiendo a un frío insoportable, lo llevan a su inseparable canadiense, abrigo que resistía el frío y la llovizna de la “ciudad luz”. Unos versos de Octavio Paz (“Aquí”, de los más límpidos del poeta), son el capítulo 149 de la novela, pero, sobre todo, anuncian esa dualidad alternada y nostálgica:

Mis pasos en esa calle
Resuenan
En otra calle

⁴ Véase “Julio Cortázar, historia de puños y letras”, en *El Gráfico* (alude a la nota de Cortázar del 7 de abril de 1973 en ese diario): <<https://www.elgrafico.com.ar/articulo/0/1316/julio-cortazar-historia-de-punios-y-de-letras>>.

⁵ “En París todo le era Buenos Aires”. J. Cortázar, *Rayuela*, México: Alfaguara, 1992, p. 31.

Donde

Oigo mis pasos

Pasar en esta calle

Donde

*Sólo es real la niebla.*⁶

Los capítulos de la novela son como estampas fotográficas de una película que pueden ser editados y transmutados de los modos propuestos. No obstante, si jugáramos con ellos y los enlazáramos, la estructura narrativa con la que se experimenta se acerca en grado sumo a la construcción que pocos años antes elaborara Juan Rulfo en su *Pedro Páramo*. La novela de Rulfo, como en gran medida la Novela de la Revolución mexicana, está escrita a partir de "instantáneas" (nombre que empleara para designarlas Antonio Castro Leal, en su prólogo de *La novela de la Revolución mexicana*, y que advierte como novedad narrativa en *Los de abajo* de Mariano Azuela, novela inaugural del género), relatos breves que en sí concentran ya una historia mínima, una "instantánea", como aquellas que popularizara en su momento las fotos hechas por una Kodak. En la novela de Rulfo, se recordará, se construye por dos relatos que, como vías de un tren, se le presentan de modo simultáneo al lector, pero que obedecen a dos tiempos distintos (con el pueblo de Comala como escenario) que el lenguaje narrativo une. Por una parte, la búsqueda del padre, como tema, que emprende un hijo no reconocido, Juan Preciado, en su viaje a Comala, y, por otra parte, la historia de ese padre, cuyo nombre da título a la novela; su encumbramiento como amo y señor de Comala, y su asesinato por parte de uno de sus tantos hijos, medios hermanos de Juan Preciado. Ambas novelas (la de Rulfo y Cortázar), visto así, son un conjunto de estampas-capítulos con las que el lector hace su juego interpretativo.

La historia lineal de *Rayuela*, en sí, no es compleja. No así su intrincada construcción narrativa. Un grupo de foráneos, especialmente sudamericanos, "toman" París, en la primera parte de la novela, "Del lado de allá". Horacio Oliveira llega desde Argentina y de algún modo líder del Club, aunque sin ninguna pretensión de serlo, es el personaje principal, y su historia aglutina, da sentido, a la "rayuela" narrativa de la obra, junto con la Maga; es decir, los múltiples saltos entre las casillas o capítulos que conforman la obra. La primera parte termina con su *expulsión* de París, su paraíso. Regresará a su origen, el que habría sido "tomado", en la búsqueda infructuosa de la Maga, a quien

⁶ Cortázar, *op. cit.*, p. 594.

ha extraviado para siempre, y sólo ocupa un lugar en la memoria, como su París de ensueño y Morelli, su maestro. Perdido por buscarla, pues en París la encontraba sin buscarla. A quien ama sin saber que la ama, pues la ama a pesar suyo. Más que Morelli, el centro de las disquisiciones del Club (el *Aleph* de la novela), es la Maga (Lucía) quien le da la principal respuesta a su vida zen: donde lo importante, suponen, es que nada importe, más allá de la exuberante referencialidad enciclopédica de sus miembros. Arduo camino de aprendizaje de un joven, Horacio Oliveira, que rebasa fácil los 40 (no obstante, su apariencia de muchos años menos, como la tuvo el propio Cortázar), y en los años 50 del París de la posguerra. Expulsado de París, después de una desconcertante aventura (como todas las que le ocurren) con un grupo de *clochads*, buscará a la Maga en Montevideo, antes de volver a recalar en Buenos Aires, del que habría sido expulsado antes; búsqueda vana, pues sabe que si la busca no la va a encontrar, así como al no buscarla inevitablemente la encontraba.

Sentados en un café reconstruían minuciosamente los itinerarios, los bruscos cambios, procurando explicarlos telepáticamente, fracasando siempre, y sin embargo se habían encontrado en pleno laberinto de calles, casi siempre acababan por encontrarse y se reían como locos [...] “Y si no me hubieras encontrado”, le preguntaba. “No sé, ya ves que estás aquí...” Inexplicablemente la respuesta invalidaba la pregunta...⁷

La experimentación es, también, un poco o un mucho “El jardín de senderos que se bifurcan”, de Borges. En una de las partes está con el Club de la serpiente o con Berthe Trépar (en una escena desquiciante); en otra, Horacio se suicida (o desiste del suicidio);⁸ después (o antes) en un puente improvisado (imagen alucinante) con Traveler (su doble argentino) y su esposa Talita, o en el circo, para estar en otro instante en la cama con la Maga, con una cerveza tibia en la mano, asistiendo asombrado cómo ella contempla en un espejo su magnífica figura. En alguna más, comparte anécdotas con Morelli, a quien ha visto accidentarse y no reconocido, para después encontrarlo, junto con sus amigos serpentarios en el cuarto de un hospital, quizás a la espera de ser llevado a la pirámide de los sacrificios (todo es posible en esa “rayuela”), quien le muestra, en una de sus frases “morellianas”, que el centro alegórico del juego de esa rayuela mágica de permutaciones es la ruptura lúdica de la

⁷ J. Cortázar, *op. cit.*, p. 45.

⁸ Cortázar deja en el lector la opción abierta en el capítulo 56 de *Rayuela*.

prohibición: “Vamos a fumar, aprovechando que me lo han prohibido”,⁹ les dice a los del Club en el hospital, al que, *sin buscarlo*, lo ha encontrado en una de sus intuiciones. La duplicación del juego con la Maga se repite con Morelli.

La búsqueda de Morelli representa una segunda velada influencia de Borges, entre otros autores, relacionable con el asunto mayor de “El acercamiento a Almotásim” (1935), alusiva a los enigmas de Zenón de Elea y de Henry James. En las charlas prolijas de los serpentarios se advierte su presencia, a través de una abigarrada citación de obras, autores y propósitos, y a quien feliz e inesperadamente encuentran en ese hospital. En este caso, Cortázar nos ofrece una espléndida variante puesta a la vista de todos, pero que sólo el lector inquisitivo podrá derivar dentro del laberinto de la novela. La verdadera identidad de quien todos buscan en su disertativo Zen (como en el caso de Almotásim) es nada menos que la “tonta” mujer que siempre estuvo ahí, con ellos, y a quien displicentemente explicaban los dilemas del principio de incertidumbre, las conjeturas de Poincaré, la divisibilidad del átomo, los versos de Mallarmé, la *science-fiction*, el cuadrado de Malevich y los Gauloises, Hermes u Horacio, las vueltas de tuerca de James, el río de Heráclito y los tigres de Borges, Baudelaire y sus flores, Barbey d’Aureville, la *Aurelia* de Nerval, el edicto de Nantes, la tumba de Maupassant... y todo lo decían, sin advertirlo, para el asombro de la Maga; para sentirse mejores que ella sin serlo. Ella, el verdadero *Aleph* de la *Rayuela*.

Hay momentos en los que esto se visibiliza. Cuando ella, amante del afortunadísimo Horacio Oliveira que no acaba de advertir su enorme suerte de estar frente al verdadero *Morelli-Almotásim*, cree estar sólo en medio de una pasión pasajera de la que habría que salir algún día, que podía ser cualquier día: “Puesto que no la amaba, puesto que el deseo cesaría (porque no la amaba, y el deseo cesaría)”.¹⁰ Al menos eso creía, pero no. Él ya no pudo dejarla, pero ella sí; también a pesar de ella misma. Esa Maga que podía dar en la diana con los ojos cerrados, que, sin discursos, vivía la vida viviéndola; a diferencia de sus amigos del Club y de Oliveira, específicamente, para quien pensar ya era suficiente. Pensar en lo absoluto, cuando lo que había que hacer, si comprendemos a la maga, era *entrar* en lo absoluto. Se lo recalca en uno de los momentos en que ella es la “zorra mirando las uvas” (32) y juega con el cuervo:

⁹ *Ibid.*, p. 600.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42. En adelante, entre paréntesis, las páginas de esta edición de *Rayuela*.

–Vos no podrías –dijo–. Vos pensás demasiado *antes de no hacer nada*.¹¹

–Parto del principio de que la reflexión debe preceder a la acción, bobalina.

–Partís del principio –dijo la Maga–. Qué complicado. Vos sos como un testigo, sos el que va a el museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.

–Esta chica lo dejaría verde a Santo Tomás –dijo Oliveira.

–¿Por qué Santo Tomás? –dijo la Maga–. ¿Ese idiota que quería ver para creer?

–Sí, querida –dijo Oliveira, pensando que en el fondo la Maga había embocado el verdadero santo. Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, hoja, nube, imagen: exactamente eso... (33).

Cortázar le confiara a Vargas Llosa, hacia 1969:

Yo no sé dónde empieza o termina lo real y lo fantástico: en mis primeros libros preferí insertar lo fantástico en un contexto minuciosamente realista (los cuentos de *Bestiario* por ejemplo), mientras que ahora tiendo a manifestar una realidad ordinaria dentro de circunstancias con frecuencia fantásticas.¹²

La Maga es para Horacio Oliveira el encuentro de lo cotidiano con lo fantástico, del sexo puro, bestial, con el amor; de la razón de ser de tanta vuelta de rueda entre el laberinto de libros de su biblioteca total. Una novela se define por sus momentos poéticos, pensaba Sabato. Cuando piensa en la Maga, Horacio se desliza en momentos verdaderamente poéticos:

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegía por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un

¹¹ Las cursivas son mías. Igual que el obsesivo lector de libros, de “Continuidad de los parques”, quien encuentra la historia de su asesinato escrita en la novela que lee.

¹² M. Vargas Llosa, *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968, p. 85. *Apud*, Claudia Macías, *loc. cit.*

azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja. (46)

Cuántos misterios no encontró con esa Maga, cuya magia, precisamente, era hacer reales los pensamientos, a partir de algo que ambos compartían, pero que nunca compartieron con el resto del Club. El arte de la patafísica (la invención de Alfred Jarry, a quien sí reconoce Cortázar como una de sus influencias decisivas). El arte de lo imaginario, de lo absurdo imaginario. La existencia es un absurdo, lo es, de modo que sólo es posible romper ese absurdo realizando cosas absurdas, eso concluye Horacio, de ahí que en la novela se bifurque hacia las zonas límite de lo absurdo.

Recupero, pues para muestra bastan dos botones, un par de escenas plenas de ese absurdo imaginario y *patafísico*. La primera, situada en “El lado de allá”. Los amigos de Horacio conocen su manía por levantar cualquier objeto que en la distracción haya caído de sus manos, so pena de que alguien muy querido muera si no lo hace. En una ocasión, sentados a la mesa, se le pierde de la mano a Horacio un terrón de azúcar. A pesar de sus lados angulares, lo ve rodar hasta perderse lejos, en otra mesa. Sus amigos, que conocen de esa manía de Horacio, saben lo que pasará a continuación: se lanzará a la alfombra para localizar el terrón. Hurgará entre las mesas, entre los pies de los comensales de la mesa ajena, en su anhelada búsqueda. Algunos creerán que se trata de un objeto “precioso”, “una Parker, una dentadura postiza”, pero al enterarse de lo qué se trata, el escándalo se prodiga, ante el evidente absurdo que rompe lo cotidiano. O que hace ver lo cotidiano como absurdo. Los pies de las comensales saltan como patas de gallinas, pues su escándalo es gallináceo. Se levantará Oliveira, finalmente, con el terrón y sentirá cómo, al regresar a su mesa, se disuelve en una sustancia pegajosa entre sus dedos.

El mozo se tiró del otro lado de la mesa, y ya éramos dos cuadrúpedos moviéndonos entre los zapatos-gallina que allá arriba empezaban a cacarear como locas. (22)

La otra escena patafísica que ha sido anunciada tiene que ver mucho con esa debilidad de Horacio de mirar el cuadro y no entrar en él que lo llevan a la inacción; de algún modo a lo Bartleby, el personaje de Melville y su encantadora frase de *‘I would prefer not to’* que define el no actuar, la pasividad de Oliveira (a menos que pierda de las manos un objeto), como la del lector de novelas de “Continuidad de los parques”. Transcurre en “El lado de acá”. Oliveira está en su habitación sin yerba (mate) y con los dedos hinchados por la absurda idea de enderezar unos clavos torcidos (ya después sabrá para qué

le servirán, razona). Su habitación queda justo enfrente del departamento que ocupan su doble argentino, su amigo Traveler, y la hermosa Talita, esposa de éste. Le pide Horacio a su amigo unos clavos y yerba. El calor inhumano les impide, aparte de los pisos que deben subir o bajar, ponerse de acuerdo en quién emprende la travesía, y deciden, en otro absurdo en el que Talita (56 Kg) se ve envuelta, montar un puente con dos tablas de madera que atraviese la calle. Como suele pasar, son ellas las de la acción, las que están en la habitación y no sólo viéndola. Talita atravesará ese puente fársico, de cualquier modo, con el evidente peligro de caer y sufrir un grave accidente, y aun así tiene el arrojo. No importa. El absurdo procede y las charlas patafísicas a tono también. Talita está sólo con la bata encima, después de un baño. Incómoda situación. Igual así es la encargada de cruzar ese río de asfalto para hacerle llegar la yerba y algunos clavos a Oliveira, que sólo obedecen a la patafísica de lo absurdo imaginario, de su “preferiría no hacerlo”:

...Vaya espectáculo a estas horas, y con los niños mirando.

—No tenía nada de malo —dijo Gekrepten, sin mucha convicción.

—Con las piernas al aire en ese tablón, mire qué ejemplo para las criaturas. Usted no se habrá dado cuenta, pero desde aquí se le veía propiamente todo, le juro.

—Tenía muchísimos pelos —dijo el más chiquito.

—Ahí tiene —dijo la señora de Gatusso—. Las criaturas dicen lo que ven. Pobres inocentes. ¿Y qué tenía que hacer ésa a caballo en una madera, dígame un poco? A esta hora cuando las personas decentes duermen la siesta o se ocupan de sus quehaceres. ¿Usted se montaría en una madera, señora, si no es mucho preguntar?

—Yo no —dijo Gekrepten—. Pero Talita trabaja en un circo, son todos artistas.

—¿Hacen pruebas? —preguntó uno de los chicos—. ¿Adentro de cuál circo trabaja la cosa esa?

—No era una prueba —dijo Gekrepten—. Lo que pasa es que querían darle un poco de yerba a mi marido, y entonces...

La señora de Gatusso miraba a la chica de los mandados. La chica de los mandados se puso un dedo en la sien y lo hizo girar. (290)

Persecución-toma-expulsión. La patafísica sirve, nos obliga a imaginar de otro modo, pero no es suficiente. Eso parece decirnos Cortázar con su mágica *Rayuela*. Horacio *mira* el puente, Traveler también lo *mira*, la chica de los mandados *mira* a Talita en el puente y su dedo dando vueltas en la sien, los chicos *miran* el puente (y los “pelos” de Talita: inolvidable imagen para un crío). Sólo Talita *está* en el puente, como le insistiera la Maga a Horacio, cosa que éste ya no consigue practicar y su París desaparece y es *expulsado*: es su condena

por no comprender. Estar en el cuadro y no mirar el cuadro, para romper la secuencia que va desde la *persecución* hasta la *expulsión*, drama de los dubitativos, “sabios”, personajes de Cortázar. Talita y la Maga saben estar. Talita *ergo* la Maga. Ambas saben cruzar el puente. Cruzan el puente. No sólo lo miran. De ahí que el Cortázar cotidiano, el de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, cruzara su Rubicón y apoyara la loca e imprevista Revolución cubana. Su amigo Octavio Paz, ya en la profilaxis de la decadencia, se lo reprochó. Dejaron de ser amigos. Y Paz, quien alguna vez fuera trotskista, también extendió el reproche al Gabo. A éste, Paz le reconvinó su cercanía a Fidel Castro y su apoyo a la revolución de la isla mayor del Caribe: Eso no es propio de intelectuales, enfático, le dijo el mexicano. El Gabo patafísico le contestó: “es que yo no soy un intelectual, soy un sentimental”.

Con *Rayuela*, Cortázar experimenta con romper con un pudor tan enconado como el que tuviera Borges y expulsaba de sus exquisitos textos, y que pinta muy bien ese lejano pudor de los hermanos enamorados de “Casa tomada”. Su erotismo había sido escaso, casi como en Borges. En *Rayuela* lo abandona, sin faltar las sugerencias y evitar los excesos. No sólo al exhibir los “pelos” de Talita al escándalo de la moral de barrio. Si algo lo liga con la Maga son los besos “sucios” que ambos disfrutaban en un delirio estelar, y no sólo los poéticos. La escena de esa pérdida de su adolescencia contenida es más que memorable y supo Horacio habitar, por momentos, el otro lado de la luna:

Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede darle a la mujer, la exasperó con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiró contra una almohada y una sábana y la sintió llorar de felicidad contra su cara que un nuevo cigarrillo devolvía a la noche del cuarto de hotel. (42)

¿Podemos imaginar una situación semejante con los hermanos de “Casa tomada” después de abandonar la propiedad y tener que improvisar un refugio en un hotel de paso? Tal vez sí, pues sería congruente con la interpretación que aquí se le ha dado: la ruptura de la prohibición. No obstante, cuando escribe el relato, Cortázar aún no inventaba el lenguaje para nombrarla ni se

había apartado del pudor de tantos siglos heredado y que, en un principio, compartía con Borges. De ahí que con *Rayuela* condense todo un proceso de experimentación que van desde sus primeros relatos a esta novela, quizá la más emblemática de su generación y no sólo de él.

Rayuela, en su lectura lineal (la que inicia con “El lado de allá), es formidable (más, si la complementamos con los capítulos de la tercera parte, “De otros lados”). *Expulsado de París (su paraíso)*, decíamos, después de haber buscado a la Maga por todo París de manera infructuosa (ella, que resiente la aparente indiferencia de su amado, además de la muerte de su Rocamadour, y huye y huye, para nunca saberse más de ella y, tal vez, ni de sí misma), Horacio Oliveira regresa a Buenos Aires (“Del lado de acá”). Estamos ante la recreación del mito homérico del regreso de Ulises a Ítaca. Donde, como dice el tango, “veinte años no es nada”, y de la que nada debe esperar (así lo entiende Oliveira), de ese Ítaca-Buenos Aires, pues, como en el poema de Cavafis (“Ítaca”), lo que le ha dado a este nuevo Ulises es el viaje y esa patafísica parisina, más que el desganado regreso.

De este lado del mar es recibido por su gran amigo, su hermano o su doble (al modo de un *doppelgänger* que hemos observado en otras secuencias de la narrativa de Cortázar) Traveler, a quien su esposa Talita llama *Manú*. Apenas si Oliveira repara en la presencia de ella; quizá por lo contrario que pudiera pensarse: porque advierte de inmediato su gran parecido con la Maga y con la que va construyendo una empatía muy semejante con aquélla, como la patafísica y delirante escena del puente. Los dos capítulos finales de la segunda parte (en cierto modo, los finales de la historia central) son de una tensión límite, paroxísticos e inolvidables.

Después de besar a Talita, sin su venia, en su imaginación culposa, Oliveira —quien a esas alturas trabaja con sus amigos pamperos en un manicomio— está seguro de que Traveler lo querrá matar y confecciona durante la noche una delirante “línea defensiva”, con múltiples bacinicas y con piolines de colores (cordeles de cáñamo) para aguardar la llegada de su amigo, quien sí llega (para confirmar la extraña paranoia-paradoja de Oliveira) junto con Talita. Ambos, profundamente preocupados por Horacio, pues Talita le ha dicho a su marido que su amigo en verdad cree que ella es la desaparecida Maga, y así le habla. Traveler vence las complicaciones para entrar a la habitación en donde Horacio se refugia y consigue, no sin fastidios múltiples, vencer en parte “esa línea defensiva” que Oliveira ha montado y lo mira sentado en el pretil de una ventana abierta, desde la que parece amenazar lanzarse. Talita, en el patio al que da la ventana, le ruega que no se tire. Oliveira la saluda cordial y vuelve a llamarla “Maga”. Traveler le indica que no es la Maga. Oliveira asiente, como

para no dejar duda que lo suyo no es locura, sino patafísica, dualidad imaginaria. Traveler, después de una charla a modo, desiste de intentar impedir lo que tenga que ocurrir, pues todo depende de Oliveira y sus juegos imaginarios. Ya lo mira en el patio, junto a Talita, situados, sin advertirlo, en las casillas de una rayuela que alguien ha dibujado en el patio. Se nos dice:

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que *lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse hacia afuera*¹³ y dejarse ir, paf se acabó". (383)

Cortázar deja la obra "abierta". ¿Se tira o no Oliveira? El "*lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido*" parece indicar que no, pero ese instante climático en esta *antinovela* permite suponer ambos desenlaces. Como si la vida toda fuese siempre esa apuesta: jugar o no la rayuela. Vivir o morir en cada instante de la existencia. La crispación de ese final nos mueve dentro de ese mundo de casillas.

¿Algo mejor que este final abierto? Somos afortunados de leer esta mágica *Rayuela*. Que la eterna y maravillosa Maga-Talita y sus patafísicas analogías invertidas, donde los medios justifican el fin y no el fin a los medios, nos acompañe, junto con Oliveira, los chicos del Club, Traveler y tantos más, el resto de nuestros días terrenales.

Fuentes de consulta

Borges, J. L. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé. 1974.

Chaparro, Laura. "'Patafísica o la ciencia del absurdo'", <https://www.publico.es/ciencias/patafisica-o-ciencia-del-absurdo.html>

Cortázar, Julio. *Cuentos completos 2t*. México: Alfaguara. 1996.

_____. *Rayuela*. México: Alfaguara. 1992.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. 1990.

¹³ Las cursivas son mías.

El Gráfico. "Julio Cortázar, historia de puños y letras" (alude a la nota de Cortázar del 7 de abril de 1973 en ese diario): <<https://www.elgrafico.com.ar/articulo/0/1316/julio-cortazar-historia-de-punios-y-de-letras>>.

Gómez Carro, Carlos. *Elpreciado páramo de Rulfo*. México: Cisnegro. 2018.

Guibert, Rita. "Entrevista a Cortázar", para Life, <<https://www.literatura.us/cortazar/guibert.html>>.

Macías, Claudia. "La influencia de Felisberto Hernández en los cuentos de Julio Cortázar", *Revista de Letras*, Sao Paulo, 2016.

Amparo Dávila: el cuento, la ciudad y las mujeres obsesivas

FELIPE SÁNCHEZ REYES | UNAM, CCH AZCAPOTZALCO

Resumen

En este ensayo analizo tres cuentos de las dos primeras obras de la brillante escritora zacatecana, Amparo Dávila, porque me parece importante la mentalidad femenina que nos proporciona de la mujer de clase media y baja, en la década de los cincuenta en la ciudad de México. Inicio con su definición de cuento y su proceso creativo. Continúo con un recorrido por la ciudad en la década de los cincuenta, luego me centro en la conducta femenina de tres protagonistas de sus cuentos. Abordo la obsesión de tres mujeres: la joven Jana, y dos de las maduras cuarentonas, la señorita Julia y Tina Reyes.

Abstract

In this essay I analyze three short stories from the first two works of the brilliant writer from Zacatecas, Amparo Dávila, because the feminine mentality that it provides us with middle and lower class women in the fifties in Mexico City seems important to me. I start with his definition of a story and his creative process, I continue with a tour of the city in the fifties, then I focus on the female behavior of three protagonists of his stories. I address the obsession of three women: the young Jana, and two of the mature forties, Miss Julia and Tina Reyes.

Palabras clave: Amparo Dávila, el cuento, el proceso creativo, el poeta simbolista, la ciudad de México en los 50, las mujeres obsesivas, el cabaret Barba Azul, necrofilia, violación.

Key words: Amparo Dávila, the story, the creative process, the symbolist poet, Mexico City in the 50s, obsessive women, the Barba Azul cabaret, necrophilia, rape.

Para citar este artículo: Sánchez Reyes, Felipe, “Amparo Dávila: el cuento, la ciudad y las mujeres obsesivas”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 147-163.

El cuento, caja de pandora

La escritora, nacida en 1928 en Zacatecas, confiesa su definición del cuento en la entrevista con Patricia Rosas Lopátegui (2009) y en el texto, “Algunas consideraciones sobre el cuento”, que publica en la UAM-A en 1998; de este último extraemos lo esencial:

El cuento entraña riesgos, sorpresas, trampas, y peligrosas arenas movedizas. [...] el espacio y el tiempo son mínimos: el lenguaje concreto, preciso, la palabra exacta como jugada de ajedrez. [...] el interés debe ser *in crescendo*, nadie lee un cuento que desde el principio no tenga una frase que agarre el interés del lector. [...] Para mí el cuento es una figura geométrica o un triángulo: su base o planteamiento y línea ascendente, el nudo o conflicto; y otra línea descendente, el desenlace cierra el triángulo, lo doy en unas cuantas palabras. Es, en resumen, una caja de Pandora.¹

Su proceso creativo

En cuanto al proceso creativo de sus relatos, confiesa en su entrevista a Jaime Lorenzo y Severino Salazar² que ella no se considera una escritora rutinaria ni disciplinada, como quería Alfonso Reyes: escribir dos o tres páginas diarias y, si no sirven, echarlas al cesto. Ella, al contrario, es muy sensorial, pues un paisaje, una calle, una casa o “el olor de la panadería” –escribe el poeta López Velarde– la remonta hacia una vivencia que origina una evocación, recuerdo o idea, para crear su relato.

Luego piensa el cuento, lo rumia lentamente y le da cuerpo o estructura, y en el momento en que llega esa urgencia, sale. Cuando ya lo tiene construido, se sienta a escribirlo, pues esa necesidad resulta impostergable. Entonces se sienta y escribe con prisa y ansiedad, como si el tiempo y la vida se

¹ Amparo Dávila, Algunas consideraciones sobre el cuento, *Tema y Variaciones de Literatura* 12. México: UAM-A, 1998, pp. 11-12.

² Severino Salazar y Jaime Lorenzo, Conversación con Amparo Dávila, *Tema y Variaciones de Literatura* 6 (semestre 2, 1995), UAM-A, pp. 15-16.

le estuvieran terminando. Finalmente, cuando lo termina, lo deja reposar, para que pase su efervescencia y se aquiete. Luego lo corrige, porque es una escritora exigente, perfeccionista y obsesiva.

Paseo por la Ciudad de México en los 50

En sus dos primeros libros –*Tiempo destrozado* (1959) y *Música concreta* (1961)– nos muestra la ciudad de México que ella, recién llegada en 1954, vivió, conoció y disfrutó en la década de los cincuenta. Describe los lugares concurridos de la época: la nevería repleta de jóvenes para tomar su coca-cola y escuchar la sinfonola a todo volumen. Los lugares culturales y de reunión: la Librería Francesa de la Zona Rosa, el *Sanborns* de El Ángel de la Independencia, el bar de Reforma, las cenas en la terraza del Hotel Alameda, el Bosque de Chapultepec, lleno de niños y de globos.

Los atuendos y modas juveniles: las jóvenes a la moda usan el peinado abultado “a la italiana”, ojos sumamente pintados y labios pálidos, recurren a dietas para guardar la línea corporal, acuden a la peluquería, cine y teatro, cenas y reuniones con sus novios y amigas, andan en bicicletas; y ellos llevan corbata de moño y saquito entallado. Los problemas estudiantiles del momento: la manifestación estudiantil y los granaderos con sus gases lacrimógenos, los mítines con los heridos y encarcelados por la policía. Los medios de transporte urbanos atiborrados: los ruidos de tranvías apretujados como sardinas, los camiones, llenos de gente y bruscos virajes, con su chofer y cobrador, los taxis libres que circulan día y noche.

Los lugares de ocio y vicio: el cabaret de rumberas y vedettes del Barba Azul, de la colonia Obrera con su anuncio de gas neón. El dominio y la programación de la radio: el programa musical dominical de la estación Radio Mil; las radionovelas en la xew: *Anita de Montemar*, historia que hacía llorar a las mujeres.

También nos da un recorrido por la ciudad de México en la década de los 50, por las clases sociales. La clase baja habita en los cuartos de la pensión de estudiante, en departamentos de los edificios de la colonia Narvarte o habitaciones de la calle Chopo en santa María la Ribera; las mujeres trabajan de criadas, vendedoras, costureras y obreras en la fábrica de suéteres. En la clase media, las mujeres trabajan de secretarías, son lectoras de poesía y novelas; los universitarios laboran en las oficinas como contadores o gerentes, bailan el *rock and roll*, acuden al fútbol y tienen sus amantes. Y en la clase rica son doctores o doctoras y pertenecen a familias italianas o alemanas, como Jana.

La quinta de las celosías y la necrofilia

En ese escenario citadino se ubica “La quinta de las celosías”, donde aparecen tres personajes importantes: el poeta decadente que se aproxima a la realidad a través de símbolos que poseen una virtud evocadora, mágica o mística; la flaca sifilítica del mundo francés decadentista; y Jana la necrofilica.

En este relato, la autora aborda al trasnochado poeta simbolista y *flanneur* –caminante– francés de *fin de siècle*, representado por Gabriel Valle, el estudiante pobre, flaco, encorvado y descolorido, que emplea gruesos lentes de miope y se comporta como un poeta decadente y simbolista.

Él por la mañana se tumba en la cama, fuma y mira el techo de su cuarto de la pensión de estudiante, y piensa. Por la tarde, como el *flanneur* francés Charles Baudelaire e imitadores, se viste elegante con traje y corbata, porque un decadente tiene que vestir soberbiamente y de manera distinta a la norma. Vaga ligero y contento hasta cansarse con pasos largos y seguros por la ciudad, “por las calles y por la vida, observa detenidamente la luz y las sombras y se empapa de la multitud”³.

A medianoche visita prostíbulos, entra en un bar, bebe, se emborracha y ante los parroquianos recita el poema, “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, del poeta T. S. Eliot: “vayamos pues tú y yo a través de ciertas calles semidesiertas...la niebla amarilla que frota su hocico sobre las vidrieras lamizó los rincones del atardecer...y la tarde, la noche duerme tan apacible! Alisada por largos dedos, dormida, fatigada”⁴. Posteriormente, bebe hasta que la luz del día lo obliga a salir de la cantina, caminar trastabillando, llegar a su pensión, hundirse hasta ahogarse de sueño en las sábanas de su cama de estudiante.

Él representa al poeta bohemio, decadente citadino y simbolista trasnochado, porque la mejor época de los simbolistas en México aparece en la última década del siglo XIX e inicios del siglo XX. Acerca del bohemio de esa época, afirma Fausto Ramírez, el hombre tiene “una sensación de pérdida de sentido del hombre con el cosmos, un sentimiento de orfandad metafísica se apoderó de los espíritus a medida que el siglo se aproximaba a su fin. Justo el campo de cultivo abonado para que la sensibilidad simbolista floreciese”⁵.

³ María Emilia Chávez Lara, *La canción del hada verde. El ajenjo en la literatura mexicana 1887-1902*, México, UNAM, 2012, p. 55.

⁴ Amparo Dávila, *Muerte en el bosque*, México, FCE, Lecturas mexicanas, 1985, p. 32.

⁵ Munal. *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*. México: MUNAL-INBA-UNAM, 2004. p. 31.

De allí que el ensayista Carlos Díaz Dufoo con Manuel Gutiérrez Nájera afirme en su revista *Azul*: “nuestra generación es una generación de tristes”.

La vida del bohemio Gabriel Valle se inspira en el modelo francés del poeta decadente. Lo demuestran sus celebraciones etílicas, abuso de las drogas y el alcohol que diezma la bohemia artística, alucinada por el goce de los “paraísos artificiales”, propuestos por el poeta francés Charles Baudelaire: “el abuso inusitado de ‘excitantes’ –drogas, alcohol o hada madrina– acabó por diezmar las filas de esta bohemia artística. Este poeta se halla seducido por la obtención y el goce de ‘paraísos artificiales’, como un recurso para aguzar la sensibilidad como un escape a la sensación de tedio y desencanto que los embargaba de cara a la civilización moderna”⁶. Estos poetas simbolistas se asoman a las zonas oscuras e inexploradas de la interioridad psicológica, donde Eros y Tánatos entran en juego y entablan complejas relaciones.

Gabriel es un personaje excéntrico que, aunque no haya comido o comido mal, prefiere el atuendo elegante y el exceso de bebida y drogas, pues para él representa la elegancia, el sentido de la forma y su inclinación por el vicio. Él, como todo poeta simbolista y de mente puritana, desea una mujer aristócrata, conservadora y pasiva, como Jana, “que cumpla con las labores propias de su sexo. Es decir, que atienda el hogar, que tenga hijos y sea complaciente con su marido es un ser angélico. [mas no] Aquella que decida tomar las riendas de su vida y buscar la independencia, la que trabaja y ostenta su autonomía, la que pone en riesgo el dominio masculino, es una bruja”⁷. Sin embargo, su modo de vida rechaza esa conducta pasiva.

Además del poeta decadente representado por Gabriel, también retrata a la flaca que en el medio francés de *fin de siècle* representa la extrema miseria, la explotación y prostituta sifilítica pobre del mundo decadentista francés. Sin embargo, la autora no se refiere a la puta sifilítica, sino a la obrera explotada, al lado de la cual se sienta Gabriel Valle en el camión y la describe así:

Gabriel Valle se acomodó al lado de una muchacha muy pálida y muy flaca, que apretaba nerviosamente entre sus manos unos guantes sucios. La muchacha flaca. [...] lo miró entonces con una mirada fría, totalmente deshabitada; él sintió que se había asomado al vacío [loca]. [...]

¡Pobre muchacha! debía sentirse muy sola, no había de tener quien la quisiera, y era bien fea; sería difícil que encontrara marido o novio así de flaca y desgarbada; el pelo seco y mal acomodado, los ojos inexpressivos, los labios contraídos, la pintura

⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁷ María Emilia Chávez Lara, *op. cit.*, p. 79.

corroída, y tan mal vestida, tan amarga... y ella se fue toda flaca y toda amarga hasta la puerta de la salida.⁸

Después de describirla se centra en la protagonista Jana. Jana es el género femenino de Jano. Jano dios latino posee dos rostros contrapuestos que miran en direcciones contrarias. Es el guardián del principio y el fin, de la entrada de la casa, de las puertas y de los umbrales en la antigua Roma y tenía como atributo la vara de portero y la llave, el franquear una puerta era decisivo para la buena realización, simboliza lo positivo y lo negativo⁹. Sus rostros se dirigen hacia el pasado –los padres de Jana– y el futuro –su víctima Gabriel Valle–, se le representa con dos llaves: la del cielo y el infierno

De igual modo, Jana, la chica aristócrata y culta, vive sola en un lugar retirado y solitario. Pocas casas y poca gente rodean su quinta, tiene una reja de acceso sin candado, un jardín y una habitación al fondo, donde se desarrolla el drama. La casa tiene celosías que la mantiene oscura y no permiten que se filtre la luz exterior.

Ella porta vestido de seda gris, blanco y pegado al cuerpo, pelo rubio sobre sus hombros, expresión dura, fría y distante con Gabriel, concentrada en sus recuerdos. Está enajenada con la obsesión de sus padres alemanes, muertos y embalsamados en su casa. Ella, embalsamadora del hospital, vive sola en su quinta de celosías, venera y guarda la tumba de sus padres con ella. Es tímida, delicada, rubia de ojos azules, brillantes, y rostro blanco, pupilas dilatadas, inmensas y lagrimeantes, dientes blancos, agudos, y trágica en el cuento.

El relato se desarrolla en la noche desquiciante de otoño en la casa de Jana, quien se comporta tan lejana y desconocida con Gabriel. Ella y Gabriel llevan meses de conocerse, ella le hace creer un posible noviazgo entre ambos, pero hace semanas que él la visita y ella no le abre. Posteriormente ella ya en su casa le prepara un té con veneno o soporífero que lo marea.

La acción se desarrolla en dos lugares: la sala y el cuarto al fondo del jardín. La sala es elegante, agobiante y saturada de objetos, donde domina una atmósfera opresiva, asfixiante que despierta la parte irracional, la locura y homicida de ella: reía “cada vez más fuerte sin parar”. Allí habla de sus recuerdos: la belleza, cultura e inteligencia de sus padres muertos, y su adolescencia; a través de sus palabras manifiesta la locura terrible que padece. Y el segundo lugar es el cuarto que se halla al fondo del jardín, donde ella

⁸ Amparo Dávila, *Muerte en el bosque*, México, FCE, Lecturas mexicanas, 1985, pp. 33-34.

⁹ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 248; pp.; J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2002, pp. 265-266.

proporciona un té con droga a Gabriel, ella y su cómplice lo golpean hasta matarlo y sacrificarlo.

Esa mujer tan lejana y desconocida para Gabriel, posee dos rostros opuestos como el dios Jano: tímida y maligna. Al inicio Gabriel la caracteriza “tan tímida, tan delicada, no se atrevía siquiera a tomarle una mano por temor a molestarla, cuánto trabajo le había costado comenzar a salir con ella”¹⁰. Además, huele a formol y balsoformo, porque es médica y trabaja en el anfiteatro de hospital como embalsamadora. Y al final, se transforma en lo opuesto, en maligna: “Jana, desde el centro del salón, lo miraba desafiante en medio de los féretros de hierro [...] los ojos claros de Jana eran como los ojos de una fiera brillando en la noche, maligna y sombría.”¹¹ Su personaje nos recuerda la canción *Bodas negras* de Julio Jaramillo.

Jana demuestra su locura, su obsesión necrofílica: secuestra los cuerpos de sus padres, los embalsama y esconde en su habitación oscura, para mantener el lazo afectivo con ellos. Además, en su locura nocturna también asesina y sacrifica a su joven enamorado.

La señorita Julia y las ratas

La señorita Julia, solterona madura con más de 35 años, posee una conducta pulcra, recta e intachable en el vecindario, eficiente y elogiada en su trabajo; es religiosa, recatada y pasiva, y hermana mayor de sus hermanas. Vive sola en la casa vieja de sus padres, lleva trabajando de oficinista quince años en una empresa. Gusta de la música, la poesía de Shelley y Keats, las novelas de las hermanas Brontë, y teje suéteres para sus sobrinos.

Está comprometida con el contador Carlos de Luna, quien vive con sus ancianos padres, pertenece a la Orden de Caballeros de Colón, tiene aire grave y taciturno, como ella. Él la acompaña todas las tardes desde la oficina hasta su casa, donde toma café y oye música, mientras ella teje un suéter para sus sobrinos. Con él acude todas las tardes de domingo a misa, toman helado, pasean por el bosque, con el fin de obtener “la dicha de formar un hogar como sus hermanas”. Ella lleva un mes sin dormir. Una noche en su recámara, pierde su alegría y tranquilidad habituales, a causa del ruido de las ratas debajo de su cama.

¹⁰ Amparo Dávila, *Muerte en el bosque*, México, FCE, Lecturas mexicanas, 1985, p. 35.

¹¹ *Ibidem*, pp. 44-45.

Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras de ratas. [...] Como la duela de los pisos era bastante vieja, Julia pensó que a lo mejor estaba llena de ratas, y eran éstas las que la despertaban noche a noche. [...] Julia contrató a un hombre para que introdujera en los orificios un raticida. Estaba durmiendo plácidamente cuando el tan conocido ruido la despertó. Desesperada se dejó caer en un viejo sillón de descanso y rompió a llorar. Allí vio amanecer.¹²

A partir de ese momento no duerme tranquila, tiene grandes ojeras y su ropa floja, olvida cosas y sufre distracciones en su trabajo. Su aspecto se torna deplorable, padece nerviosismo insostenible y deja su trabajo. Pierde el apetito, el placer por la lectura y la música, se ocupa de la limpieza excesiva en casa para calmar su angustia y ansiedad. Después se obsesiona con los libros de farmacopea para descubrir el veneno que acabe con el ruido de las ratas por las noches debajo de su cama.

Cuando se percata de que su casa está llena de ratas, Julia coloca ratoneras con queso y agua envenenados en cada habitación. Prueba diariamente con otros venenos, sin consecuencias favorables, hasta resultarle desquiciante, después se dedica a prepararles venenos en un pequeño laboratorio improvisado en casa. A partir de ese momento ya no tiene tiempo ni paz para ver a su prometido y su romance y futuro matrimonial se vienen cuesta abajo.

Luego se enfrían las relaciones con su prometido y éste termina el largo noviazgo con ella, quien deja de visitar a sus hermanas porque no soporta el ruido de los niños, se obsesiona por tejer con manos temblorosas, deja de dormir por las noches. Ella, neurótica obsesiva, considera que las ratas la perseguirán hasta el último día de su vida y su lucha contra ellos resultará inútil, porque

aquellas ratas infernales no la dejaban dormir. [...] Lloró sordamente. Se mesaba los cabellos con desesperación o se clavaba las uñas en las palmas de las manos produciéndose un daño que ya no entendía. [...] Abrió el clóset para buscar algo que ponerse y.. ¡allí estaban!... Julia se precipitó sobre ellas y las aprisionó furiosamente. ¡Por fin las había descubierto!... ¡las malditas eran ellas...con sus ojillos rojos y brillantes...eran ellas las que no la dejaban dormir y la estaban matando poco a poco!¹³

¹² *Ibidem*, pp. 72-73.

¹³ *Ibidem*, pp. 82-83.

Posteriormente, cuando cree encontrarlas y las atrapa, ella no aprieta las ratas ni las martas cebellinas, sino que manifiesta su locura, porque

allí las tenía fuertemente cogidas...allí estaban... en sus manos...reía a carcajadas, las apretaba más, reía estrepitosamente...hablaba y reía...lloraba de gusto y emoción...gritaba...gritaba...risa y llanto, gritos, carcajadas...gritaba...gritaba. Cuando Mela llegó, encontró a Julia apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas¹⁴.

De este modo, las ratas son las causantes de su nerviosismo y locura. ¿Por qué su obsesión por las ratas? Porque si ella tiene más de 35 años, entonces es una mujer solterona que de joven se preocupa primero por sus padres, luego por sus hermanas menores ya casadas, después por sus sobrinos a quienes les teje suéteres, pero jamás por ella ni su futuro matrimonial.

Además, se halla en su decadencia personal a causa de su edad, pues ya se le fue la lozanía en el cuerpo, sus ilusiones de boda, de tener hijos y de una vida futura. Su prometido, Carlos de Luna, también como ella es un solterón que cuida y vive con sus padres ancianos, es conservador y ferviente católico que no puede prometerle hijos. Esta decepción de su vida personal y sexual, la lleva a inventarse el ruido de las ratas debajo de su cama que se le convierte en obsesión.

Las ratas no sólo son proclives a ser destructoras de las provisiones y transmisoras de enfermedades, sino también representan la fertilidad, sexualidad y reproducción como ella lo ansía. Pero su formación religiosa, conservadora y recatada, se lo prohíbe. De modo que, si ella siente aversión a ellas, se debe a su "significado fálico en su aspecto peligroso y repugnante", asevera Cirlot¹⁵.

Las ratas se convierten en su obsesión y locura, por eso busca la forma de exterminar los deseos y ansias sexuales que devoran su cuerpo. Si al final, su hermana Carmela la encuentra "apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas", ella no aprieta las ratas imaginarias que desataron su nerviosismo y obsesión, ni las martas cebellinas, sino su propia obsesión y locura por vivir sola y sin la compañía de un hombre que la haga feliz.

¹⁴ *Ibidem*, p. 83.

¹⁵ J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 385.

Tina Reyes y el deseo de violación

Tina Reyes, mujer madura solterona como la señorita Julia, trabaja como obrera en una fábrica de suéteres, vive sola en el cuarto del tercer piso de un viejo edificio de la Colonia Obrera, barrio sórdido y peligroso. Es romántica, cree en el amor y noches de luna, en las manos enlazadas, miradas y palabras tiernas, sueña con casarse vestida de blanco, con la iglesia adornada y música.

Posee mentalidad religiosa, asiste todos los domingos a misa de mediodía, donde el sacerdote con su tradición judeo-cristiana niega todo principio de placer a sus feligreses, apela a la abstinencia, insiste en la maldad del goce sexual, desprecio por la carne, y afirma que el sexo es pecado: “Los penitenciales medievales revelan que el acto carnal entre un hombre y una mujer no unidos en santo matrimonio era considerado un pecado más grave que el de asesinato”¹⁶, tal como lo concibe Tina Reyes.

Tina posee la mentalidad del siglo XIX: el contrato matrimonial excluye todo placer, pues la misión de la esposa es dar a luz y educar a sus hijos, mientras que la de la amante es hacer gozar. Por ello, tiene ideas conservadoras, aborrece la risa, el placer erótico y a las mujeres libertinas que, sin pudor, abrazan o besan en la calle a su hombre. Rechaza el diálogo con una persona extraña que no le haya sido presentado antes por un conocido de ella. Sin embargo, anhela casarse, tener un marido trabajador, hijos, departamento y televisión o radio.

Al fin pudibunda, viste falda larga que oculta sus rodillas y suéter azul, ostenta un cuerpo virginal perfecto. Pero como ningún hombre lo ha acariciado ni tocado sus cuerdas íntimas, se lamenta:

se contempló en el espejo del ropero con cuidado y atención. Sus manos se deslizaron sobre los senos y se apoyaron en la cintura estrecha. No estaba mal, estaba bastante bien, pero qué pena, qué mala suerte que ese cuerpo, tan bien hecho, se marchitara a la sombra de la soledad, sin conocer ni una caricia, ni un goce¹⁷.

Además, es pesimista y sin esperanza de casarse, cree en su mala suerte y en su mal destino.

La acción se desarrolla por la noche en que vive su irrealidad, fantasía erótica o locura con Juan Arroyo, joven guapo, honesto y enamorado de Tina, la cual al mismo tiempo teme y ansía ser raptada y violada por el joven apuesto.

¹⁶ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 32.

¹⁷ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, México, FCE, 2021, p. 153.

Ella posee dos obsesiones recurrentes en los que focaliza su atención. Antes de continuar definamos el término de obsesión. La RAE la define así: “Idea, deseo, preocupación que no se puede apartar de la mente”, y el psicólogo Aaron Beck, de este modo:

El trastorno obsesivo-compulsivo (conocido como TOC) es un trastorno de ansiedad, el eje central es un miedo excesivo a que algo terrible suceda; las obsesiones son pensamientos, ideas o impulsos indeseables, que se producen de forma repetitiva, generan ansiedad, porque se piensa que va a ocurrir otro tipo de desgracia que escapa a su control.¹⁸

Así, la obsesión refleja que la mente de la persona se aferra a una idea fija, tal como le sucede a Tina Reyes.

Su primera obsesión se focaliza en el cabaret o antro sórdido, Barba Azul con su anuncio de gas neón que le trasmite la savia, frivolidad y la vida de prostitutas. A este antro lo vincula con la obscenidad y el placer que jamás se ha permitido disfrutar una sola vez con un hombre.

A este cabaret se refiere cuatro veces. Uno, ella desde su habitación observa todas las noches el Barba Azul, piensa en sus noches sin sueño, las horas que se pasa mirando su letrero luminoso que se enciende y apaga como su deseo carnal reprimido, pero persistente. En su inconsciente ella siente por este cabaret dos ideas opuestas, impresión y repulsión: “antro sórdido que tanto le impresionaba y que ella despreciaba con toda su alma”.

Otro, ella escucha por las noches y hasta el amanecer aquella frenética música de locos que sale de allí e inunda las calles y habitaciones cercanas. Del antro ve salir a “infinidad de parejas cantando o riéndose a carcajadas, a veces se daban golpes ahí en plena calle, gritándose los insultos más bajos, luego se reconciliaban y se perdían por las calles oscuras, otras veces llegaba la patrulla y cargaba con ellos”¹⁹.

Otro, ella desprecia a todas las mujeres que acuden allí, porque las considera “mujeres fáciles y perversas, su risa se le quedaba en los oídos, tenía que taparse la cabeza con la almohada y sollozaba de indignación y protesta hasta quedarse dormida”²⁰. Y el cuarto, ella, según su mentalidad puritana, no podía entender ni disculpar a las mujeres del Barba Azul ni a las que echan los

¹⁸ Aaron Beck, Aaron, Obsesiones y compulsiones, <<https://www.cpaaronbeck.com/psicologos-granada/obsesivo-compulsivo.html>>.

¹⁹ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, México, FCE, 2021, p. 151.

²⁰ *Ibidem*, p. 151.

brazos al cuello del hombre y lo besan “con el mayor descaro enfrente de todo el mundo”.

Su segunda obsesión se refiere a su deseo de ser raptada y violada por el joven Juan Arroyo que admira su belleza e intercepta en la calle para dialogar con ella. Pero ésta se rehúsa, porque, según su conservadurismo pueblerino, nadie los ha presentado. Ante él, se despiertan sus ideas frustradas en el inconsciente, su mente empieza a recordar y centrar su atención en las notas rojas de los diarios leídos: las mujeres asesinadas, violadas y arrojadas en calles desiertas por la noche.

Al tema del rapto y la violación de mujeres solas, recurre en diez ocasiones. Una, “su mente empezó a girar como trompo loco”, recuerda de golpe todas las historias leídas en los diarios, vinculadas con los somníferos en la bebida, el rapto y la violación de las mujeres: “a Celia le dieron algo en la bebida para dormirla, violarla y no se enteró de nada hasta el día siguiente que despertó. Dos, a la chica que violan y ahogan con sus almohadas, en su propia casa, “¡qué cosa más horrible!”

Tres, cuando la intercepta Juan Arroyo y la invita a la nevería, renace su obsesión-anhelo de ser secuestrada y violada por él. Enseguida experimenta un miedo terrible y, al mismo tiempo, teme, anhela su deseo oculto y se pregunta, qué seguirá, “¿adónde la iría a llevar?, ¿cómo iría a empezar [¿a desnudarla y violarla?]-, se preguntaba llena de angustia”²¹.

Cuatro, cuando él charla con ella en la nevería con voz suave, seductora y modulada, como si acariciara con las palabras su oído, cuerpo e intimidad, ella, por un lado, despierta su placer dormido, siente en todo su cuerpo las ansias eróticas. Y, por el otro, se manifiesta como la mujer pasiva ante el macho dominante y golpeador, violador y sádico. Sus ansias eróticas se manifiestan como

un hormigueo ardoroso (que) le recorría por todo el cuerpo cada vez que pensaba: ¿cómo sería el comienzo?, si era de los que golpeaban a las muchachas brutalmente, o tal vez sin más explicación se abalanzaría sobre ella y le arrancaría las ropas, también había algunos que primero asesinaban y después... Sintió mucho calor, sacó su pañuelo y se abanicó con él, luego se enjugó la frente²².

Cinco, ella recuerda la nota roja en que el raptor o violador está en complicidad con el chofer del taxi, la sacan de la ciudad y la llevan a un lugar siniestro

²¹ *Ibidem*, p. 157.

²² *Ibidem*, p. 157.

para violarla y asesinarla. Seis, cuando Tina y Juan salen de la nevería para abordar el taxi, ella sigue con su obsesión erótica y está convencida de que ése era su destino –ser sacrificada en el altar del placer y violada– y tenía que cumplirse, aunque ella opusiera resistencia.

Siete, cuando él toma la mano de ella entre las suyas, ella recupera sus ansias sexuales. Piensa que va a raptarla y violarla, y elucubra, según su pesimismo y la visión de la sociedad radionovelera de la XEW y de *Anita de Montemar* que escucha con su amiga, “si él no la mataba, ella no podría vivir después de lo sucedido. Moriría de vergüenza sin poder alzar jamás la cara, de seguro que saldría en los periódicos, como tantas otras muchachas que corrieron la misma suerte”²³.

Ocho, continúa con la obsesión mental de su fatalidad y ella era la víctima de un destino implacable. Refuerza su deseo anhelado de erotismo reprimido, imagina y anhela que el otro la despoje con violencia de sus prendas íntimas en un cuarto sórdido, la desnude, consuma la violación temida-anhelada por ella. Pero antes se pregunta con ansia: “¿cómo iría a empezar? Se vio despojada de sus ropas, a su merced, y él avanzando hacia ella. La ola, cálida de la vergüenza la iba envolviendo y al mismo tiempo el frío de la desnudez la hizo estremecer y arrinconarse más en el asiento del automóvil”²⁴.

Nueve, ella prolonga la vergüenza de su erotismo, no placentero, sino reprimido, anhelado y castigado. Su erotismo se consuma, no como ella lo tenía planeado, a través de la boda con su hombre soñado ante la sociedad, sino a través de su pensamiento obsesivo de mujer raptada-violada. Luego expuesta ante la ley de los hombres delegados y policías, médicos y fotógrafos que la desnudan y devoran otra vez:

Todo le avergonzaba: ¿qué pensarían de ella?, tal vez que se lo había buscado, creían que era ‘una de tantas’, y la trataban como a ellas...qué terribles debían ser las delegaciones, la policía, las preguntas bochornosas, los fotógrafos acosándola, la revisión médica, ella completamente desnuda en una mesa fría [...] y todos como buitres sobre ella, manos, ojos, en ella, adentro, afuera, por todas partes, y ella desnuda ante cien ojos que la devoraban.²⁵

Y diez, cuando llegan a la dirección de su casa, él le pregunta de forma respetuosa: “–¿Es aquí donde vive, Tina? Ella miró el edificio donde vivía, pero

²³ *Ibidem*, p. 158.

²⁴ *Ibidem*, p. 159.

²⁵ *Ibidem*, p. 159.

que no era, porque no podía ser, porque él la había llevado a otra parte, y eran sus ojos los que la engañaban". Sin embargo, ella en su obsesión erótica de mujer ansiosa, imagina que él no la llevó a su domicilio, sino a un hotel de paso que ella ansía, donde él va a consumar su placer en el cuerpo de ella: "Ella había cruzado el umbral de su destino, había traspuesto la puerta de un sórdido cuarto de hotel y se precipitaba corriendo calle abajo en frenética carrera desesperada".

Entonces nuevamente, ella torna a su obsesión sexual de mujer violada, y se imagina todas las formas eróticas que le prodiga su deseo frustrado: cuerpos desnudos voraces que se unen y separan jadeantes, insaciables que cabalgan con prisa y placer hasta lograr su anhelado orgasmo: "cuerpos a solas a oscuras que se encuentran se entrecruzan se juntan se separan se vuelven a juntar jadeantes voraces insaciables poseyendo y poseídos bajando y subiéndose cabalgando en carrera ciega hasta el final con un desplome"²⁶.

Tina Reyes, de mentalidad conservadora, religiosa y frustrada en su erotismo, no ha tenido pareja que haya acariciado su cuerpo aún virgen ni la ha iniciado en los placeres de Afrodita. Ella, ante su erotismo reprimido, manifiesta su obsesión sexual a través de dos etapas. Una, fija su atención todas las noches en el cabaret Barba Azul que libera la pasión oculta de hombres mujeres por medio del vino, como si fueran faunos y ménades, e incita al placer.

Y la otra, la introyecta a través de la nota roja y se centra en los momentos en que las chicas por la noche son golpeadas, luego violadas, asesinadas y abandonadas en lugares solitarios. Esto demuestra, no sólo que está obsesionada con su deseo sexual reprimido, sino también que anhela el rol pasivo y otorga el rol activo al hombre sádico, golpeador que la viola y la expone como víctima ante la sociedad masculina. Porque ella, a causa de su conservadurismo, desconoce todo el placer que puede prodigar al otro con sus manos y su cuerpo.

Para terminar, las acciones de estos relatos se desarrollan durante la noche en lugares cerrados, asfixiantes: la sala oscura, la recámara, el asiento trasero del coche o el cuarto de azotea, donde domina el instinto, la obsesión y la locura de las tres protagonistas: Jana, la señorita Julia y Tina Reyes. Las tres son mujeres solteras y maduras de entre treinta y cuarenta años con baja autoestima, dóciles, sumisas y fanáticas católicas, excepto Jana, y funcionales durante el día en sus labores. Pero por la noche, en la oscuridad de su recámara se desata su deseo e insatisfacción en su vida sexual.

²⁶ *Ibidem*, p. 160.

Desempeñan las labores femeninas y hogareñas: la costura y el tejido, leen y oyen música o radionovelas. Su mayor ambición para Julia consiste en la dicha de formar un hogar como sus hermanas; para Tina Reyes, el noviazgo, anillo de compromiso, boda e hijos, tener departamento, marido, hijos, televisión y radio. Ambas son mujeres pasivas y conservadoras que, por avergonzarse de su erotismo y carecer de él en su vida sentimental, se les convierte en obsesión. Esa es la razón por la que la señorita Julia prefiere obsesionarse con la limpieza de su casa y las ratas, mientras que la segunda anhela ser raptada y violada, aunque sea en su imaginación.

Jana, como viuda negra, seduce a Gabriel, teje sus redes de atracción, le envía un recado y lo cita por la noche, lo atrae, lo droga y asesina. La señorita Julia tiene su prometido, pero lo pierde y frustra su matrimonio, a causa de su locura-obsesión por el ruido de las ratas que corren debajo de su cama; Tina se deja llevar por el joven a su casa, pero ella, al transformarlo en un hotel de paso, satisface su obsesión sexual de mujer violada, aunque sólo sea en su imaginación.

En las noches, aparece la locura u obsesión de las tres: asesinar al joven Gabriel, la estola de martas cebelinas transformadas en las ratas, o imaginar su posesión sexual en un hotel de paso. Durante su obsesión o momento de locura nocturna, ellas se transforman: sus ojos se tornan brillantes y tienen una risa incontrolable.

¿Qué reprimen las tres protagonistas? Jana reprime su deseo, a través de la necrofilia por sus padres muertos que oculta en su habitación escondida y oscura. Las dos restantes, religiosas y puritanas, reprimen su deseo erótico: Julia somete su deseo e instintos sexuales de casarse con su prometido indeciso, se le convierte en obsesión, por eso descubre el ruido de las ratas debajo de su cama. Y Tina, que también reprime sus instintos sexuales, fantasea su propia violación sexual a manos de un extraño en un hotel.

Referencias

- Abenshushan, Vivian, *En el jardín del miedo*, 2018. <<https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>>.
- Argüelles Rozada, Esther, La tensión autoral en Amparo Dávila: un estudio de la postura feminista de la escritora. *Literatura mexicana*. vol.33, no. 2, Ciudad de México jul./dic. 2022. Epub 08-Ago-2022 <<https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2022.33.2.7731x04>>.
- Beck, Aaron, Obsesiones y compulsiones. <<https://www.cpaaronbeck.com/psicologos-granada/obsesivo-compulsivo.html>>.
- Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 2004.

- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Cardoso, Regina y Laura Cázares, *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México, Tec de Monterrey-UAM, 2009
- Chávez Lara, María Emilia, *La canción del hada verde. El ajenjo en la literatura mexicana 1887-1902*, México, UNAM, 2012.
- Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2002.
- Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones G. Gili, 2002.
- Dávila, Amparo, *Muerte en el bosque*, México, FCE, Lecturas mexicanas, 1985.
- Dávila, Amparo, *El cuento contemporáneo* (Selección y nota introductoria de Schneider, Luis Mario, México, UNAM, 1991.
- Dávila, Amparo, Algunas consideraciones sobre el cuento, *Tema y Variaciones de Literatura 12*. México: UAM-A, 1998.
- Dávila, Amparo, *Apuntes para un ensayo autobiográfico*, Zacatecas, Pinos 2004-2007, CONACULTA-Instituto Zacatecano de Cultura, 2005.
- Dávila, Amparo, *Poesía reunida*, México, FCE, 2011.
- Dávila, Amparo, *Cuentos reunidos*, México, FCE, 2021.
- Domínguez, Leonardo, La literatura es un amor al que no le he sido infiel: Amparo Dávila, *El Universal* (21 de febrero, 2017) [En línea]: <<https://bit.ly/2m7pv2M>> [consulta: 23 de febrero, 2017].
- González Pérez, Victoria Irene, Amparo Dávila: escribir desde la memoria. *Cuadernos fronterizos*, 33, 2015.
- González Pérez, Victoria, *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2016.
- Minila, Jonathan, *Amparo Dávila. Árboles petrificados*, México, Secretaría de Cultura-Nitro Press, 2016.
- Munal. *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*. México: MUNAL-INBA-UNAM, 2004.
- Paredes, Alberto, Amparo Dávila, *Figuras de la letra*, México, UNAM, 1990.
- Robles, Martha, Amparo Dávila. *Escritoras en la cultura nacional*. Tomo II. México, Diana, 1989.
- Rosas Lopátegui, Patricia, Amparo Dávila: Maestra del cuento (O un boleto a sus Mundos memorables), *UAM Casa del tiempo*, México, 2009. <https://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_67_70.pdf>.
- S/A., Amparo Dávila: una maestra del cuento, *La Jornada Semanal*, sábado 31 de dic. de 2005, núm. 565. <<https://www.jornada.com.mx/2005/12/31/sem-amparo.html>>.

- S/A. Biografía de la autora Amparo Dávila, libros y obras, por recess time <https://horadelrecreo.com/c-biografia/amparo-davila/>
- Salazar, Severino y Jaime Lorenzo, Conversación con Amparo Dávila, *Tema y Variaciones de Literatura 6* (semestre 2, 1995), UAM-A. <http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1400/entrevista_con_amparo_no_6.pdf?sequence=1>.
- Salazar, Severino, Tres encuentros con Amparo Dávila, *Ensayos y artículos reunidos*, México, Juan Pablos Editor, 2013.
- Salazar, Severino, La narrativa de Amparo Dávila, *Ensayos y artículos Reunidos*, México, Juan Pablos Editor, 2013.
- Sardiñas Fernández, José Miguel, *Árboles petrificados*, de Amparo Dávila: un ciclo cuentístico en torno a la libertad, *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 20 (2020): 57-79. <<https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/306/263> <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/amparo-davila-81.pdf>>.
- Urrutia Elena, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx, y una revista*, México, Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México, 2006.
- Vaquera Herrera, Esmeralda, *Análisis de la narrativa de Amparo Dávila: abyección, lo real, locura y melancolía*, Tesis de Maestría. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2018. <<http://erecursos.uacj.mx/bitstream/handle/20.500.11961/5092/Tesis%20Esmeralda%20Vaquera.pdf?sequence=4&isAllowed=y>>.

Óscar Hahn y la renovación del soneto

GERARDO VEGA SÁNCHEZ | ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA NÚM. 2, UNAM

Resumen

En el espectro cromático de la literatura chilena, la figura de Óscar Hahn representa un tono singular intermedio entre la *Generación del 50* y la *Generación Trilce*. Escritor experimental, inconforme con la inmovilidad literaria, como los de todas las promociones poéticas surgidas del posmodernismo reflexivo entre la tradición y su ruptura, Hahn va del pasado a su presente literario sin cerrar la puerta al uso de la forma fija de poema más seductora: el soneto. El breve estudio de su poemario *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989) muestra la limpieza conseguida por un poeta que ha sabido amalgamar las reglas del arte aurisecular con las propuestas surgidas de las revoluciones literarias del Medio Siglo latinoamericano.

Abstract

In the chromatic spectrum of Chilean literature, the figure of Óscar Hahn represents a singular intermediate tone between the *Generation of 50* and the *Trilce Generation*. An experimental writer, dissatisfied with literary immobility, like those of all the poetic promotions that emerged from reflective postmodernism between tradition and its rupture, Hahn goes from the past to his literary present without closing the door on the use of the most seductive fixed form of poem: the sonnet. A brief study of his collection of poems (*Estrellas fijas en un cielo blanco*, 1989) shows the purity achieved by a poet who has known how to amalgamate the rules of aurisecular art with the proposals that emerged from the literary revolutions of the Latin American Mid-Century.

Palabras clave: Óscar Hahn, poesía chilena, *Generación Trilce*, Medio Siglo, soneto, posmodernismo.

Keywords: Óscar Hahn, Chilean poetry, *Trilce Generation*, Mid Century, sonnet, postmodernism.

Para citar este artículo: Vega Sánchez, Gerardo, “Óscar Hahn y la renovación del soneto”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 165-184.

Con el transcurrir de sus diversas corrientes, la república de la poesía ha animado su evolución lineal con la alternancia entre recuperaciones de su tradición y renovadores parricidios literarios, tal como si una pieza musical intercambiara sucesivamente *tempos* tensos y relajados. Pese a que el concepto de poema muta constantemente por fuerza de mezclas de géneros o de constantes propuestas experimentalistas, la denominada Gaya Ciencia prevalece como el conjunto de parámetros a seguir para quienes se inician en las artes líricas de modo que (por convicción o desafío, para romperlas o imitarlas) la retórica y métricas tradicionales de las letras hispánicas perviven dentro de la poesía actual. Hasta los más modernos e innovadores poetas han considerado la Gaya Ciencia como punto de partida de su labor artística. En esto me complace el símil que los poetas mantienen con los navegantes del siglo xvi: antes de lanzarse en busca de nuevos derroteros, ambos oficios requieren de pleno conocimiento de las cartas de navegación anteriores. Dicho en otras palabras: primero deben conocer su tradición antes de emprender el desafío de descubrir rutas innovadoras.

No obstante, el uso y apego a las formas poéticas tradicionales sigue catalogado como un retroceso creativo, ofensivo para la tradición rupturista de la poesía actual. La abjura contra la persistencia de una poesía medida y retórica se vuelve la expresión común entre jóvenes escritores y críticos que, allende las vigesimonónicas corrientes de vanguardia, pretenden exorcizar las reglas de la poesía tradicional hispánica, sin proponer siquiera nuevas teorías sobre la lírica, y franquean el paso a un sinfín de expresiones que alardean de arte poética. No quiero parecer un purista artístico, sólo resalto que el uso de las formas fijas de la poesía sigue siendo un recurso indispensable y un tentador desafío para muchos poetas actuales que han apostado por su tradición —a veces respetándola, otras reelaborándola— y mantienen viva la línea evolutiva de la lírica hispánica al construir o reforzar los puentes con su pasado literario.

Tal es el caso de Óscar Hahn (Chile, 1938) cuya singularidad, dentro de la promoción de escritores denominada *Generación del 60* o *Generación Trilce*, destaca debido a que: “[...] nadie como él parece haber asimilado no sólo la poética de la modernidad, sino, y sobre todo, la lírica clásica española,

de la que oye una lección que no ha olvidado: ceñir sus formas expresivas al máximo, trabajar como artífice cada verso.”¹ Aunque el grupo poético de Hahn contemporice con aquellos surgidos hacia la mitad del siglo veinte (generaciones del Medio Siglo o Mesoseculares) y entre los que preconizaba un crítico espíritu parricida, este escritor parece más complacido con la riqueza literaria de los poetas auriseculares. Preocupado por la forma, la musicalidad y el efecto lírico, el chileno se transforma en un orfebre de la *expresión sonora* (diría Góngora) mientras que la realidad del mundo moderno permea en sus temas². Para comprender el entorno en que se desarrolla la poesía de Hahn, es el propio autor quien, al presentar un volumen de ensayos sobre la literatura chilena del siglo xx, analiza las condiciones de la lírica de su país:

[...] a partir de los años sesenta se fue haciendo cada vez más difícil encontrar voces poéticas [:] el golpe militar de 1973 [...] remece hasta los cimientos, no sólo a la sociedad chilena, sino también a su literatura. Factores decisivos van a ser la censura, la autocensura y el exilio. Dentro o fuera de Chile, los escritores establecidos y los que estaban en gestación reorientan su proyecto literario, movidos por la situación traumática en la que se encuentran. Como era de esperar, la literatura testimonial es la manifestación preferida de este momento histórico. [Así] la poesía pierde terreno [...] durante el periodo de la dictadura militar [...]. Hay que reconocer, eso sí, que [los poetas de esta] generación aún no han dicho la última palabra [...].³

En medio de ese *locus eremus* que aletargó a la lírica chilena, Óscar Hahn se dio a la búsqueda de su identidad, en la república de los poetas, entre los versos de una época ideal definida artísticamente como dorada. En ese instante, las circunstancias caóticas y poco estimulantes por las que atravesaba la lírica chilena encontraron su correspondencia con el mundo de los Siglos de Oro: ambos momentos compartían la conciencia de una crisis humanista y existencial, alejada de los realismos nacionalistas. Particularmente, en las expresiones artísticas de ambos periodos históricos, los autores se volvieron una metáfora del dios creador, mientras que sus obras estaban consideradas como un universo preestablecido, organizado y materializado por quienes lo concibieron.

¹ Marcelo Coddou. “Óscar Hahn. *Arte de morir*”. *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107, enero-junio de 1979, p. 688.

² Hahn sufrió el golpe de Estado de 1973 que lo obligó a radicar hasta hoy en Estados Unidos como docente en la Universidades de Maryland y Iowa.

³ Óscar Hahn, “Presentación”. *Revista Iberoamericana*, núms. 168 -169, julio-diciembre de 1994, pp. 669-670.

También, con las propuestas del arte del Medio siglo, germinó la idea del barroco renovado: tras los desencantos de la posguerra, los artistas en general vivieron la desesperanza de su mundo y las crisis de la modernidad, acentuadas en el contexto posvanguardista latinoamericano. El devenir del creador encontró aliciente en la reflexión y crítica de sus orígenes; en la asunción del pasado para fundirlo y renovarlo con el universo actual.⁴ En poetas como Hahn resulta naturalmente inevitable el sentimiento de apropiación y reelaboración tradicional que se convierte en una necesidad artística por imitar, sentimiento también surgido entre los poetas barrocos.⁵ Severo Sarduy tra-

⁴ Rogelio Guedea traza un breve mapa del Medio Siglo hispanoamericano y su influencia neobarroca: “[la realidad emocional y lingüística] exigía nuevos códigos y medios para manifestarse [...]. Las tendencias entraron en un mismo cauce: lo barroco, lo sensorial, el simbolismo, el neorromanticismo, la poesía coloquial, la pulsación hermética, la lírica de torsión sintáctica y de síntesis expresiva, la lúdica, la terrestre, la de contenidos populares y urbanos, la surrealista, la que privilegia el control formal, la de raigambre clásica, la vitalista, la metapoética y metalingüística, la idealista y la purista. Esta suma de visiones y enfoques, esta combustión y reactivación de referencias, desembocó en una estética que pronto invadiría la lírica hispanoamericana: el neobarroco, cuya presencia providencial fue José Lezama Lima [...] cuyo principal legado ha sido el culto por la imagen y la metáfora.” Rogelio Guedea. *Poetas del Medio Siglo (Mapa de una generación)*, México, UNAM, 2007, p. 15.

⁵ Dámaso Alonso comenta el recurso de la imitación temática y formal en Góngora: “[el poeta] pertenece a un momento que es, en sí mismo cruce, conflicto, dos contrarios en un sujeto [...]. Este momento, complicado, torturado, retorcido, reelabora los elementos renacentistas, es decir, toda la tradición grecolatina. Ha habido toda una tradición de tratadistas en el siglo XVI que no han hecho no repetir, en forma más o menos variada: “no puede ser buen poeta quien no imite a los antiguos. [...] el valor de una obra se mide por la grandeza, la valentía y la perfección en imitar. A primera vista, nos parecerá que la originalidad tiene un ámbito muy reducido; que casi no llega a más que a renovar el orden de los elementos antiguos para engañar y halagar la imaginación de un mundo que se va ahitando. Sería inútil en ese mundo buscar un tipo de originalidad como el de ese rabioso prurito de hoy, que hace que una de las normas para medir el valor de una obra de arte sea apreciar en cuánto se separa o radicalmente distinguirse de las anteriores [...]. Góngora, fiel a su época, imita tenazmente. A veces sobre una estrofa, y aun un solo verso, se proyectan al mismo tiempo tres o cuatro sombras venerables [...]. Pero claro está que antes de ponerse a la tarea ha leído las principales imitaciones contemporáneas. Hay, pues, en Góngora un deliberado designio de imitación. Pero [...] es una intención superadora. Góngora acendra, pule, intensifica, perfecciona lo que los modelos le dan, aviva y contrasta los colores, aumenta las posibilidades alusivas, aprieta y hace restallantes las imágenes y metáforas [...]. Es, pues, su imitación, inquieta, atormentada [...]. La íntima tragedia del Barroquismo es tener que expresar todo esto, dentro de las formas renacentistas. Curiosamente lo extremado y nuevo de lo que hay que decir lleva a exacerbar rabiosamente la imitación, a complicar la forma y trabajarla hasta las cercanías de su rompimiento. Ésta es la lucha que existe dentro de lo barroco: su íntimo torcedor”. Dámaso Alonso. “Gran influjo tradicional y deseo de expresión nueva”. *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 223-225.

duce tal designio de imitación deliberada en *parodia* neobarroca, cuya definición sentencia que:

[...] sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que hay que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana [;] ellas mismas desfiguración de otras obras.⁶

El neobarroco no significa calcar sino refundir, como hace Óscar Hahn, la tradición literaria para prolongar la línea poética. Ejemplifico el caso de nuestro autor con su poemario: *Estrellas fijas un cielo blanco*⁷, en donde el chileno reúne veintiún sonetos propios (algunos de ellos aparecidos en obras anteriores) que evocan en todos sus vericuetos a los grandes sonetistas clásicos. Hahn no es autor prolífico, en el corpus de su obra figuran varias recopilaciones de poemas anteriores, pero no por carencia de inspiración o comodidad, sino para demostrar que refuncionalizar la obra propia también sirve como recurso renovable en la labor creativa. Consciente de que un poema funciona de distinta manera dentro de otros corpus, nuestro autor no sólo parodia la tradición literaria de los grandes autores, sino que también hace parodia de sí mismo, renovando el sentido de sus versos con cada reincorporación.

Este sonetario rinde homenaje a una de las formas de composición fija más discutidas de la poesía española. El soneto representa un reto común para la creación poética⁸: su estrecho corsé de catorce endecasílabos sigue

⁶ Severo Sarduy. "El barroco y el neobarroco" en César Fernández Moreno (coord. e intr.). *América Latina en su literatura*, México, UNESCO-Siglo XXI, 1990, p. 175.

⁷ Óscar Hahn. *Estrellas fijas en un cielo blanco*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1989. Existe la edición mexicana publicada por El Tucán de Virginia, 1996, que empleo para este ensayo.

⁸ Desde su introducción en la España renacentista, el soneto carga el signo de desafío gracias a su artificiosidad. Así asienta Boscán estos orígenes: "[Y] estando un día en Granada con el Navagero [...], tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia, y no solamente me lo dixo assí livianamente, más aún me rogó que lo hiziese [...]. Y assí comencé a tentar este género de verso, en el qual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro [...]. Mas esto no bastara a hazerme passar muy adelante, si Garcilaso con su juicio, el qual no solamente en mi opinión, mas en la del todo mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y assí alabándome muchas vezes este mi propósito y acabándome de aprovar con su enxemplo, porque quiso él llevar también este camino, al rato me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente. Y después ya que con su persuasión tuve más abierto el juicio, ocurriéronme cada día más ra-

mostrándose atractivo para los adoradores de Polimnia. Coincido con la opinión reciente de que: “[...] El hecho de publicar un libro de sonetos a estas alturas no significa un retroceso en el modo de percibir y crear, sino todo lo contrario. Esto quiere decir que la poesía está en constante mudanza, y que poeta que no experimenta, es poeta muerto.”⁹ Advierto que la poesía de Óscar Hahn no se limita a ésta u otra estructura fija: el verso libre domina la mayoría de su obra, pero el rasgo común en toda ella es la preocupación por el arte de la expresión pulcra. En este artificio, Hahn fusiona el juego verbal con la musicalidad de las palabras; explota al máximo las posibilidades del signo poético, en tanto concepto e imagen acústica, en aras del deleite sonoro ayuntado a la sugerencia visual. El poemario toma su nombre del primer verso del soneto inicial¹⁰ que condensa la esencia y relevancia de esta forma de composición fija: el endecasílabo como cifra del universo lírico:

Estrellas fijas en un cielo blanco
son los bellos sonetos pues no giran
en torno de orbe alguno ni han rotado
sus densas masas de catorce cifras
 No reflejan la luz del sol tampoco
pero irradian su propia luz de adentro
Y en el albor parecen en reposo
o muertos cuyas tumbas son sus cuerpos
 Y sin embargo las estrellas fijas
a veces bienhechoras o malignas
siempre de harta energía están cargadas
 Y aunque hace miles de años extinguidas
su fulgor todavía nos alcanza
sea por vista o por astrología¹¹

De acuerdo con la actitud de los artistas mesoseculares, la preocupación por el oficio del escritor se transformará en uno de los motivos poéticos de Óscar Hahn: la escurridiza voz que canta sus versos discurre con frecuencia sobre la ontología del poeta o su *poiesis*. El persuasivo sujeto enunciante capta de

zonas para hazerme llevar adelante lo començado [...]” Juan Boscán. “Carta a la duquesa de Soma”. *Obras poéticas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957, p. 89.

⁹ Miguel Ángel Zapata. “Óscar Hahn, el vero artista de la palabra”, en Hahn. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Así en la edición mexicana; en la *princeps* chilena acertadamente se titula “Prefacio”.

¹¹ Hahn. *Op. cit.*, p. 15.

inmediato la atención del receptor sin darle tiempo a una opinión contraria porque éste ve, a través de los ojos de aquél, que la breve estructura del soneto, engañosa, parece inmutable, que no gira con el paso de los tiempos. El tono de soliloquio que emplea el sujeto lírico recuerda de inmediato la sabia conseja de Lope de Vega: “el soneto está bien en los que aguardan”¹² y nos pone en contacto con el trasfondo aurisecular del poemario. No olvidemos que el primer poeta español que escribió cuarenta y dos *Sonetos al modo itálico* (c. 1438-1458) fue el Marqués de Santillana y abrió su poemario con un soneto rubricado así: “En este primero soneto quiere demostrar el actor que cuando los cuerpos superiores, que son las estrellas, se acuerdan con la natura, que son las cosas baxas, fassen la cosa muy más linpia e muy más ne-
ta.”¹³ El soneto del Marqués funciona como documento probatorio de auto-
ría y como paratexto; durante los Siglos de Oro se volvieron comunes¹⁴

¹² Lope de Vega. *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 245.

¹³ Quando yo veo la gentil criatura
qu’el çielo, acorde con naturaleza
formaron, loo mi buena ventura,
el punto e hora que tanta belleza
me demostraron, e su fermosura,
ca sola de loor es la pureza;
mas luego torno con yqual tristura
e plango e quéxome de su crueza.
Ca non fue tanta la del mal Thereo,
nin fizo la de Achila e de Potino,
falsos ministros de ti, Ptholomeo.
Assí que lloro mi serviçio indigno
e la mi loca fiebre, pues que veo
e me fallo cansado e peregrino.

Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 51-52. La inmovilidad de las estrellas proviene de la idea medieval del mundo: “En torno de la esfera de la tierra y agua se suceden concéntricamente: las esferas todavía terrestres, sublunares, del aire y del fuego [...] y las esferas celestes: de la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter, Saturno, el cielo de las estrellas fijas y el primer cielo [...]. El cielo de las estrellas fijas era el de las estrellas, que no se mueven las unas relativamente a las otras, sino que se mueven todas juntas guardando las mismas posiciones relativas, formando los grupos de las constelaciones [...] todo ello a diferencia de los planetas, palabra que quiere decir errantes [...], todos los cuales se mueven relativamente a las estrellas fijas y entre sí [...]” José Gaos. *Historia de nuestra idea del mundo*, México, El Colegio de México, FCE, 1973, pp. 67-68.

¹⁴ La RAE apunta que: “Los libros de la época debían insertar al principio una serie de documentos análogos al *copyright*, el depósito legal y otros requisitos modernos: la *Tasa*, con el precio de venta al público, de acuerdo con el número de pliegos; el *Testimonio* o *fe de erratas*, para certificar que el texto impreso se adecuaba al manuscrito presentado para su censura [...]; el *privilegio real*, con indicación del plazo durante el cual se autorizaba la publicación; y la

principalmente como prefacios o epígrafes que anunciaban lo que encontraría el lector en las páginas siguientes. Hahn completa este recurso apelativo con el siguiente soneto, que fusiona y refuncionaliza el recurso de la oración invocatoria medieval¹⁵ con el prólogo aurisecular¹⁶ dirigidos al lector:

Lee Señor mis versos defectuosos
que quisieran salir pero no salen:
ya ves qué poco valen mis esfuerzos
y mis desdichas ay qué poco valen
 Con tu ayuda saldrían universos
de palabras preñadas pero salen
débiles moribundos estos versos:
deja que el último suspiro exhale
 Ayúdame Señor: que no zozobre
en la mitad de este terceto pobre
Mira estas ruinas: palpa su estructura
 dónales lo que tengas que donarles:
y la vida que yo no supe darles
dáselas tú Señor con tu lectura¹⁷

Con el vocativo *Señor*, el poeta destaca las posibilidades lingüísticas que sugieren a un tú indeterminado o una divinidad –acentuada con la letra mayúscula– pero consignando siempre la importancia del receptor. Aquí resuenan ecos del voluntarismo agustiniano que afirmara que el sentido de la obra literaria “está en el ojo del que lee, y no en el libro”¹⁸: *leer, ayudar, dejar, mirar, palpar, donar, dar*, son actos que acuden al entendimiento, voluntad

licencia o aprobación, eclesiástica, civil o de ambas procedencias [...]”. Miguel de Cervantes. *Don Quijote de La Mancha*, México, Alfaguara, 2004, p. 3n.

¹⁵ En ella, las voces líricas apelan a la divinidad suprema para que las auxilie a salir airoso de las empresas difíciles. Ejemplos de estas invocaciones aparecen los textos medievales como *Milagros de Nuestra Señora*, *Poema de Fernán González*, *Libro de Buen Amor*, *Libro de Apolonio*, o *Rimado de Palacio*. La crítica opina que la forma de esta oración procede del *Ordo Commendationis Animae* (Ritual de los agonizantes).

¹⁶ De estos prólogos, ejemplifico con el que hace Lope a sus *Rimas* (1609): “Aquí tienes, lector, dos centurias de Sonetos, aunque impresos otra vez en mi *Angélica*, pero van acompañados de las *Rimas* que entonces no salieron a luz, porque excedía el número a lo que permite un libro en octavo folio. Dellos no digo nada, pues los has visto; de las *Rimas* tampoco, pues las has de ver [...]”. Lope de Vega. *Op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Hahn. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁸ P. L. Ullmann. “Juan Ruiz’s Prologue”. *Modern Language Notes*, LXXXII (1967), pp. 146-170.

y memoria del lector (apelados por el sujeto lírico mediante el recurso de la *captatio benevolentiae*, frecuente en el teatro aurisecular) que dan sentido práctico a la labor del poeta.

Otras imitaciones de tópicos barrocos: en “De cirios y de lirios”, Hahn explota la delirante simultaneidad barroca entre apariencia y realidad, y la correlación entre ambos planos opuestos; lingüísticamente, el sujeto enunciante juega con las posibilidades fonéticas de los sintagmas mediante calambures, paronomasias, derivaciones, repeticiones y aliteraciones (recursos favoritos del chileno):

El lirio azul el lirio fucsia el lirio
de color colorado el lirio triste
con pétalos de cera se reviste
y va a la fiesta convertido en cirio
 En cirio gris en cirio negro en cirio
de las aguas sin luz en cirio triste
que al llegar de la fiesta se desviste
y vuelve a ser en el jardín un lirio
 O este espejo se está poniendo viejo
o lo que estoy mirando es un delirio
dice la flor hablándole al espejo
 Adentro del azogue brota un cirio
y al tiempo que se enciende su reflejo
al fondo del jardín se apaga un lirio¹⁹

La fugacidad de la vida (el *Sic transit gloria mundi*) se revela aquí con las transustanciaciones graduales y repentinas del lirio en cirio y viceversa; pero, a diferencia de los sonetos calderonianos²⁰ que emplean este tópico con tono

¹⁹ Hahn. *Op. cit.*, p. 17.

²⁰ Escribe el dramaturgo en *El príncipe constante*:

Estas que fueron pompa y alegría,
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lastima vana,
durmiendo en brazos de la noche fría.
 Este matiz, que al cielo desafia,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana

pesimista, la flor –símbolo universal del esplendor efímero (de la *Pulchra fugit* renacentista) ante el paso del tiempo– contempla impávida su imagen verdadera, sin considerar la brevedad de su figura; el pesimismo de la voz lírica se corporiza en el lúgubre cirio amortajado en cera, que apaga al lirio en el instante en que él se enciende. Puro subjetivismo barroco en que el hablante poemático desaparece mediante la técnica discursiva del correlato objetivo, es decir: el mundo interior del yo poético se encuentra en sintonía emocional con la realidad externa, representada mediante un objeto afectado por dichas emociones. Técnica aplicada antaño por Garcilaso de la Vega en la estancia 15 de su *Égloga Primera*, en la que piedras, arboles, aves y fieras replican el llanto adolorido del pastor Salicio.

Hahn incluye otro soneto con el tópico del *sic transit*; “Gladiolos junto al mar” describe el encuentro de dos opuestos: la marea se eleva amenazadora ante la inmovilidad de las flores:

Gladiolos rojos de sangrantes plumas
lenguas del campo llamas olorosas:
de las olas azules amorosas
cartas os llegan: pálidas espumas
 Flotan sobre las alas de las brumas
epístolas de polen numerosas
donde a las aguas piden por esposas
gladiolos rojos de sangrantes plumas
 Movidas son las olas por el viento
y el pie de los gladiolos van besando
al son de un suave y blando movimiento
 Y en cada dulce flor de sangre inerte
la muerte va con piel de sal entrando
y entrando van las flores en la muerte²¹

¡tanto se emprende en término de un día!
Al florecer las rosas madrugaron,
y para envejecer florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.
 Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y espiraron;
que pasados los siglos, horas fueron.

Pedro Calderón de la Barca. *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 408.

²¹ Hahn. *Op. cit.*, p. 19.

En un doble movimiento inverso, la vitalidad amorosa de las flores (que sólo viven el tiempo de enunciación de catorce versos) disminuye progresivamente ante la paulatina marea alta (que crece su imagen desde *pálidas espumas* hasta una acre muerte). Los dos cuartetos abren y cierran con el mismo verso en un afán poético por mostrar el ciclo de las mareas; en tanto los tercetos incrementan la velocidad de la crecida hasta el momento de lo inefable, pero evidente. El receptor completa el proceso sin necesidad de leerlo, brillante economía verbal del poeta para cerrar su soneto con la elisión del trágico final, igual que las muertes ocurridas tras los telones de los dramas auriseculares.

La temática se repite con otro tratamiento en el soneto “La caída”: el agua de la muerte que detiene el animoso rebote descendente de una pelota. El tono juguetón de los cuartetos –resaltado mediante onomatopeyas y repeticiones que crean un efecto reverberante y rítmico– poco a poco cambia a otro sentencioso en los tercetos. Las aliteraciones en *m*, *b* y *t* de las dos primeras estrofas se ven inundadas por los plurales sibilantes de los tercetos para crear el efecto de aguas en crecida hasta detener el movimiento del juguete. De nuevo, en el estrecho espacio que va del primer endecasílabo al último, cabe completa la acción de la simbólica pelota, evocación inmediata de la aurisecular forma del mundo²².

²² El poeta castiga al mundo engañoso que burló a la voz cantante de este soneto de Gabriel Téllez:

¡Ah pelota del mundo, que no encierra
sino aire vil que se deshace luego!
¡De favor me das cartas, cuando llego
ofendida de un rey que me destierra!
 Quien fe a las palabras da ¡qué de ello yerra!
Prueba tu amor el mar cuando me anego,
tu cobardía saca a plaza el fuego,
y hasta el favor me niegas de la tierra.
 Tres elementos, bárbaro, han mostrado
que eres cobarde, ingrato y avariento;
en el cuarto de tu amor sólo has cifrado.
 ¡Qué a mi costa, villano, experimento
que en palabras y plumas me has pagado!
Mas a quien de ellas fió, que cobre en viento.

Tirso de Molina. *Poesías líricas*, Madrid, Castalia, 2001, p. 140. Copérnico explica, en *De las revoluciones de los orbes*, la relevancia de la esfericidad del mundo: “Hay que reconocer que el mundo es esférico. Pues la forma esférica es *la más perfecta* de todas, no teniendo necesidad de ninguna articulación; y es la forma de mayor capacidad volumétrica, la más apta para contener y circunscribir todo lo demás; y todas las distintas partes del mundo –quiero decir el Sol, la Luna y las estrellas– se observan de forma esférica; y todas las cosas tienden a limitarse a sí mismas en esta forma –como es patente en las gotas de agua y otros líquidos– siempre que

De tumbo en tumbo dando bote y bote
por la escala desciende la pelota
y al dar y dar y dar ese rebote
se le va el movimiento gota a gota
De tumbo en tumbo sin cesar rebota
y rueda sin cesar de tumba en tumba
mientras el agua de la muerte brota
y su marea fieramente zumba
Subiendo va por todos los peldaños
el agua en un mortuorio crecimiento
los días y los meses y los años
Y lejos de los dónde y los cuándo
ya van con un inmóvil movimiento
cayendo en aguas duras cuerpos blandos²³

Con las muestras anteriores, el poeta chileno desmiente la aparente inmovilidad del soneto: no sólo hace evolucionar las formas, sino que el movimiento se transforma en un motivo dentro del poema –al más puro estilo descriptivo de Garcilaso, en que las acciones transcurren simultáneas con el avance de los versos²⁴– y en el tema mismo, como en el soneto “Movimiento perpetuo”:

Al son de un suave y blando movimiento
arroyos vas pisando de dulzura
Tus pasos pisan pasan por la oscura
región de mi memoria Ya no siento
ni el ruido de la puerta ni el lamento
del lecho al irte Pasa tu hermosura
se pierde en el umbral Tu mano pura
cerró el vestido

tienden a limitarse por sí mismos. Así que nadie puede dudar de que la forma esférica es la del mundo, *el cuerpo divino*. Semejantemente, la Tierra es esférica, reposando todos sus lados por el centro, [aunque] *su perfecta* esfericidad no se ve inmediatamente por causa de la gran altura de las montañas, y la gran hondura de los valles.” Cit. por José Gaos. *Op. cit.*, p. 150.

²³ Hahn. *Op. cit.*, p. 23.

²⁴ El ingenio poético de Garcilaso prolonga los movimientos, técnicamente comparable al *slow-motion* cinematográfico; sirve su soneto XIII (“A Dafne ya los brazos le crecían”) para mostrar este recurso de elongación descriptiva. V. Garcilaso de la Vega. *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 2001, p. 55.

polifónico que, a pesar de las dificultades para hablar de o desde un sujeto unívoco, es capaz de disponer de múltiples opciones de identidad para transmitir sus ideas.

Hasta este instante he remarcado algunas reminiscencias en el sonetario de Hahn, pero el poeta chileno también explota el recurso de la cita intertextual y la écfrasis como variante citatoria. Uno de los sonetos más comentados de Óscar Hahn, "O púrpura nevada o nieve roja", toma su título de la *Fábula de Polifemo y Galatea*²⁸. Sobra recordar que el oxímoron de este verso es un tópico (muy recurridos en los Siglos de Oro para describir la lozanía y salud del rostro femenino, tanto en la *vana rosa* como en el *carpe-diem*) que ya Garcilaso o Fernando de Herrera emplearon en sus composiciones²⁹. Sin embargo, el chileno renueva el tropo con un sentido radicalmente opuesto, sin que el oxímoron pierda su efectismo visual y sonoro. Éste es el tratamiento renovador que un poeta mesosecular da a su tradición poética: no le basta con robarse el verso gongorino, sino que el río en que el efebo Acis fue transformado renueva su significado trágico con la sangre y el rostro del soldado revueltos con el agua, en clara y amarga alusión a la Batalla de Stalingrado de 1943:

Está la sangre púrpura en la nieve
 tocando a solas llantos interiores
 al soplo de memorias y dolores
 y toda la blancura se conmueve
 Fluyendo van en ríos de albas flores
 los líquidos cabellos de la nieve
 y va la sangre en ellos y se mueve
 por montes de silencio silbadores

sí mismo. Mediante una experiencia vivida (e inventada) a través de unos ojos otros, llegamos a una versión distinta de la realidad, que la poesía neobarroca busca explorar por medio de varias estrategias". Luis Martín Estudillo. "El sujeto lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco". *Hispanic Review*, vol. 73.3, verano 2005, p. 356.

²⁸ En la octava 14, de donde se extrae la cita, se describe:

Purpúreas rosas sobre Galatea
 al Alba entre lirios cándidos deshoja
 duda el Amor cuál más su color sea
 o purpura nevada o nieve roja.

²⁹ Recordemos el soneto XXIII de Garcilaso ("En tanto que de rosa y d' azucena se muestra la color en vuestro gesto"), o el soneto 83 de Herrera que dice "La púrpura, en la nieve desteñida, sus dulces llamas del amor perdía, [...]". Ambos textos aparecen en Garcilaso. *Op. cit.*, pp. 65 y 461.

Soñando está la novia del soldado
 con aguas y más agua de dulzura
 y el rostro del amado ve pasar
 Y luego pasa un río ensangrentado
 de blanca y hermosísima hermosura
 que va arrastrando el rostro hacia el mar³⁰

Hahn presume sus influencias gongorinas, rebosantes en muchas de sus composiciones. Una muestra lúdica de trazar su ascendencia literaria, y de algunos de sus motivos poéticos, la hallamos en uno de los más celebrados poemas del chileno: “¿Por qué escribe usted?” El retórico título desencadena una churrigueresca acumulación de cuarenta y dos motivos de inspiración, precedidos por anáfora que emula la indecisión y desconocimientos del sujeto lírico, en obvia parodia de los sonetos de corte satírico burlesco. Irónicamente, la única cláusula que se salva de la letanía anafórica será la respuesta acertada –y la más imprecisa, también– a la pregunta titular:

Porque el fantasma porque ayer porque hoy:
 porque mañana porque sí porque no
 Porque el principio porque la bestia porque el fin:
 porque la bomba porque el medio porque el jardín
 Porque góngora porque la tierra porque el sol:
 porque san juan porque la luna porque rimbaud
 Porque el claro porque la sangre porque el papel:
 porque la carne porque la tinta porque la piel
 Porque la noche porque me odio porque la luz:
 porque el infierno porque el cielo porque tú
 Porque casi porque nada porque la sed
 porque el amor porque el grito *por qué no sé*
 Porque la muerte porque apenas porque más
 porque algún día porque todos porque quizás³¹

Nuestro poeta recurre también a la referencia o cita visual –la écfrasis³²–; los sonetos en que emplea esta figura retórica se inspiran en el arte gótico de

³⁰ Hahn. *Op. cit.*, p. 28.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² Persin explica la importancia que este recurso poético reviste para los poetas posrománticos posteriores a los años cincuenta: “[...] por valerse de otra forma de arte, estos poetas admiten ya

tema sacro. El mayor desafío que ofrece la estructura rígida del soneto se halla en la exposición concisa y completa de la idea en sólo catorce cifras; un ripio en el soneto resulta, de suyo, imposible. Entonces, la economía que exige la composición obliga al sonetista a restringir las expresiones a su nivel más elemental. Tal economía verbal debe apoyarse en recursos, como la descripción, que completen el sentido de la idea; así, una écfrasis efectiva en el soneto debe describir imágenes altamente sugerentes que acumulen la mayor cantidad de significantes para expresar el concepto. Consciente de estos artificios, la poesía mesosecular apuesta por la proliferación verbal que no resulte inútil (el *horror vacui* del barroco). El adjetivo abundante –igual a las facetas de un fractal, o a una pintura del Bosco– sirve al poeta para proporcionar múltiples acercamientos a una misma obra suya, más que establecer calidades unívocas del concepto³³. Postrarnos frente un soneto ecfático de Hahn evoca a una multitud expectante ante una obra pictórica, y cada persona percibiera distintos detalles desde ángulo visual. La voz impersonal, omnisciente, que canta estos sonetos sólo se encarga de sugerirnos una posible secuencia descriptiva, sin seguir la linealidad de la descripción tradicional; ello se muestra en “La Anunciación según Fra Angélico. S. xv”:

La Virgen de rosado en una esquina
 con manto azul: un pájaro se eleva
 Un ángel de oro y rosa el cuerpo inclina
 y le da con unción la buen nueva

implícita o explícitamente que la forma poética no sirve sus propósitos o necesidades artísticas. De esta manera, están obligados a buscar más allá de los límites y las definiciones tradicionales de la poesía lírica. Al seguir por este camino, paradójicamente abrazan la forma lírica, pero crean una definición nueva de la poesía y abren paso a formas, elementos estructurales, recursos técnicos, y discursos que se han cosechado de otras formas de arte. [...] con el texto ecfático [sic] el poeta señala la futilidad de su quehacer artístico al intentar transformar un discurso sacado de otro medio. De esta manera lo icónico se convierte en lo simbólico, al proclamar el aparente fracaso del discurso poético de comunicar la realidad, la verdad y la hermosura dentro de sus límites artísticos. Margaret H. Persin. “La imagen del / en el texto: el ecfasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo xx” en Biruté Ciplijauskaitė. *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 46 - 48.

³³ Sarduy aclaró la importancia de la proliferación neobarroca: “Otro mecanismo de artificialización del barroco es el que consiste en obliterar el significante de significado dado, pero no reemplazándolo con otro, [...] sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazado una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura [...] podemos inferirlo.” Sarduy. *Op. cit.*, p. 170 y ss. En el mismo sentido, el soneto anterior de Hahn aprovecha este mecanismo acumulativo para crear una atmósfera confusa e ignorante de las razones poéticas de la voz lírica, que pareciera no ser sólo una, atendiendo al referido recurso de la polifonía.

Desde lo Alto un haz de luz divina
 que en el extremo una paloma lleva
 el vientre de la Virgen ilumina
 cayendo oblicuamente

Adán y Eva
 al destierro caminan entre flores
 Con mano alada son iluminados
 íconos de la Virgen en colores
 azules rosas verdes y dorados

Preñó a la Virgen una luz divina
 y a toda la pintura florentina³⁴

La descripción fluye a lo largo y ancho del soneto, recorre el lienzo guiándose por algunas líneas de la trama áurea de la pintura; pero, al no emplearlas todas, abre la posibilidad de nuevas éfrasis del mismo cuadro, de otras variaciones sobre un mismo tema. El ciclo ordenado del cuadro se quiebra (igual que el v. 8) con la mención de la pareja primigenia quienes, igual que en la pintura del s. xv, se encuentran expulsados del universo armónico, infinito y cerrado en sí mismo, de los seres celestiales. En este soneto Hahn emplea la disposición estrófica al modo shakespeariano: tres cuartetos y un pareado, muy poco usual en la tradición española.

En el apartado llamado “Tríptico”, que reúne tres sonetos, se renueva un tema tradicional de los trípticos pintados por el Bosco, en el s. xvi. Siguiendo el orden discursivo de estas composiciones pictóricas, el primer soneto abre lectura (y simultáneamente abrimos el panel izquierdo de la pintura) cuando Adán, recostado en el Jardín del Edén, descubre los placeres carnales que lo arrojarán del Paraíso junto con Eva, lanzados a la holgura mundana; la humanal naturaleza desordenada aprisiona al sujeto lírico quien, títere de sus pasiones amorosas, pretende quemar el árbol de la ciencia, emblema de la autoridad divina. El intento fallido nuevamente condena a los pecadores a la expulsión, a un destierro resignado. El mito bíblico adquiere frescura en las palabras de Óscar Hahn, el exiliado político. Pero no existe rencor o deseos vehementes de venganza en las palabras del Adán lírico: se somete al castigo del Ser supremo con una humildad rayana en la santidad, porque reconoce y sabe (gracias a la ciencia del fruto probado) que sus pecados provinieron del fuego del amor. Puesto en términos quevedianos, estaríamos ante un *Amor post*

³⁴ Hahn. *Op. cit.*, p. 18.

mortem llevado, por este Adán mesosecular, a un plano hiperbólico. El exilio final (“La expulsión de Paraíso”) se halla en el panel derecho: en el último tercio de este apartado, un ángel con lirio flamígero cierra las puertas tras los pecadores exiliados y, al mismo tiempo, cierra la puerta del tríptico y la lectura.

También cierro este texto con “Reloj de arena”, soneto digno de nombrarse como ejemplo de *Agudeza y arte de ingenio* (1648) propuesto por Baltasar Gracián y que devuelve los ecos del *Soneto de repente* de Lope³⁵. En el suyo, Hahn recupera el símbolo de la clepsidra (el *tempus fugit* aurisecular) sincronizada, en el transcurrir de la lectura de cada verso, con la caída inexorable de un vaso a otro. Si ya antes poetas como Quevedo³⁶, Francisco López de Zárate o Francisco de la Torre y Sevil escribieron sonetos en donde las cenizas de los amantes muertos eran immortalizadas en la inmanencia del reloj de arena, el poeta chileno hace lo propio: pulveriza y encierra al lector dentro de los vasos invertidos para descenderlo y culminar su sonetario. Cierra también el ciclo iniciado con la invocación al otrora lector supremo, vuelto ahora un condenado ante la enormidad de un sujeto poemático distinto al que apeló benevolencia humildemente. Pese a esta inversión de estaturas entre los actantes líricos, el sujeto enunciante siempre dejará en manos de su receptor la responsabilidad de darle sentido a la obra artística:

Desdichado lector tuya es la mano
que puso en marcha este reloj de arena:

³⁵ Aquél que inicia “Un soneto me manda hacer Violante”. V. David Huerta y Pablo Lombó (Sel., pról. y notas). *La fuente, los destellos y la sombra. Antología poética de los Siglos de Oro*, México, Alfaguara, 2001, p. 165.

³⁶ El español escribió “A las cenizas de un amante, puestas en un reloj” (c. 1630):

Ostentas, joh felice!, en tus cenizas,
el afecto inmortal del alma interno;
que como es del amor el curso eterno,
los días a tus ansias eternizas.
Muerto del tiempo, el orden tiranizas,
pues mides, derogando su gobierno,
las horas al dolor del pecho tierno,
los minutos al bien que immortalizas.
¡Oh milagro!, joh portento peregrino!,
que de lo natural los estatutos
rompes con eternar su movimiento.
Tú mismo constituyes tu destino:
pues por días, por horas, por minutos,
eternizas tu propio sentimiento.

Francisco de Quevedo. *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969, p. 536.

las sílabas ya con grano a grano
 allá abajo palpita tu condena
 Estas líneas que miras ahora mismo
 son columnas de arena vertical:
 vas con ellas fluyendo hacia el abismo
 vas goteando hacia el fondo del cristal
 Ay cómo entre los versos te deslizas
 Mira cuán bajo has descendido ya
 De peldaño en peldaño viento pisas:
 casi vacío el otro vaso está
 Se te acaba la arena: no hay demora
 Despidete lector: llegó tu hora³⁷

Bastan con estos ejemplos para revelar el arte ingenioso de un poeta contemporáneo que sabe encontrar en la viejas formas una manera peculiar de resignificar el linaje de la poesía, en medio de las turbulentas corrientes artísticas que hicieron de la poesía artificiosa un sinónimo de poesía abrupta, la de Óscar Hahn se presenta como una alternativa luminosa de reconocer el arte de la retórica en la vena más profunda del oscurantismo y desengaño mesosecular. La riqueza artística de sus versos cumple, en gran medida, con los preceptos de Gracián: “Buen ánimo contra la inconstante fortuna, buen naturaleza contra la rigurosa ley, buena arte contra la imperfecta naturaleza y buen entendimiento para todo. Es, el arte, complemento de la naturaleza [...] que, sin este socorrido artificio, quedaría inculta y grosera.”³⁸ Sin duda alguna, el chileno también comparte esta idea barroca —que es la misma de los escritores del Medio siglo, tradicionalistas o rupturistas, seguidores u opositores de la Gaya Ciencia— de que el perfeccionamiento del mundo sólo puede lograrse mediante el obrar humano sobre lo que ya existe. Óscar Hahn ha sabido hallar *a Roma en Roma* a través de sus sonetos; con ellos ha reconstruido los cadáveres que Quevedo describía, y esa breve ciudad amurallada con catorce versos (parodio al conceptista español) aún se levanta ufana de lo fugaz para permanecer y durar por encima de las batallas que dan las edades y las propuestas renovadoras.

³⁷ Hahn. *Op. cit.*, p. 38.

³⁸ Baltazar Gracián. *El Criticón*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1938, p. 104.

Fuentes consultadas

- Alonso, Dámaso. "Gran influjo tradicional y deseo de expresión nueva". *Góngora y el Polifemo*. Madrid, Gredos, 1980.
- Boscán, Juan. "Carta a la duquesa de Soma". *Obras poéticas*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2018.
- Cervantes, Miguel de Cervantes. *Don Quijote de La Mancha*. México, Alfaguara, 2004.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990.
- Coddou, Marcelo. "Óscar Hahn. Arte de morir". *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107, enero-junio de 1979, pp. 687-691.
- Estudillo, Luis Martín. "El sujeto lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco". *Hispanic Review*, vol. 73.3, verano 2005, pp. 351-370.
- Fernández Moreno, César (coord. e intr.). *América Latina en su literatura*. México, UNESCO-Siglo XXI, 1990.
- Gaos, José. *Historia de nuestra idea del mundo*. México, El Colegio de México-FCE, 1973.
- Gracián, Baltazar. *El Criticón*. Filadelfia, University of Pennsylvania, 1938.
- Guedea, Rogelio. *Poetas del Medio Siglo. (Mapa de una generación)*. México, UNAM, 2007.
- Hahn, Óscar. "Presentación". *Revista Iberoamericana*, núms. 168-169, julio-diciembre de 1994, pp. 669-670.
- . *Estrellas fijadas en un cielo blanco*. México, El Tucán de Virginia, 1996.
- Huerta, David y Pablo Lombó (Sel., pról. y notas). *La fuente, los destellos y la sombra. Antología poética de los Siglos de Oro*, México, Alfaguara, 2001.
- Lope de Vega, Félix. *Obras poéticas*. Barcelona, Planeta, 1989.
- Molina, Tirso de. *Poesías líricas*. Madrid, Castalia, 2001.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. Madrid, Castalia, 1969.
- Santillana, Marqués de. *Obras completas*. Barcelona, Planeta, 1988.
- Ullmann, P.L. "Juan Ruiz's Prologue". *Modern Language Notes*, LXXII(1967), pp. 146-170.
- Vega, Garcilaso de la. *Poesías castellanas completas*. Madrid, Castalia, 2001.

Figuras míticas y aspectos simbólicos en Juan García Ponce. Una aproximación mitocrítica a su poética y el caso de *La gaviota*

JOSÉ OCTAVIO URBINA DURÁN | LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
POR LA FFYL DE LA UNAM

Resumen

Una de las principales aportaciones de Juan García Ponce es *La gaviota*, novela corta que reúne aspectos fantásticos y que nos resultan comprensibles a la luz de la mitocrítica, método de análisis desarrollado por Gilbert Durand. Dicho enfoque teórico no resulta ajeno al meridano y, de hecho, subyace de manera intuitiva en varios de sus ensayos y relatos, especialmente en “La divinidad poseída”, que forma parte de *Teología y pornografía...* Este trabajo indaga en las correspondencias entre la poética del autor mexicano y la metodología del francés, para posteriormente desentrañar un significado y valorar el relato medular de *Encuentros*, desde la vertiente interdisciplinaria que atañe al simbolismo, sin descuidar aspectos formales, estructurales, sociales y psicológicos del autor en relación con algunos textos de la Antigüedad.

Abstract

One of the main contributions to literature given by Juan García Ponce is *La Gaviota* (*The Seagull*), a short novel full of fantasy features, which become clearer when placed under the light of mythocriticism – an analytic method developed by Gilbert Durand. This

theoretic focus is no stranger to this Yucatecan writer. In fact, it lies intuitively in several of his essays and short stories, particularly in “La divinidad poseída” (“The Possessed Divinity”), which is part of *Teología y pornografía* (*Theology and Pornography*). This present work explores the relationship between the poetics of the Mexican author and the methodology of the French critic, in order to decode a meaning and value the core narrative of *Encuentros* (*Rendezvous*), taking the interdisciplinary stream of symbolism as a starting point. Nevertheless, the author’s formal, structural, social and psychological aspects are kept in mind, when it comes to their relationship with some texts from Antiquity.

Palabras clave: mito, mitología, mitocrítica, mitoanálisis, estructuralismo figurativo, Gilbert Durand, Juan García Ponce, literatura erótica, Teología y pornografía, interdisciplinariedad, psicoanálisis, psicocrítica, antropología estructural, mitema, Generación de Medio Siglo, Generación de la Casa del Lago, arquetipo, psicoanálisis y literatura, símbolo, simbolismo, hermenéutica.

Keywords: Myth, mythology, mythocriticism, mythoanalysis, figurative structuralism, Gilbert Durand, Juan García Ponce, erotic literature, Theology and pornography, interdisciplinarity, psychoanalysis, psychocriticism, structural anthropology, mytheme, Half-Century Generation, Casa del Lago Generation, archetype, psychoanalysis and literature, symbol, symbolism, hermeneutics.

Para citar este artículo: Urbina Durán, José Octavio, “Figuras míticas y aspectos simbólicos en Juan García Ponce. Una aproximación mitocrítica a su poética y el caso de *La gaviota*”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 185-208.

Resulta imposible elevar un relato de Juan García Ponce (Mérida, 1932-Ciudad de México, 2003) a la categoría de obra cumbre de su literatura. La razón estriba en que exploró con irrefutable eficacia el cuento, la novela y el ensayo, donde erotismo y religión se presentan como los grandes temas, siempre con matices que otorgan valor a cada texto por sí mismo. No obstante, y pese a las dificultades que conlleva emitir un juicio de tal magnitud, al abordarla con la mitocrítica y tomando la directriz de la poética del meridano, podemos observar en *La gaviota* ciertos atributos capaces de erigirla como uno de sus más importantes trabajos.

Si bien *Crónica de la intervención, Inmaculada o los placeres de la inocencia, El gato y De ánima* cuentan con el mayor reconocimiento académico, existen otras narraciones no abordadas con la profundidad que merecen. Este es el caso de la *nouvelle* que el meridano dio a conocer en 1972, a través de *Encuentros*, bajo el sello editorial del Fondo de Cultura Económica;¹ donde Octavio Paz, quien redactó el prólogo, asegura que “es una obra singular [...] por su asunto: es la historia del encuentro de dos adolescentes en una playa de la costa mexicana”,² y porque “Las historias de adolescentes no abundan en las literaturas hispánicas”.³ Sin duda, estudiar esta ficción desde un marco mitohermenéutico interdisciplinario, permitirá elaborar una interpretación que contribuya a ampliar horizontes críticos.⁴ Pero debemos comenzar por el principio.

“La divinidad poseída” destaca la importancia de los mitos antiguos y su persistencia en nuestros días. En dicho ensayo ubicado al interior de *Teología y pornografía*, García Ponce desarrolla aspectos elementales de su poética, a partir de *El baño de Diana*, de Pierre Klossowski; sin embargo, previamente ya mencionaba en su *Autobiografía precoz* que “El arte es importante porque nos entrega lo que sobrevive de energía pura en el mito después del inevitable proceso de racionalización implícito en el orden narrativo y nos abre el terreno de lo sagrado”.⁵ En función de ello, declara también que “El escritor, y en especial el escritor contemporáneo, sabe que busca [...] ese absoluto que parece haberse alejado para siempre”.⁶ Esta es la base donde nuestro autor erigió una de sus principales ideas; a saber, que “la interpretación del mito suscita la aparición del mito en el espacio del lenguaje y, al mostrarse, el mito entrega su sentido”.⁷ De ahí su convicción respecto a que dicha clase de relatos son atemporales y pueden reaparecer en cualquier momento:

¹ Me refiero a la publicación formal en libro, ya que primero apareció en la *Revista de la Universidad de México*, vol. 24, núm. 7-8 (marzo-abril, 1970). En esta investigación, las citas corresponden a la versión de dicha publicación periódica.

² Octavio Paz, prólogo a *Encuentros*, p. 6.

³ *Ibid.*

⁴ Disponemos de trabajos importantes consagrados a la *short novel*, como el apartado “Animales” de la tesis doctoral de John David Bruce-Novoa, *Los encuentros y desencuentros en la narrativa de Juan García Ponce*, Pittsburgh, Pittsburgh University Press; o el artículo de Juan Antonio Rosado, “Una mirada pseudognóstica y pseudotántrica de Juan García Ponce”, compilado en *Erotismo y misticismo: la literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, México, UACM-Praxis, 2002. Sin embargo, abunda gran cantidad de investigaciones con visiones periféricas de la obra.

⁵ Juan García Ponce, “Autobiografía”, en *Apariciones: antología de ensayos*, p. 525.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

¿Puede evocarse desde nuestro tiempo ese mito? Diana y Acteón son sólo dos nombres que, junto con el mundo del que surgieron, se han quedado sin lugar en el mundo; pero, justamente, a partir de esos nombres, puede aparecer una historia, una leyenda, y a partir de esa historia, un mundo que se refleja en ella sobre el inmutable escenario del mundo, sobre el silencio de una naturaleza que, ajena al tiempo, vive siempre en presente, y a partir de ese mundo la presencia del presente del mito [en] nuestro tiempo.⁸

En la antigua Grecia y, hasta donde hemos logrado averiguar gracias a la historia de las religiones, también en las organizaciones sociales más remotas, eran los poetas quienes ordenaban el mundo y establecían la única explicación viable de todo cuanto existe. Dar cuenta de la realidad era una creación mitopoética, una invención literaria. Las obras de aquellos tiempos, las más de las veces de orden religioso, persisten en nuestros días como relatos alegóricos o textos simbólicos o fantásticos que, mediante figuras retóricas, tropos literarios o recursos narrativos, nos entregan su verdad transfigurada de un tiempo lejano y de ensueño, de un sitio que no existe pero que posiblemente existió, cuyo desarrollo obedece la trayectoria dictada por las circunstancias de sus más relevantes protagonistas: “dioses y héroes arquetípicos, civilizadores, legendarios y simbólicos de aspectos de la naturaleza humana o del universo”.⁹ Empero, siguiendo a Carl Gustav Jung, también fue cuando comenzó la denigración del mito:

Los mitos se remontan a los primitivos narradores y sus sueños, a los hombres movidos por la excitación de sus fantasías [...] Los primitivos narradores no se preocupaban del origen de sus fantasías; fue mucho tiempo después cuando la gente comenzó a preguntarse de dónde procedía el relato. Sin embargo, hace muchos siglos, en lo que ahora llamamos “antigua” Grecia, la mente humana estaba lo bastante adelantada para sospechar que las historias de los dioses no eran más que arcaicas tradiciones exageradas acerca de reyes y jefes hacía mucho tiempo enterrados. Los hombres ya adoptaban la opinión de que el mito era muy improbable que significara lo que decía. Por tanto, trataron de reducirlo a una forma comprensible en general.¹⁰

⁸ J. García Ponce, “La divinidad poseída”, en *Teología y pornografía*, p. 32.

⁹ Helena Berinstain, *Diccionario de retórica y poética*.

¹⁰ Carl G. Jung, “Acercamiento al inconsciente”, en *El hombre y sus símbolos*, p. 90.

Con el ascenso de la filosofía se generó antipatía hacia los poetas. De hecho, hubo un momento en que Platón pidió que se marcharan de la ciudad al tacharlos de mentirosos e imprecisos en el uso del lenguaje, atentando contra el prestigio y crédito que llegaron a poseer durante los tiempos previos. En la *República*, donde se expone una nueva propuesta para educar ya no a los guerreros, sino a los regentes de la en aquel entonces nueva organización política y social, el alumno de Sócrates lamenta que los poetas construyan imágenes de la religión, calificándolas de falsas y deformatorias de las virtudes humanas: “Si nuestro propósito es persuadirlos de que nunca la discordia ha reinado entre los ciudadanos de una misma república, ni puede reinar sin cometer un crimen, obliguemos a los poetas a no componer nada, y a los ancianos de uno y otro sexo a no referir a jóvenes nada que no tienda a ese fin”.¹¹ Luego de rendirles homenaje, decía, habría que hacerles los honores respectivos con perfumes y coronas para, acto seguido, obligarlos a retirarse de la polis. Platón, con desdén aseguraba que los poetas no hacían otra cosa que “divertir al género humano con fábulas”¹² y fantasías.

¿Qué motivó al ateniense a tomar esta postura? La respuesta más viable se encuentra en *Paideia*, de Werner Jaeger, quien menciona que su propuesta consistía en “formar a los jóvenes mediante el conocimiento de la verdad y de la suprema norma”,¹³ elementos que armonizaban con el *logos* filosófico. Cabe aclarar que “Platón lucha contra la opinión general de los griegos acerca del valor propedéutico de la poesía en general y de la poesía de Homero en particular”.¹⁴ Por tanto, podemos asumir que en ese punto de la historia “se iniciaba el largo proceso que habría de reducir el valor de la poesía al plano exclusivamente estético”.¹⁵

Víctimas de tal infamia y sujetos a la ignominia por el artero golpe, fueron denigrados a simples gramáticos “en el sentido en que los primeros teólogos cristianos calificaban a los últimos poetas paganos, que no disponían más que de la retórica para realizar sus ejercicios en el vacío”.¹⁶ Al parecer: “Devorado por el tiempo, el espacio del mito se ha perdido”.¹⁷ No obstante, García Ponce opone resistencia y asume que los mitos subyacen en la psique organizados de múltiples maneras: “Las acciones míticas no son sucesivas, sino

¹¹ Platón, *República*, p. 88.

¹² *Ibid.*, p. 106.

¹³ Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, pp. 766-767.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Javier Rico Moreno, *Poesía e historia en El laberinto de la soledad*, p. 23.

¹⁶ J. García Ponce, “La divinidad poseída”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*

simultáneas, forman una sola imagen en la que está, en presente, la totalidad del mito”,¹⁸ armonizando con Mircea Eliade, quien gracias a sus investigaciones fenomenológicas nos ha enseñado que “Ciertos ‘comportamientos míticos’ perduran aún ante nuestros ojos. No se trata de ‘supervivencias’ de una mentalidad arcaica, sino que ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano”.¹⁹

En esencia, nos encontramos que los mitos son los mismos, revestidos por situaciones diferentes en cada cultura, desplegándose y haciéndose “visibles” en diversas situaciones. El yucateco sostiene que “el lenguaje, el arma del Gramático, [crea] el tejido en que *se muestra el mito como imagen y el sentido del mito como metáfora intemporal de una realidad que lo adentra en la temporalidad*”,²⁰ y que “las palabras se convierten en el instrumento de la aparición. En las palabras, la divinidad se ha hecho presente; materializada, las palabras la muestran”.²¹ Empero, esta clase de relatos no sólo se reproducen en el mismo sentido y orden narrativo. Por voluntad del escritor se invierten y logran constituirse como contra-mitos: “En tanto que transgresor, el poeta es también un heresiarca; su deseo lo coloca inevitablemente fuera de la ortodoxia”.²²

“La divinidad poseída” en realidad comprime la poética garcíaponceana, en la cual “el narrador que evoca el mito [...] al explicarlo nos lo entrega”. Aquí, nuestro autor sugiere que sus obras poseen un trasfondo divino que despliega a través de cuentos y novelas mediante signos polisémicos para violentar la moral, la sexualidad, el cuerpo —en tanto objeto de trabajo—, el uso de los placeres, el concepto y práctica de salud mental, la estética, el arte y la literatura misma; en fin, las instituciones garantes de la identidad del sujeto dentro del sistema social y orden político vigentes. Pero además asume que por el poder y naturaleza del mito el artista es un iconoclasta, un transgresor de las normas. Por este motivo, en sus textos “hay un presente inmóvil en su movimiento: el espacio del mito que, perdido, reaparece [...] en el espacio que se ha hecho consciente de sí mismo [...] transformado, transfigurado, o sea: traspuesto”.²³ Al igual que Klossowski, nos deja ver gracias a la psicología y relaciones de sus personajes, además de los escenarios que integra, un

¹⁸ J. García Ponce, “Autobiografía”, *op. cit.*, p. 525.

¹⁹ M. Eliade, *Aspectos del mito*, pp. 155-156.

²⁰ J. García Ponce, “La divinidad poseída”, *op. cit.*, p. 34. El destacado en cursivas es mío.

²¹ *Ibid.*

²² J. García Ponce, “Autobiografía”, *op. cit.*

²³ J. García Ponce, “La divinidad poseída”, *op. cit.*, p. 37.

centro divino: la vacuidad, la nada que se constituye como núcleo de la literatura moderna.

Para interpretar sus relatos, el escritor de *Crónica de la intervención* sugiere tácitamente que la hermenéutica analógica es un método idóneo. Él mismo lleva a cabo este ejercicio cuando compara los sujetos del enunciado de las novelas klossowskianas con personajes grecolatinos, como en el caso de *Las metamorfosis*, de Ovidio:

Si habíamos pretendido ignorarlo, ahora es imposible silenciar el aviso: Diana es Robert como Acteón y su demonio son Octave y unas y otros forman parte de la mitología particular de Klossowski, en la que el pensamiento encuentra al arte para hacer posible su despliegue y que en *Le bain de Diane* se sirve del mito para expresarse a sí mismo.²⁴

Establecer analogías entre personajes garcíaponceanos y personajes de otras obras con las que consciente o inconscientemente el yucateco tiene relación, permitirá identificar el mito personal que rige su narrativa.

Cabe aclarar que la categoría de *mitología particular* empleada por García Ponce nos conduce a la psicocrítica de Charles Mauron, quien utiliza el término de *mito personal* y nos ofrece una metodología susceptible de aplicar a los relatos del meridano. García Ponce menciona que:

[...] el mito permanece y es el mito quien crea la base real de la que puede nacer el lenguaje que descansará en y obedecerá a la lógica del mito, convirtiéndolo en el sostén que hace posible su despliegue [...] es otra vez el Gramático, el retórico dueño del lenguaje en el que se aloja el poeta que no tiene más que al lenguaje, quien debe tomar la palabra: al reflexionarse a sí mismo, el mito vuelve a aparecer en toda su pureza.²⁵

El nivel de análisis que sugiere García Ponce, no obstante su coincidencia con Mauron, es más amplio y trasciende el ámbito personal. El enfoque de la mitocrítica de Gilbert Durand, cuyas bases también son dicha psicocrítica, concuerda con la poética que comentamos, ya que alude al arquetipo, lo colectivo y general: arenas movedizas donde se despliega lo divino.

La mitocrítica se constituye por dos conceptos básicos: *símbolo* y *mito*. Ambos convergen en el marco metodológico de esta teoría. A fin de analizar

²⁴ *Ibid.*, pp. 38-39.

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

La gaviota con dicha orientación, no podemos soslayar que García Ponce escribió sus relatos en el más amplio sentido equívoco de las significaciones; es decir, en el universo polisémico de los símbolos, aspecto que menciona Octavio Paz en el prólogo a *Encuentros*, cuando asegura que “a la diversidad de los géneros hay que añadir la de los territorios que explora: el erotismo y la polémica intelectual, la crítica de pintura y la reflexión moral, las descripciones naturalistas y las reticencias que dicen sin decir, el relato lineal y el *simbólico*”.²⁶

La importancia del mito, entonces, radica en que comprime redes simbólicas y utiliza simultáneamente varios códigos. Por este motivo la mitocrítica integra varias teorías originalmente incompatibles y “pretende construir un método de crítica que sea una síntesis constructiva entre las diversas críticas literarias y artísticas, antiguas y nuevas, que anteriormente se enfrentaban estérilmente”;²⁷ partiendo del supuesto de que arte, filosofía y religión, e incluso las instituciones sociales, son la cúspide de las expresiones simbólicas²⁸ más complejas que hasta el momento haya elaborado la humanidad.

Como consecuencia de sus indagaciones, Durand apunta que el mito “se expande en simple parábola, en cuento o en fábula, y finalmente en todo relato literario”;²⁹ argumentando que a fin de lograr su comprensión debemos asumir que “se constituye en la soberanía de los símbolos que organiza en relato: arquetipos o símbolos profundos, o también simples sistemas anecdóticos”.³⁰ Para reforzar su propuesta adopta el planteamiento de Claude Lévi-Strauss, en cuanto a que el mito es un metalenguaje.³¹ Así, incorpora la noción de *contradicción* y sostiene que “Los métodos de análisis de semejante discurso dilemático, ‘diseminatorio’ o ‘contradictorial’ deben, pues, tomar obligatoriamente en consideración [la] dimensión paradójica del mito”,³² para abordarlo “bajo el prisma de la diacronía y de la sincronía combinatoria –redundancia”.³³ De aquí se desprende la posibilidad de comprender el sentido universal que poseen las obras, a través de comparaciones y analogías con textos generados incluso en diferentes tiempos y espacios, y aún en otras lenguas:

²⁶ Octavio Paz, prólogo a *Encuentros*, p. 3. El destacado en cursivas es mío.

²⁷ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, p. 341.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 37.

³³ *Ibid.*

La poesía es una forma de lenguaje extremadamente difícil de traducir en una lengua extranjera, y toda traducción entraña múltiples deformaciones. El valor del mito como mito, por el contrario, persiste a despecho de la peor traducción. Sea cual fuere nuestra ignorancia de la lengua y la cultura de la población donde se lo [sic] ha recogido, un mito es percibido como mito por cualquier lector, en el mundo entero. La sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la historia relatada. El mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado y cuyo sentido logra despegar, si cabe usar una imagen aeronáutica, del fundamento lingüístico sobre el cual había comenzado a deslizarse.³⁴

Además de la manifiesta simpatía con Lévi-Strauss, Durand está de acuerdo con la psicocrítica; declara que “El término *mitocrítica* fue forjado hacia los años 1970 [sic], siguiendo el modelo de *psicocrítica* –1949– utilizado veinte años atrás por Charles Mauron, para significar el uso de un método de crítica literaria o artística que centra el proceso comprensivo en el relato mítico inherente, como *Wesenschau*, a la significación de todo relato”.³⁵

Las categorías más relevantes para los objetivos hermenéuticos son la *imagen obsesiva*, que se identifica porque se repite de manera reiterada en una misma obra y/o en otros relatos; y el *mito personal*, que además de relacionarse conceptualmente con la noción de *mito particular* que emplea García Ponce en *Teología y pornografía* para explicar la literatura de Pierre Klossowski, son aspectos literarios que rigen la obra y el psiquismo del autor, generalmente análogos a algún mito, moderno o antiguo.

El método psicocrítico y por añadidura el mitocrítico, no contradicen las ideas de García Ponce respecto a la psicología, específicamente del psicoanálisis, ya que afirma: “El que habla no es el sujeto, sino una voz que sale de él.

³⁴ Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, p. 233.

³⁵ G. Durand, *op. cit.*, p. 341. Debemos aclarar en torno a esta cita que la *Wesenschau* es un concepto acuñado por Edmund Husserl. Refiere, desde la fenomenología, la intuición de las esencias. Veamos la siguiente observación: “Como la inducción, se construye sobre hechos, pero, a diferencia de ella, la *Wesenschau* opera por libre variación imaginaria de los mismos hasta llegar a lo invariante [...] Husserl acabó comprendiendo que la reflexión no siempre lleva a verdades eternas, pero sí a la génesis del sentido que se va sedimentando. Las ciencias humanas deben definir las categorías o esencias que están implicadas en ellas y que, en muchas ocasiones, ignoran o dan por descontado sin explicitarlas”. Vid. Ma. del Carmen López Sáenz, “Merleau-Ponty: filosofía como fenomenología. Consecuencias para las ciencias humanas”, 51-57.

Lo que dicha voz que surge de él proclama [...] Es la voz de su inconsciente".³⁶ No podemos eludir su convicción de que:

La incapacidad, pues, del psicoanálisis para llegar a la fuente última, la única verdaderamente importante en la investigación sobre la creación de las obras de arte, no lo descalifica [...] sus aportaciones en este terreno resultan no sólo valiosas, sino también sumamente sugestivas y pueden ayudarnos inclusive a llegar a aclarar la naturaleza de algunas aportaciones estéticas, especialmente en el terreno del arte moderno.³⁷

Motivados por esta declaración, es factible asumir de manera muy puntual que: "en mayor medida aun de la que el psicoanálisis se ha ocupado del arte, nuestro arte se desenvuelve dentro del campo del psicoanálisis, busca su realización en el mismo mundo interior del que éste extrae su psicología".³⁸ Al atender esta consideración, las derivaciones que se logran son interesantes, sobre todo porque a partir de la psicocrítica "Las figuras o situaciones míticas se harán, si no *arquetípicas* en el sentido que da a este término C. G. Jung, al menos comunes a amplios grupos humanos; en fin, *la realidad colectiva sustituirá a la individual*".³⁹ La razón estriba en que:

³⁶ J. García Ponce, "Arte y psicoanálisis", 59-63.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ G. Durand, *op. cit.* p. 130. El destacado en cursivas es mío. Cabe mencionar que para Jung: "Lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia solo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos. No tienen origen conocido; y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo [...]" (Carl G. Jung, "Acercamiento al inconsciente", p. 69.) Habría de agregar que a los "remanentes arcaicos" o "imágenes primordiales" que logran sobrevivir en el inconsciente, los reconoce como dichos arquetipos, aclarando que no pierden su modelo básico aunque logran variar de acuerdo a su contexto, y nombra el caso de la hostilidad entre los hermanos, pero existen varios más como el nacimiento de una virgen, el triunfo de un héroe, la fundación de una ciudad, etcétera. (*Ibid.*, p. 67). Finalmente, que: "Se puede percibir la energía específica de los arquetipos cuando experimentamos la peculiar fascinación que los acompaña. Parecen tener un hechizo especial. Tal cualidad peculiar es también característica de los complejos personales; y así como los complejos personales tienen su historia individual, lo mismo les ocurre a los complejos sociales de carácter arquetípico. Pero mientras los complejos personales jamás producen más que una inclinación personal, los arquetipos crean mitos, religiones y filosofías que influyen y caracterizan a naciones enteras y a épocas de la historia". (*Ibid.*, p. 79).

[...] la esencia de la obra de arte no consiste en su vinculación con peculiaridades personales –cuanto mayor es su vinculación, menos se trata de arte–, sino que se eleva por encima de lo personal para hablar desde el espíritu y desde el corazón al espíritu y al corazón de la humanidad entera. Lo personal es una limitación, incluso un vicio del arte. Un “arte” que sea únicamente, o fundamentalmente, personal merece ser tratado como una neurosis. Si desde la escuela freudiana se defiende la opinión de que todo artista posee una personalidad limitada a lo infantil-autoerótico, tal juicio puede ser válido para el artista como persona, pero no lo es para el poeta. Pues éste no es ni auto ni heteroerótico, ni siquiera erótico, sino en gran medida objetivo, impersonal, incluso inhumano o sobrehumano, pues como artista es su obra misma y no un ser humano.⁴⁰

Durand se aventura y da un paso más: “demostraré que la psicocrítica exige una amplificación última que vuelve a encontrar el texto de la obra en cuanto universo que ordena valores ‘numinosos’ [...] según los grandes mitos sujetos a una mitología, y que echa los fundamentos de una ‘mitocrítica’”,⁴¹ logrando coincidir nuevamente con García Ponce en cuanto a “La importancia que, en la literatura, tiene para varios de los más significativos autores modernos la elaboración del mito como una forma de salir de las limitaciones psicológicas”⁴² y que “está sin duda relacionada con los descubrimientos del psicoanálisis”.⁴³ El mexicano armoniza con el francés al asegurar que “se debe abandonar la investigación psicológica del sujeto [...] en favor de lo arquetípico, lo colectivo y general, mediante el cual la representación se convierte en un símbolo de la realidad que nos remite a las fuentes originales”.⁴⁴ La interpretación que plantea un crítico de literatura, cuando realmente lleva a cabo esta importante tarea: “se transforma en una investigación en el terreno de lo sagrado”.⁴⁵

Invariablemente, Durand se refiere a lo *sagrado* como un aspecto *numinoso*.⁴⁶ Para dilucidar esta noción considero viable apoyarnos en Rudolf Otto, quien en su obra más relevante: *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, comenta que la numinosidad se sustrae a la razón y es “*árreton*”;

⁴⁰ C. G. Jung, “Psicología y poesía”, en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, p. 93.

⁴¹ G. Durand, *op. cit.*, p. 177. El destacado en cursivas es mío.

⁴² J. García Ponce, “Arte y psicoanálisis”, *op. cit.*, p. 63.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Rudolf Otto, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, p. 13.

es decir, inefable y “completamente inaccesible a la comprensión por conceptos”. Lo numinoso “no se puede definir en sentido estricto, como ocurre con todo elemento simple, con todo dato primario; solo cabe dilucidarlo”.⁴⁷ Su compañero del Círculo de Eranos, Mircea Eliade, ahonda:

Rudolf Otto se esfuerza por reconocer los caracteres de esta experiencia terrorífica e irracional. Descubre el *sentimiento de espanto* ante lo sagrado, ante ese *mysterium tremendum*, ante esa *maiestas* que emana una aplastante superioridad de poderío; descubre el *temor religioso* ante el *mysterium fascinans*, donde se despliega la plenitud perfecta del ser. Otto designa todas estas experiencias como *numinosas* (del latín *numen*, “dios”), como provocadas que son por la revelación de un aspecto de la potencia divina. Lo numinoso se singulariza como una cosa *ganz andere*, como algo radical y totalmente diferente: no se parece a nada humano ni cósmico; ante ello, el hombre experimenta el sentimiento de su nulidad, de “no ser más que una criatura”, de no ser, para expresarse en las palabras de Abraham al dirigirse al Señor, más que “ceniza y polvo”.⁴⁸

La literatura, entonces, además de fungir como el instrumento donde el mito se re-crea mediante el acto de la *póyesis* para expresar lo inefable,⁴⁹ articula valores estéticos, éticos, epistemológicos, psíquicos, sociales e his-

⁴⁷ *Ibid.* No podemos evitar pensar, aunque solo de manera intuitiva, en una posible relación entre el concepto de *nómeno* que propone Kant y el de *numen*—de donde desprendemos *numinoso* o *numinosidad*— que es recurrente en Gilbert Durand y una gran cantidad de obras y estudios del Círculo de Eranos. Tanto el *nómeno* como el *numen* sólo se intuyen y se llega a la conclusión de que existen en un plano metafísico. La diferencia acaso consista en que el término *nómeno* es aplicable a la filosofía—específicamente al idealismo kantiano y al neokantismo— y el de *numen* obedece al ámbito de lo sagrado y de la religión—además de que, por supuesto, Kant nos niega el acceso al *nómeno* y, en el ámbito de lo sagrado, es viable el conocimiento de éste mediante la experiencia mística o lo que otros denominan *hierofanía*—. No es fortuito que a Mircea Eliade se le reconozca, además de como historiador de las religiones, como fenomenólogo de lo sagrado. Tampoco es irrelevante que Ernst Cassirer, a quien recurren en reiteradas ocasiones los estudiosos del símbolo y los mitos, haya declarado que: “[...] en Kant podemos encontrar una salida hacia una trascendencia que rompa con el límite de la finitud teórica”. Sobre este aspecto cassireriano, *vid.* Pedro Enrique García Ruiz, “¿Ontología fundamental o teoría del conocimiento? Heidegger crítico del Neokantismo”, 125-150.

⁴⁸ M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 9.

⁴⁹ Esta idea de Otto, integrada por Durand a la mitocrítica, corresponde con la de García Ponce en *Teología y pornografía*, cuando expresa que: “se trata de recrear el mito enfrentándolo desde todos los ángulos para que su verdad original, la que se ha perdido, la que no puede contarse, se muestre en este juego de reflejos, en el que los reflejos se denuncian a sí mismos como meros ecos, murmullos en los que debe aparecer el silencio original”. (*Vid. Teología y pornografía*, p. 28).

tóricos; en fin, aspectos culturales susceptibles de interpretar mediante la ayuda de teorías como el estructuralismo, la psicocrítica, la fenomenología y la hermenéutica.

A lo anterior, el escritor de *La imaginación simbólica* agrega que en las obras “El mito aparece como un relato –discurso mítico– que pone en escena unos *personajes*, unos *decorados*, unos *objetos* simbólicamente valorizados, que se puede segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas –los mitemas– y en el que se invierte necesariamente una creencia” a la que llama, apoyándose en Ernst Cassirer, “pregnancia simbólica”.⁵⁰

Detectar estos mitemas es fundamental; implica la aproximación teórica más cercana al *numen*. Lévi-Strauss sugiere atender lo siguiente: “Sabemos que no son asimilables ni a los fonemas ni a los morfemas ni a los semantemas, sino que se ubican en un nivel más elevado: de lo contrario, el mito no podría distinguirse de otra forma cualquiera del discurso. Será necesario, entonces, buscarlas en el plano de la frase”,⁵¹ de donde podemos extraerlas. Un mitema es, para sintetizar, un signo polisémico o símbolo, una unidad de análisis presente en diversas historias que nos permite deducir si se trata de un mismo personaje o un mismo sentido que se manifiesta en diversas situaciones.⁵² Ejemplos de mitemas son un gran diluvio, la cicatriz que delata a un héroe, un viaje de regreso al hogar, el nacimiento de una virgen o la expulsión de alguien de un jardín o paraíso.

Pero “El mitema no se restringe al campo de la recurrencia en la obra del autor singular, signo de la psique individualizada, sino que muestra la dualidad de su estado en el marco de la producción simbólica de los entornos socio-

⁵⁰ G. Durand, *op. cit.*, p. 36. Respecto a “pregnancia simbólica”, debemos tomar en cuenta que el símbolo es, también, para Cassirer: “[...] una formación mediante la cual ‘un determinado contenido sensible (*sinnlicher Einzelinhalt*) aislado puede hacerse portador de una significación espiritual universal (*allgemeinen geistigen Bedeutung*)’ [...] Lo esencial del símbolo es que el elemento sensible está impregnado –preñado– de sentido, de *logos*. Esto es lo que produce el espíritu humano en suma, y lo [que] Cassirer llama ‘pregnancia simbólica (*symbolische Priignanz*)’: ‘El modo como una vivencia (*Erlebnis*) perceptual, esto es, considerada como vivencia sensible entraña al mismo tiempo un determinado significado (*Sinn*) no intuitivo que es representado concreta e inmediatamente por ella’ [...] En suma, este es verdaderamente el ‘hecho simbólico’: la unión entre un elemento sensible y un contenido lógico universal. Las formas simbólicas (mito, lenguaje, ciencia o arte) son [...] los ‘fenómenos originarios del espíritu (*Urphänomene des Geistes*)’, las formas arquetípicas de la mente”. (Antonio Gutiérrez Pozo, “La traducción simbólica de la crítica trascendental en la filosofía de Cassirer”, 45-55).

⁵¹ C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 233.

⁵² Pensemos en las metáforas de Joseph Campbell para referirse a los diversos “rostros” o formas que emplea dicho aspecto estructural y que también son títulos de sus libros *El héroe de las mil caras* y *Las máscaras de Dios*.

históricos particulares, y a través del desarrollo de los mismos en el tiempo”.⁵³ Se manifiesta en sus formas “latente” o “patente”⁵⁴ y es posible abordarlo mediante una doble utilización pues, además de mostrar verosimilitud al interior de los textos, proyecta “las represiones, censuras, costumbres o ideologías activas en una época y un entorno determinados”.⁵⁵

La mitocrítica considera los elementos básicos del circuito de la comunicación: emisor, mensaje y receptor –y contexto–, o su equivalencia en literatura: autor, obra y lector –y contexto– como una amalgama o fusión discursiva que puede estudiarse interdisciplinariamente. Por ello es oportuno recordar que anteriormente la crítica romántica se centraba en el escritor, la marxista en el lector y el formalismo y el estructuralismo en la obra en sí misma. Estas apreciaciones se relegaban una a otra a un segundo o tercer plano, llegando incluso al punto de la negación; se rechazaban entre ellas. Durand tiene razón cuando asegura que:

Se pueden resumir las distintas intenciones “críticas” en una especie de “triedro” del saber que estaría formado en primer lugar por las “antiguas” críticas, que desde el positivismo de Taine al marxismo de Lukács basaban la explicación en “la raza, el entorno y el momento”; en segundo lugar, por la crítica psicológica y psicoanalítica (Ch. Baudoin, A. Allendy, Ch. Mauron, etc.) y hasta por el psicoanálisis existencial (S. Doubrowsky), que reduce la explicación a la biografía más o menos aparente del autor; y, por último –en la recién nacida de las “nuevas críticas”–, la explicación estaría en el mismo texto, en el juego más o menos formal de lo escrito y de sus estructuras (R. Jakobson, A. J. Greimas, etc.)⁵⁶

⁵³ Samuel Fernández Piche, “Mitos e imaginarios colectivos”, 265-284.

⁵⁴ G. Durand, *op. cit.*, p. 344. El *contenido latente* y el *contenido patente* son categorías que, si bien es cierto adquieren matices en cada corriente psicoanalítica y antropológica, no varían mucho entre un autor y otro. El *contenido latente* es, de acuerdo con Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis –a quienes acudimos por reunir los “puntos de acuerdo” y para no entrar en polémica–, el “Conjunto de significaciones a las que conduce el análisis de una producción del inconsciente, especialmente el sueño. Una vez descifrado, el sueño no aparece ya como una narración formada por imágenes, sino como una organización de pensamientos, un discurso, expresando uno o varios deseos”. (Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*). Respecto al *contenido manifiesto*, comentan que: “[...] designa el sueño antes de haber sido sometido a la investigación analítica, tal como se presenta al sujeto soñador que efectúa la narración del mismo. Por extensión se habla del contenido manifiesto de toda producción verbalizada (desde la fantasía a la obra literaria) que se intenta interpretar por el método analítico”. (*Ibid.*).

⁵⁵ G. Durand, *op. cit.*, p. 344.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 342.

Las tres perspectivas, a fuerza de argumentos coherentes y disertaciones ingeniosas, confluyen; no es intención de Durand detenerse en las diferencias y, por el contrario, busca dirigir las ventajas que ofrecen por separado hacia un punto de común acuerdo, de análisis integral. Y “aunque tiene en cuenta los progresos de cada cara del ‘triedro’ de la explicación crítica, quiere concentrarlos de manera ‘centrípeta’ sobre esas entidades simbólicas coordinadas en un relato simbólico o ‘mito’ que constituye la lectura y sus niveles de profundidad”.⁵⁷ Resulta comprensible y aceptable que “Estructuras, historia o entorno sociohistórico, al igual que el aparato psíquico, son indisolubles y fundamentan el conjunto comprensivo o significativo de la obra de arte y, particularmente, del ‘relato’ literario”.⁵⁸

Metodológicamente, el crítico deberá observar los siguientes aspectos:

1. En primer lugar, una relación de los “temas”, es decir, de los motivos redundantes, u “obsesivos”, que constituyen las sincronicidades míticas de la obra.
2. En segundo lugar, se examinan, con el mismo espíritu, las situaciones y las combinatorias de situación de los personajes decorados.
3. Finalmente, se utiliza un tipo de tratamiento “a la americana”, como el que Lévi-Strauss aplica al mito de Edipo, mediante la localización de las distintas lecciones del mito y de las correlaciones entre una lección de un mito con otros mitos de una época o de un espacio cultural bien determinado.⁵⁹

En cuanto a los motivos redundantes o imágenes obsesivas, debemos detectar los temas que más se repiten. Acto seguido se procede a estudiar las maneras en que se relacionan los personajes; es decir, las actitudes, costumbres o hechos particulares que existen respecto a los sujetos del enunciado entre ellos mismos y con su ambiente narrativo –a esto podemos denominarle análisis del decorado mítico–. En tercer lugar se establecerán, mediante analogías y el “tratamiento a la americana”, las relaciones que existen entre el relato que se estudia y otros relatos. Estos pasos potenciarán una valoración integral que involucra al autor, el contexto social más inmediato, el ámbito

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 343.

histórico y la obra en sí misma, lo cual permite ofrecer un razonamiento multidimensional que concentre las apreciaciones estéticas que a la fecha gozan de mayor prestigio.

Considero oportuno realizar una pausa, a fin de revisar en qué consiste el aludido “tratamiento a la americana”, mediante el cual Lévi-Strauss propone organizar las maneras en que se relacionan los mitemas en el mito de Edipo:

Vamos a manipular el mito como si fuese una partitura orquestal que un aficionado perverso hubiera transcrito, pentagrama tras pentagrama, en forma de una serie melódica continua, y cuyo ordenamiento inicial hay que reconstruir. Como si se nos presentara una sucesión de números enteros, del tipo: 1, 2, 4, 7, 8, 2, 3, 4, 6, 8, 1, 4, 5, 7, 8, 1, 2, 5, 7, 3, 4, 5, 6, 8, y se nos propusiese como tarea reagrupar todos los 1, todos los 2, todos los 3, etcétera.⁶⁰

El tratamiento se ajusta con la idea garciaponceana sobre el orden del discurso literario: “quizás en las lecturas también existe un desorden secreto que, bajo la apariencia exterior del desorden, nos va conduciendo a las metas que oscuramente buscamos”,⁶¹ pues: “tampoco se puede recoger y describir las experiencias como lector poniéndolas en un orden cronológico, porque, como la vida, no las contemplamos con los mismos ojos con que pasamos por ellas”.⁶²

Levi-Strauss postula que las unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino “haces de relaciones”.⁶³ Propone que a través de las combinaciones de dichos haces, estas unidades adquieren una función significativa y por la afinidad de los mitemas posee un doble valor: histórico y ahistórico. Histórico porque los mitemas aislados obedecen a un orden temporal del relato que, como el habla, pertenece a un tiempo no reversible. Ahistórico porque al agrupar las unidades constitutivas mediante el orden de las afinidades temáticas, sin considerar el sentido cronológico del relato, se logra dilucidar una estructura subyacente en la narración mítica.

Al seguir los pasos se logra la aproximación mitocrítica a la obra. Y, si se realiza una confrontación con el momento de la lectura y del lector, se consigue establecer un “Atlas delimitado de los mitemas y situaciones mítica-

⁶⁰ Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 236.

⁶¹ J. García Ponce, “Autobiografía”, *op. cit.*, p. 514.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Por cuestiones de espacio, y por no desviarnos del núcleo de este trabajo, remito al interesado en ver la interpretación de este mito a cabalidad, a Lévi-Strauss, *op. cit.*

cas y mitológicas". También se extraen las estructuras profundas del relato y una relación de gustos en el momento de la lectura y la escritura. De igual manera es posible percatarse de los mitos que se hacen presentes en el devenir de la historia de las culturas, lo cual nos permite explicar "renacimientos" y "recurrencias". Aunado a ello se logra comprender que "los géneros literarios y artísticos, los estilos, las modas, los idiotismos, responden igualmente a esos fenómenos de intensificación y de resurgencia mitológica".⁶⁴

La gaviota se caracteriza por una sensualidad capaz de producir fascinación entre los lectores más exigentes. A través de imágenes que oscilan entre la ternura y la brutalidad, la apacible calma y el colérico dinamismo, la inocencia y la crueldad, el orden y la transgresión, además de eventos fantásticos que coexisten con la noción de realidad novelada, también articula un discurso blasfemo tras la máscara de la pureza. Mediante un encadenamiento de símbolos perfectamente organizados, se instaura como uno de los relatos más violentos que García Ponce llegó a producir a lo largo de su vida.

El relato trata, *grosso modo*, de un par de jóvenes: Luis —o Ludwig o Dwig— y Katina, quienes en plena adolescencia se hicieron el hábito de caminar por una playa de México durante el periodo de vacaciones. Una ocasión, una gaviota vuela sobre ellos, que Visten ropa ligera. Él lleva una escopeta colgada del hombro. Ambos se atraen —y rechazan— y tienen algunos contactos que, desde el principio, cuando nadan en una alberca con sus amigos y familiares; o bien, al estar a solas en un cementerio donde aparecen misteriosamente unos fuegos fatuos, fungen como indicios que anuncian su primera experiencia sexual. Iluminados por un sol radiante, habrán de cumplir la promesa de la unión; sólo que ésta se llevará a cabo en el terreno de las transgresiones.

Casi a punto de finalizar la historia se presenta el nudo principal: Katina, juguetona y en actitud de "inocente" coquetería, se desnuda frente a Luis para introducirse en las aguas del mar, incitándolo a que se bañen juntos. La gaviota se posa sobre ella. En ese momento, lleno de ira, Luis toma la escopeta y dispara. El ave cae y Katina, hermosa y resplandeciente —cual Lolita nabokoviana—, sale desnuda, gritando una mezcla de español, inglés y alemán para dirigirse al inmolado ser. Pero Dwig la arroja sobre la arena, donde la posee con furia, violentándola sobre los restos ensangrentados de la fenecida criatura. En la vejación, él le extiende los brazos en forma de cruz. Concluso el acto, ambos se percatan de que la gaviota —o lo que habría quedado de ella— ha desaparecido.

⁶⁴ G. Durand, *op. cit.*, p. 344.

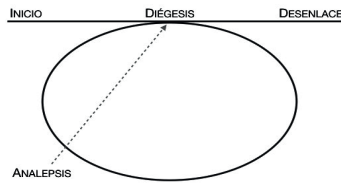
Por la manera en que se encuentra construida, la *short novel* alude al mito del Eterno Retorno, re-produce pasajes semíticos como el de Babel y el Pentecostés, el Edén, el bautismo en el Jordán —equiparable al baño de Diana—, la crucifixión del Nazareno y el Eterno Retorno. Esta dimensión sacra se desarrolla desde el principio, cuando en el ambiente se evoca lo inconmensurable a través del simbolismo de la arena y el mar que se tocan en el límite de la playa, donde las huellas de los adolescentes, significación de lo perecedero, se pierden:

Habían estado caminando casi desde el principio de la mañana a la orilla del mar, sobre la estrecha faja de arena firme, humedecida por el suave ir y venir de las pequeñas olas que borraban las huellas de sus pies descalzos al extenderse silenciosas sobre la playa ardiente, como si se hicieran cómplices del, para ellos, inadvertido propósito de no volverse atrás, y desde el principio también, la gaviota los siguió, volando ligeramente a su espalda, sin adelantarlos nunca, hasta ser ya la única presencia viva que podía ser testigo de su doble figura solitaria, unida en su separación y semejante en su diferencia.

El narrador, con una visión *extradiegética*⁶⁵ comenta que llevaban tiempo repitiendo la misma actividad, a modo de ritual que los sustrae del espacio profano que representan las casas: “El verano había terminado ya. Un fin que no traía consigo el principio de nada; pero, al igual que el segundo día, de entre las casas deshabitadas ella había salido muy temprano por la mañana [...] Después empezaron a caminar”. Posteriormente lleva al lector hacia atrás, gracias al empleo de una *analepsis*⁶⁶ que inicia en el quinto párrafo, cuando Katina se expresa por primera vez: “¡Mira las estrellas! —había dicho ella en su perfecto español, pero con un acento diferente al de él [...]” Este recurso se prolonga todo el periodo de vacaciones y se liga a una *diégesis* o relato principal con duración de un día.

⁶⁵ En narratología, el narrador extradiegético posee la característica de saber todo lo que pasa en la obra, comprender las emociones de los personajes e ingresar en sus pensamientos; en general, puede penetrar en la subjetividad de los sujetos del enunciado y dar cuenta de ellos. Vid, Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, capítulo “Niveles narrativos: la posición enunciativa del acto de la narración”. Del narrador de *La gaviota* sobresale que desempeña un papel análogo a Dios, al poseer una mirada que todo lo contempla, una voz que todo lo sabe; es omnisciente y sus creaciones lingüísticas son un constante acto poético.

⁶⁶ Efecto narrativo que se produce con una anacronía. Consiste en un salto hacia el pasado en el tiempo interno de la historia, siempre en relación con la línea temporal básica del discurso marcada por el relato primario. El resultado es una temporalización retrospectiva.



Luis habla en español. Los padres de Luis hablan en español e inglés.	Los familiares de Luis y Katina interfieren para que no estén a solas. Los amigos no permiten proximidad entre Luis y Katina. Todos nadan en la alberca de la casa.	La gaviota es sacrificada merced de Luis, quien acciona la escopeta cuando Katina se mete en el mar.	Los fuegos fatuos aparecen de entre las tumbas, en el cementerio, cuando Luis y Katina se encuentran a solas.
Katina habla en español, inglés y alemán.		En el límite del mar y la arena, Luis violenta a Katina extendiéndole los brazos en forma de cruz.	Una vez muerta sobre la playa, la gaviota desaparece.

La analepsis, al fungir como relato alterno en retrospectiva genera un efecto de tiempo lineal en la trama; no obstante, al cerrarse conforma un ciclo que se evidencia cuando el sujeto de la enunciación expresa: “Durante esos meses él sintió una y otra vez, pero con rabia ahora, que todo era igual que la primera tarde junto al mar en el portal de la casa de sus padres”. La historia, luego entonces retoma su cause original en la diégesis para culminar con la unión de los cuerpos sobre la fatalidad del ave inmolada que desaparece.

Dicha analepsis reúne el mayor número de personajes mientras la diégesis congrega únicamente a tres; de ahí que el centro de la *nouvelle* sea la triada Luis-Katina-gaviota, en la playa. En la historia alterna se observa la intromisión de familiares y amigos que representan el orden social establecido; si bien es cierto, cuando Luis y Katina acuden al cementerio, de noche, logran estar a solas, pero con otro elemento que ocupa el lugar del ave de la diégesis: los fuegos fatuos. Estructuralmente hablando, los jóvenes son una dualidad constante, las más de las veces en compañía de un ser mágico aéreo, para establecer triadas: Luis-Katina-gaviota y Luis-Katina-fuegos fatuos. En ambos casos el paisaje juega un papel fundamental a través del sol, el mar, la arena, las estrellas y los árboles. Al aplicar a *La gaviota* el “tratamiento a la americana” de Levi-Strauss, observamos los siguientes mitemas:

Estos mitemas guardan una relación ahistórica o sincrónica y otra histórica o diacrónica. La histórica se sujeta al tiempo que, como vimos anteriormente, posee un sentido lógico organizado a partir de la diégesis y la analepsis, las cuales confluyen apelando al mito del Eterno Retorno. La ahistórica corresponde a la relación temática

que presentamos en el recuadro, distribuida en las cuatro columnas. Lévi-Strauss compara los relatos literarios con las obras musicales representadas en el pentagrama, donde la melodía es la sucesión temporal de los sonidos y silencios y la armonía constituye el punto en el cual éstos confluyen dentro de una misma nota o escala musical al mismo tiempo:

Les Cinq Doigts
8. Pesante

Igor Stravinsky

**La melodía
corresponde
a la
diacronía o
secuencia
histórica del
relato**

La armonía corresponde a la sincronía o secuencia ahistórica del relato

Tal consideración resulta afín a Juan García Ponce:

Siempre he sido un lector tan voraz y atento como desordenado; pero quizás en las lecturas también existe un desorden secreto que, bajo la apariencia exterior del desorden, nos va conduciendo a las metas que oscuramente buscamos [...] tampoco se puede recoger y describir las experiencias como lector poniéndolas en un orden cronológico, porque, como la vida, no las contemplamos con los mismos ojos con que pasamos por ellas.⁶⁷

Ahistóricamente, la primera pilastra del cuadro es un conjunto establecido a partir del empleo de las lenguas española, alemana e inglesa; se relaciona con los mitos de la torre de Babel y del Pentecostés, ya que en el primero los humanos dejaron de entenderse por castigo de Yahvé y en el segundo, luego de que el Espíritu Santo se posara sobre los apóstoles, lograron comunicarse a pesar de hablar lenguas distintas. Esta idea se refuerza por el ritual de purificación del bautismo; tanto a Jesús en el Jordán, como a Katina en el mar, se les posa encima un ave. La triada Luis-Katina-Gaviota/fuegos fatuos corresponde a la triada Padre-Hijo-Espíritu Santo; es decir, la hipóstasis divina de la que hablan San Agustín y Klossowski –de gran relevancia para García

⁶⁷ J. García Ponce, "Autobiografía", *op. cit.*, p. 514.

Ponce–, el primero como pilar de la Iglesia y el segundo como un pervertidor de la historia de la cristiandad.

La segunda columna refiere los momentos y espacios que comparten con los familiares y amigos, en los cuales no logran intimar y se ubican predominantemente en la casa; representa el ámbito profano de las leyes y normas. Luego de la cópula quedan fuera porque el Eterno Retorno garcíaponceano adquiere una connotación nietzscheniana. Recordemos que para el filósofo de Rocken el Eterno Retorno es una fuerza que expulsa todo lo nocivo, todo lo que atenta contra la libertad y la autodeterminación. La obsesiva repetición de figuras cíclicas en la obra de García Ponce es una manera de remarcar la importancia de esta imagen sagrada. “Feria al anochecer”, mediante la rueda de la fortuna; y “Rito”, a través del disco que no para de reproducir la música, son ejemplos de ello y, como en la *nouvelle*, el recurso se presenta con una intención arquetípica que abre el camino hacia lo numinoso, donde el éxtasis confiere a los personajes –y al lector– paladear la eternidad, al apartarse de la dimensión temporal del mundo profano para ingresar en la bruma del goce estético y el tiempo circular de los dioses.

Consecutivamente, la tercera pilastra reúne acciones violentas en el exterior. Es la secuencia mítica del sacrificio, donde Luis mata a la gaviota y que aquí traducimos como la muerte de Dios, merced del hombre; donde Luis violenta a Katina entendiéndole los brazos en forma de cruz, emulando el sacrificio del Nazareno, pero no a un madero que se enclava en las profundidades del Gólgota y se extiende hacia las alturas, como para alcanzar la gloria del Padre, sino a la tierra, en la península yucateca; donde se invoca a los cuatro puntos cardinales en torno a un nuevo centro divino y en el que la Tercera Persona yace ensangrentada mientras los cuerpos sostienen su primer encuentro. “Yo amo a quienes, para hundirse en su ocaso y sacrificarse, no buscan una razón detrás de las estrellas: sino que se sacrifican a la tierra”,⁶⁸ dijo Zaratustra. Al reconocer abiertamente García Ponce que Dostoievski lo condujo a una de sus experiencias definitivas en la obra de Nietzsche,⁶⁹ confiesa haber asumido su pensamiento filosófico cuyo centro es el profeta del Eterno Retorno.

La cuarta y última columna organiza las situaciones fantásticas o sobrenaturales de las que hemos venido hablando, donde aparecen y desaparecen los fuegos fatuos y la gaviota; se han organizado aparte porque presentan hierofanías y manifiestan lo divino.

⁶⁸ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 31.

⁶⁹ J. García Ponce, *Autobiografía*, op. cit.

Del huerto de Edén se puede afirmar, por un lado, que obedece a una imagen obsesiva originada en su infancia, cuando perteneció a la casta maldita de Yucatán que, con orgullo, denomina Casta Divina. Por otro, que es arquetipo del inconsciente colectivo de un amplio grupo de mexicanos que encarnó los estragos de la dinámica social vivida durante el Maximato y las guerras cristeras, en la primera mitad del siglo xx, cuando se desarrolló una de las pugnas más fuertes de la historia de México entre el gobierno y la Iglesia, por tratar de controlar la educación en las escuelas que, hasta antes, estaba a cargo de las órdenes religiosas. El Edén es un aspecto que se repite en la *Autobiografía precoz* y en *La gaviota*, donde existen árboles y playas y se alude a espacios abiertos inconmesurables, como el mar y el cielo: metáforas de la infinitud que representan la ausencia de Dios. Los antagonicos Luis y Katina personifican, además de la pareja original de Adán y Eva, el primer amor que Juan tuvo en Mérida, durante su niñez, el cual se frustró dejándolo en el desasosiego para que años más tarde, en Europa, concretara el amor con una mujer –curiosamente la remembranza de la biografía también habla de una playa– al tiempo que comenzó a producir cuantiosos borradores de textos que pulió para concluir posteriormente. Todo parece indicar que el rito de iniciación que da paso a Luis a la vida adulta corresponde también al nacimiento del escritor, sublimándose a sí mismo en la *short novel*. Tanto la vida como la obra se entrelazan mediante la figura edénica, para abrir paso al arquetipo que suplente el mito particular y poetizar la nostalgia de la humanidad por el paraíso perdido. Sólo que los personajes re-crean el *axis mundi* en el Caribe, bajo una serie de transgresiones que se emplean para que, a través del erotismo, ejerzan su natural derecho a la sexualidad y, por la vía del placer, conquistar *la continuidad*. Al llevar a cabo estas acciones literarias, García Ponce es un autor heresiarca; como asegura en *Teología y pornografía*: “su deseo lo coloca fuera de la ortodoxia”.

Gracias a un ejercicio de analogías bajo un esquema hermenéutico⁷⁰ y tomando en cuenta, en todo momento, aspectos de la poética de García Ponce, observamos que *La gaviota* re-produce pasajes típicos –y arquetípicos– de algunos textos universales; es decir, de grandes mitos de la humanidad, siempre vinculados a lo *sagrado*. Se observa en ella una “invertida” visión del mundo que va del mito al contra-mito para erigir, en virtud del lúcido ejercicio de la palabra, una perspectiva *al revés*, perversa, de la relación que establecen

⁷⁰ De acuerdo con Mauricio Beuchot, “la hermenéutica se define como la ciencia y el arte de interpretar textos”, lo cual se logra mediante comparaciones analógicas. *Vid.* Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, pp. 15 y ss.

los personajes con algunas ideas que aún prevalecen en nuestra cultura sobre lo *trascendente* —el alma cristiana, en este caso— y con el uso del cuerpo para sí mismos y para los demás.

Puesto que la obra reitera su discurso en fondo y forma; porque la estructura es cíclica y el contenido altamente simbólico evoca varios mitos donde se observa la circunstancia personal y sociocultural del autor, así como sus creencias e ideas más sobresalientes; en virtud de que García Ponce restablece el poder del mito, luego del proceso de degradación por el que esta clase de discursos se vieron afectados desde la Antigüedad, *La gaviota* podría establecerse, desde la óptica de la mitocrítica, como uno de los relatos más sobresalientes de la vasta obra del meridano.

Obras consultadas

- Berinstain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2006.
- Beucheot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México, UNAM-IIFL-FFYL, 2015.
- Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Alain Verjan (intr. trad. y notas). Barcelona, Antropos, 2013, p. 341.
- ELIADE, Mircea, *Aspectos del mito*. Luis Gil Fernández (trad.) Barcelona, Paidós, 2000 (Orientalia, 68).
- , *Lo sagrado y lo profano*, Luis Gil Fernández y Ramón Alonso Díez Aragón (trads.) Barcelona, Paidós, 2014 (Orientalia).
- Fernández Piche, Samuel, “Mitos e imaginarios colectivos”. *FRAME*, núm. 6 (febrero, 2010), 265-284.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Aurelio Garzón del Camino (trad.) México, Siglo XXI, 2009.
- García Ponce, Juan, *Apariciones: antología de ensayos*. Daniel Goldin (pról.) México, FCE, 1987 (Letras Mexicanas).
- , “Arte y psicoanálisis”, en *Revista de la Universidad de México* (enero-febrero, 1963), 59-63.
- , *Encuentros*. Octavio Paz (pról.) México, FCE, 1972.
- , “La gaviota”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 24, núm. 7-8 (marzo-abril, 1970). [Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/50405959-075b-4340-97fb-9a891d50e49d?filename=la-gaviota>].
- , *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México, Era, 1975.

- García Ruiz, Pedro Enrique, "¿Ontología fundamental o teoría del conocimiento? Heidegger crítico del Neokantismo". *Signos Filosóficos*, núm. 7 (enero-junio, 2002), 125-150.
- Gutiérrez Pozo, Antonio, "La traducción simbólica de la crítica trascendental en la filosofía de Cassirer". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. 119(2008), 45-55.
- Jaeger, Werner Wilhelm, *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Joaquín Xiral (trad.) México, FCE, 2001.
- Jung, Carl G, "Acercamiento al inconsciente", en *El hombre y sus símbolos*. Luis Escobar Bañero (trad.), Barcelona, Paidós, 1997.
- _____, *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obra completa. Vol. 15*. Cristina García Ohlrich (trad.) Madrid, Trotta, 2014.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*. Fernando Cervantes Gimeno (trad.) Barcelona, Paidós, 1997.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*. Eliseo Verón (trad.) Barcelona, Paidós, 1987.
- López Sáenz, Ma. del Carmen, "Merleau-Ponty: filosofía como fenomenología. Consecuencias para las ciencias humanas". *La Lámpara de Diógenes*, año 3, número 6, 51-57.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Andrés Sánchez Pascual (Int. trad. y notas). Madrid, Alianza, 2016 (Libro de Bolsillo).
- Otto, Rudolf, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Fernando Vela (trad.) Madrid, Alianza, 2001 (Religión y Mitología).
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-FFYL-SIGLO XXI, 1998.
- Platón, *Diálogos IV. República*. Conrado Egger Lan (intr., trad. y notas). Madrid, Gredos, 1988 (Biblioteca Clásica Gredos, 94).
- Rico Moreno, Javier, *Poesía e historia en El laberinto de la soledad*. México, UNAM, 2006 [Tesis de doctorado en Historia].

Poesía y migración indígenas

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

En este ensayo “Poesía y migración indígenas”, ofrecemos un panorama sobre la reciente y novedosa migración indígena que designa comunidades transfronterizas y espacios desterritorializados. Destacamos a dos poetas en lenguas originarias, transcritos al español: de Irma Pineda, binnizá, y de Florentino Solano, ñu savi, que escriben sobre los afanes y esperanzas en la migración de sus pueblos. Por igual, Balam Rodrigo en su poemario *Libro centroamericano de los muertos* describe el horror y los sufrimientos de migrantes al transitar por territorio mexicano, un enorme camposanto. El fenómeno de la migración hoy se agudiza en el capitalismo mexicano con una crisis y descomposición social hoy develadas al abandonar a su suerte a cientos de miles centroamericanos y mexicanos pobres.

Abstract

In this essay, “*Indigenous Poetry and Migration*,” we offer an overview of the recent and novel indigenous migration that designates cross-border communities and deterritorialized spaces. We highlight two poets in native languages, transcribed into Spanish: Irma Pineda, *binnizá*, and Florentino Solano, *ñu savi*, who write about the hopes and concerns of their people’s migration. Similarly, Balam Rodrigo, in his book of poems “*Central American Book of the Dead*” describes the horror and suffering of migrants as they pass through Mexican territory, an enormous cemetery. Nowadays, the phenomenon of migration is becoming more acute in Mexican capitalism with a crisis and social decomposition, revealed by abandoning hundreds of thousands of poor Central Americans and Mexicans to their fate.

Palabras clave: poesía, migración, desterritorializado, crisis, lenguas originarias, pueblos, travesía, muros, transfronterizo.

Key words: poetry, migration, deterritorialized, crisis, native languages, peoples, crossing, walls, cross-border.

Para citar este artículo: Maldonado López, Ezequiel, “Poesía y migración indígenas”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 209-226.

Pesados como piedras y, sin embargo, veloces como piedras, caminan los últimos errantes, unos cuantos días más adelante, los pocos días que los separan de la música de los huesos. Caminan, los últimos errantes [...] Ahora duermen agitados, entregados los unos a los otros, confiando primero en los lazos de familia y sólo después en el vecino [...] Huyen de su patria. ¿Tenían patria? Al menos, tenían un pueblo, pues las patrias surgían en un instante y desaparecían al otro. Los pueblos no¹.

Hélia Correia

Testimonios de migrantes indígenas

Una novedosa intelectualidad indígena testimonia y poetiza los andares y vicisitudes de grupos indígenas que hoy migran hacia los Estados Unidos. La tarea de estos intelectuales es un todo diversificado que, en pleno proyecto neoliberal, atiende a la vieja y hoy renovada consigna de ser jornalero por la mañana, poeta y narrador en la tarde, y diversas actividades artísticas o de otra índole. Escritores que comulgan con el antiguo principio: la medida de la riqueza no será el tiempo de trabajo, sino el tiempo libre. Intelectuales al margen de las mafias literarias nacionales y de las modas transnacionales. Practican la solidaridad ante el individualismo galopante y, en su comportamiento ético, confrontan la doble moral del sistema.

Uno de los temas clave en su producción literaria se refiere a la migración de mexicanos a territorio estadounidense: a su función de colectivos o, más bien, de comunidades indígenas en espacios ajenos, que recrean tradiciones y rituales de convivencia; ello plantea la especulación sobre la existencia de *comunidades transfronterizas*, e interrogantes sobre nociones de comunidad indígena e identidad étnica. Se pregunta Gaspar Rivera: ¿dónde empieza y dónde termina Oaxaca para estos migrantes? ¿En los Valles San Quintín o San Joaquín en California? ¿Es lo mismo ser migrante mixteco o zapoteco que mi-

¹ Hélia Correia, *Un bailarín en la batalla*, México, FCE, 2022.

grante mestizo del Occidente mexicano? Se ha documentado, a decir de Gaspar Rivera, “que un gran número de estos migrantes indígenas ingresaron a los Estados Unidos por primera vez a mediados de los ochentas del siglo xx, que tienden a concentrarse en los estratos más bajos del mercado laboral agrícola”². La fecha es clave, pues en 1982, con De la Madrid en el poder, se inicia la llamada modernización del aparato productivo en México o el despliegue del proyecto neoliberal, con la secuela de desempleo, hambre, miseria y el saqueo del campo mexicano, que se acelera con la Ley Agraria en 1992 y luego, con la apertura del Tratado de Libre Comercio en 1994: “...lenta-mente el Estado mexicano desmantela las bases mismas de subsistencia de los pueblos indígenas, obligando a hombres y mujeres a emigrar de sus comunidades”³. Los zapatistas han puesto el dedo en la llaga ante este drama:

[Con esta migración] se están pauperizando y destruyendo territorios enteros y obligando a la gente a migrar buscando vida. La guerra de conquista, que está en la esencia misma del sistema, ya no ocupa territorios y su población, sino que pone a esa población en el rubro de “sobras”, “ruinas”, “escombros”, por lo que esas poblaciones o perecen o emigran a la “civilización” que, no hay que olvidarlo, se sostiene sobre la destrucción de “otras” civilizaciones. Si esas personas no producen ni consumen, sobran. El llamado “fenómeno migratorio” es producido y alimentado por el sistema.

Cruel paradoja: huyen de maras, kaibiles, polizontes y se topan, en territorio mexicano, con militares, migra y crimen organizado. El terruño donde nacieron es abandonado ante una travesía donde priva la incertidumbre [...]. Se están construyendo muros legales, muros culturales y muros materiales para tratar de defenderse de la migración que ellos mismos provocaron; y se está tratando de volver a mapear el mundo, sus recursos y sus catástrofes, para que los primeros se administren para que el capital mantenga su funcionamiento, y las segundas no afecten tanto a los centros donde se agrupa el Poder.⁴

En la práctica cotidiana de estos migrantes, su comunidad de referencia ha trascendido los límites de la frontera entre México y los Estados Unidos para convertirse en un espacio *desterritorializado* (algunas veces denominado Oaxacalifornia), que ha generado formas novedosas de organización y

² Gaspar Rivera, revista *Ojarasca*, en *La Jornada*, febrero de 1998, p. 4.

³ *Ojarasca*, núm. 121, mayo de 2007.

⁴ Moisés y Sub Galeano. “Contra la Xenofobia y el Racismo, la lucha por la vida” en *Enlace Zapatista*, 4/10/2021.

expresión política. (A estos que *andan por tierras lejanas* también se les ha llamado comunidad transnacional.⁵) Esta migración de trabajadores mexicanos hacia Estados Unidos ha hecho surgir numerosas comunidades transnacionales de indígenas migrantes que recrean tejidos socioeconómicos en metrópolis norteamericanas y en sus regiones.

El fenómeno se torna sumamente complejo cuando estos migrantes en el Bronx angelino, en New Jersey, en Chicago, afirman su identidad, su pertenencia a determinada etnia, cuando escenifican la Guelaguetza en California, juegan a la pelota mixteca o escuchan la hora Tú-un davi en la radio de Fresno. Más aun, se establecen prácticas políticas transfronterizas pues estos mixtecos son tomados en cuenta a más de 2 mil millas de distancia, en su comunidad de origen, y siguen manteniendo sus derechos y obligaciones como el desempeñar cargos, y contribuir en festividades religiosas. Otros migrantes indios nahuas, otomíes y tepehuas de la sierra de Veracruz han denunciado:

Nosotros no dejamos nuestra montaña por gusto, señala en otomí Chucho Reyes, de El Pericón. Algo está pasando que hace más difícil de la vida allá [...]. Así se ha puesto la vida, que nos animamos a sufrir el paso de cuatro días y cuatro noches por el desierto de Altar, y a trabajar 12 horas diarias en el *carwash*. Últimamente estamos sintiendo que la amenaza aumenta. Este año ya pasaron 24 de Ayotuxtla pero resolvieron a 12 de Papatlar. La Migra ya se revolvió con la policía [...] para deportar a la gente de nosotros por montones [...]. [El Presidente] dice que quiere una reforma integral, pero integral no es completa, con papeles para todos. Lo que quiere es la *security*, que es construir muro en la frontera y mandar el doble de ejércitos y migras.⁶

Pareciera una contradicción pero no: el Estado mexicano es el principal detonador de la masiva migración campesina e indígena a Chicago, Illinois, a Texas, con la imposición de Programas como el *Procede*, *Sembrando vida* o el que sea, los megaproyectos fracasados, la entrada de semillas transgénicas, las maquilas itinerantes, un espejismo más, la falta de subsidios y la entrega de enormes extensiones de tierra al gran capital, como bien lo señalan los serranos de Veracruz, Pedro Ruperto Albino y Alfredo Zepeda:

⁵ Vid. Gaspar Rivera Salgado utiliza el término transnacional en dos sentidos: "Uno es el sentido geográfico que se refiere a fenómenos tales como la migración, comercio y comunicación que trasciende las fronteras nacionales; dos, es aquello que transforma y trasciende el Estado-nación como forma social y cultural moderna." Gaspar Rivera, revista *Ojarasca*, en *La Jornada*, febrero de 1998, p. 4.

⁶ Alfredo Zepeda, en *Ojarasca*, mayo de 2007.

La modernización tecnológica y el neoliberalismo aniquilador se metieron sin pedir permiso en los territorios de los pueblos indígenas. A las banderas antiguas del dominio se añadieron las consignas de la exclusión y el despojo. En estos días, los pueblos de la sierra se enfrentan al reto más desconcertante de su historia, desde que Hernán Cortés vino a desbaratar Tenochtitlan. El Programa *Procede* desmantela los territorios comunales, cada vez con mayor cinismo y prepotencia, a la vez que desconoce a las autoridades indígenas y a sus asambleas, mientras el *Progresista* rebautizado divide a los pueblos y reparte migajas de miseria. El complejo de leyes neoliberales pugna por garantizar a las trasnacionales el botín privatizado a escala planetaria y a despecho de cambios de gobiernos [...]. La migración ha puesto a prueba la relación comunitaria y la palabra de los que hablan al mismo tiempo que se miran. El saber de todos en la comunidad se disuelve.⁷

Gaspar Rivera resalta varias novedades en la conflictiva migración mexicana hacia los Estados Unidos: a) el surgimiento de comunidades trasnacionales de indígenas migrantes que redefinen y expanden sus antiguos límites; b) por ende, la hegemonía del Estado mexicano y su definición de *comunidad política nacional* enfrenta un gran desafío; c) el ejercicio tradicional de la autonomía se innova y adapta ante el proceso transnacionalizador; d) lo que parecía una catástrofe, los elevados índices de migración indígena, resultó “una fuente de vida para su reproducción social y cultural [...] (la autonomía ha sido fundamental) para reconceptualizar y expandir el concepto de comunidad política *transfronteriza*; e) en el proceso migratorio, los indígenas han afianzado su identidad [...] (ello) les permite participar directamente en los asuntos más relevantes de sus comunidades sin importar donde se encuentren físicamente.”⁸

Otros que se van son los tzotziles de los Altos chiapanecos, chamulas y zinacantecos: con oficio de campesinos y albañiles o peones en las haciendas, y con empleos muy precarios; al igual que los zapotecos y mixtecos, señalan que la migración erosiona la organización social tradicional, divide a las familias, a las comunidades y a las diversas organizaciones derivadas de su ancestral sociedad.⁹ Sentencian dos cronistas indios:

Parece como si los pueblos indígenas hubieran decidido jugar el reto de los tiempos adversos [...]. Aquí y en el otro lado, resisten las comunidades con la fuerza de

⁷ Ojarasca 121, dic. de 2005.

⁸ Gaspar Rivera, *op. cit.*, p. 3.

⁹ *Vid. Ojarasca* 136.

brindarse los saberes en la palabra compartida, con la maestría de tender redes y colectivos [...]. La sociedad de los anónimos puede aún mirar de cerca el lugar de sus antiguas raíces y escudriñar en lo invisible de las décadas y los siglos para conocer con el corazón cómo sufren la sobrevivencia los pueblos ancestrales y aprender las lecciones de la resistencia y de la autodeterminación.¹⁰

Gaspar Rivera-Salgado aclara que en mixteco no hay palabra para migrante, se les llama “los que andan por tierras lejanas”. No se van sino se movilizan, no es abandonar el terruño sino que redefinen su mundo.¹¹ ¿Qué obligaciones, qué responsabilidades y qué derechos tienen con la comunidad? Hay una relación con la comunidad que les da sentido de pertenencia y de identidad. La comunidad proporciona arraigos, especie de cofradías, formas de organización local que sostienen comunidad y pueblo: “Esla belleza de estar aislado, de estar en los márgenes... te permite organizarte fuera del poder opresivo.”¹² Aquí hay un elemento clave: los indios se han adaptado al proceso migratorio, salen fortalecidos y recuperan el control de sus vidas.

La migración, dice Rivera-Salgado, es un indicador de persistencia, de sobrevivencia en un medio hostil; pero también es el retorno a sus raíces, donde reconstruyen el tejido social. El migrar sería una riesgosa aventura, o un evento caótico si no hubiesen redes migratorias¹³ con familiares, amigos, compadres y la comunidad toda. Estos nuevos o viejos migrantes expanden su concepto de ciudadanía. Y, lo mejor, dice Rivera, logran éxito en tener lo mejor de dos universos¹⁴, ya que perciben el mundo de manera diferente. Rivera habla de hasta un 30% de mixtecos en el estado de California, aún con retos como los sectores agrícolas con una enorme explotación y subsistencia precaria.

¹⁰ Alfredo Zepeda y Ruperto Albino. “Tan modernos, tan los mismos. La palabra cercana y colectiva”, en *Ojarasca*, diciembre de 2005, núm. 104.

¹¹ Vid. Gaspar Rivera-Salgado, “Insta experto a comprender la visión indígena de ser migrante”, en *La Jornada*, 31 de agosto de 2023.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ Vid. Mario Pérez Monterosas, *Tejedores de caminos. Redes sociales y migración internacional en el centro de Veracruz*, El Colegio de Michoacán-UAM, Azcapotzalco, 2013. El autor habla de la cantidad y calidad de los recursos que circulan entre los EUA y México y las relaciones de solidaridad migrantes, las formas de negociación y de socialización... “que posibiliten una movilidad mejor informada, más segura y con menos riesgos”, pp. 12-13.

¹⁴ Video *Na Syika Nda’vi. Los que andan por tierras lejanas*, Dirección Ricardo Palavicini, narrado por Gaspar Rivera-Salgado. <www.youtube.com/watch>, nov. 2018.

Poesía y migración, una visión desde el Sur profundo

Ante la migración, fenómeno planetario y hoy permanente en México, la poesía con su cauda de sentimiento y emoción humanos, no podía ser ajena y regodearse en la frivolidad y la intrascendencia, en la liviandad existencial, sino todo lo contrario: expresar el horror y la angustia, el desarraigo y la errancia, como lo señala Correia, de los que alguna vez invocaron una patria inexistente y no al pueblo, al terruño. ¿Cómo expresar el llanto, la angustia permanente, la incertidumbre en senderos desolados o poblados y, casi siempre, indiferentes? Inquiére Jacques Viau:

¿En qué preciso momento se separó la vida de nosotros, en qué lugar, en qué recodo del camino? [...] Hemos recorrido largos caminos./ Hemos sembrado nuestra angustia [...] qué silencios nos quedan por recorrer [...]. Y ahora,/solos,/combatidos/comprendemos que el hombre que somos/es/porque otros han sido.¹⁵

Interrogantes que asumen Balam Rodrigo en *Libro Centroamericano de los muertos*, y los poemarios *La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* de Irma Pineda y *La luz y otras noches*, de Florentino Solano.

Florentino Solano es traductor y promotor de lectura, músico tradicional y jornalero agrícola en San Quintín, Baja California. Estos oficios se materializan en una labor poética donde expresa el desarraigo de quien abandona el terruño indígena y se enfrenta a la hostilidad del mundo mestizo, a la ambivalencia de vivir en dos mundos, dos idiomas; como bien lo expresa Solano: “Tardé mucho tiempo en acostumbrarme a pensar y hablar en las dos lenguas. Hubo un periodo de mucha confusión en mi mente, pues cuando pensaba algo en español terminaba diciéndolo en mi lengua materna y viceversa. Con el paso del tiempo, aprendía a convivir con los dos mundos.”¹⁶ En este dilema y con el aprendizaje del español, Solano penetra al mundo blanco-mestizo donde intenta establecer —¿restablecer?— un diálogo a través de su peculiar

¹⁵ Jacques Viau, “Nada permanece tanto como el llanto”, en *Poemas de una Isla y de dos pueblos*, La Habana, Colección La Honda-Casa de las Américas, 1974, p. 91.

¹⁶ Claudia Itzkowich, “Fierros con boca amplia y otras voces: entrevista a Florentino Solano”, en *Otros diálogos* de El Colegio de México. A propósito, le preguntaron a Roa Bastos, hablante de guaraní y castellano, sobre la cuestión del bilingüismo: “Ocurre que el duelo íntimo del guaraní y el castellano es tan fuerte en lo hondo de cada paraguayo, que esta interferencia produce constantes corto-circuitos lingüísticos [...]. Bartolomé Meliá ha dicho] que el Paraguay de dos lenguas que tenía, se está quedando sin ninguna”, en “Augusto Roa Bastos: pensar es insalubre”, *Revista Crisis* núm. 3, Buenos Aires, julio de 1973, p. 36.

visión del mundo y, por ende, *conciliar* dos universos escindidos a través del lenguaje, la economía, la política. Pero, dice el poeta, “¿cómo aprender a convivir con los dos mundos?”, ¿cuándo el otro mundo te discrimina y no te reconoce como igual?

Florentino Solano, poeta ñu savi, en *Ñu’u xí’in ka ñuú, La luz y otras noches*, nos sumerge en esa paradoja poética en que la luz es una luz mortecina agobiada por una noche profunda, sin el ansiado resplandor. La noche preludia una amenaza, una catástrofe, pero también aclara quienes son los *isávi*: “No somos hijos de la chingada/ sino de la oscuridad y de la muerte/[...] Cada noche es un estallido.”¹⁷ Solano, pese a la soledad de que hacen gala algunos poetas, percibe su labor intelectual vinculado a una amplio sector de *soledades integradas*: “Soy uno más que viene a integrarse a un grupo muy amplio de personas a las que les gusta escribir, pero, sobre todo, que reflexionan, analizan y piensan desde el pueblo, desde ese sentimiento de hermandad, de la familia, de ser parte de un conjunto de personas con la misma raíz, con la misma historia.”¹⁸ Pero también por su condición indígena sabe a qué atenerse en su oficio primordial: “siempre he escrito desde la orilla, desde el filo, desde la frontera, desde otro punto del que normalmente se espera”.¹⁹

Florentino Solano, indio, migrante y poeta, tres visiones de la realidad, tres perspectivas sobre el cosmos, desde lo indio, desde el migrante, desde el poeta, ¿son tres miradas o es una sola? Tres formas de existir, las tres degradadas por el capitalismo, hoy en su fase neoliberal; un capitalismo con plena hostilidad hacia el arte y, sobre todo, hacia la poesía y los poetas. La permanencia de esta hostilidad hoy se desplaza en el neoliberalismo mexicano, mimetizado como una cuarta transformación, invención por decreto presidencial, que replican cual loros las corcholatas presidenciables. Fase degradada que profundizó la llamada “austeridad republicana” al cancelar subsidios. Lo peor de todo, la disminución hacia las artes y la cultura, hacia actividades intelectuales²⁰, dejará una honda huella en el porvenir cultural.

Florentino Solano: indio, migrante y poeta. Tres formas de vivir y de morir; tres existencias devaluadas por un sistema que concibe a la tierra y sus pobladores cual moneda de cambio en la bolsa de valores; a los migrantes, auténtica *mercancía* para traficantes y “crimen organizado”; a los poetas, cual vagos

¹⁷ Florentino Solano, *Ñu’u xí’in ka ñuú. La luz y otras noches*, México, CDI, 2012.

¹⁸ Claudia Itzkowich, *op. cit.*, p. 2.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Eduardo Soto Millán, “En 2022, cuatro años de austeridad republicana”, en *Música, Proceso* 2409, enero 2023.

y malvientes, no son emprendedores, no son líderes, los indios *hablan dialectos*, se aferran a la tierra, viven en el pasado. Declara el indio:

dicen que soy un pobre diablo
indio del sur
ísavi perdido
que huele a mugre.
a tomate fumigado sudor del campo [...]
que tengo callos piojos liendres [...]
que tomo tecate y otras chingaderas
miento la madre
vivo sin filosofía ni civismo {...]
pero cada hora
cada día
cada fuerza
una flor crece sobre mi cuerpo
sucio indio bruto bestia
baja california progresa

Denuncia el migrante:

[...] un camino infinito
un cielo infinito
un mover las piernas infinito y rápido
incertidumbre
incertidumbre

camina ven corre sigue

el viento vapor
el reloj a las cinco
muertos perdidos en la arena

"stop!
border patrol!"
una voz interrumpe el espacio
y la esperanza

Replica el poeta:

Estar en san quintín
pensar
escuchar canciones de *los alegres del cerro quince*
recordar
llorar por dentro calladito
estar en san quintín
mirar hacia el oriente creyendo que no es el oriente
neblina y polvo
estar en san quintín
acomodar recuerdos de itia ta'nu
cortar tomates y pepinos
suspirar con el viento que viene del mar
perder la mirada en el valle
estar en san quintín
maldita suerte
qué lejos queda mi pueblo
y mi gente
y mi tierra que me ha de cubrir
para siempre

Refutan los tres:

[...] Pienso
que Dios está sentado allá arriba
en una silla de nubes
viendo cómo nos astillamos la vida
y sopla una parvada de cuervos
que bajan hacia nosotros
y les ofrecemos el pecho
a ciegas a oscuras
porque vienen del cielo.

*"Jehová es mi pastor
nada me faltará
en lugares de delicados pastos
me hará descansar..."*
Mientras tanto hay que chingarle

porque aquí ni son delicados
ni pastos
ni descanso

Ya a mediados del siglo XIX, Carlos Marx señaló que la contradicción entre el arte y el capitalismo es permanente: se basa en la oposición de valores materiales y espirituales. En este caso, valores materiales como el dinero son claves en el capitalismo; en sentido opuesto, la dimensión estética profundiza en los valores humanos. De ahí que el capitalismo promueva el arte de masas, con la finalidad de mantener al sujeto masa en la alienación, en tanto el arte es liberador. En la poesía de Florentino Solano, estamos en el gran arte liberador de espacios lúdicos que logran el milagro de la plenitud, la libertad y el preludio de espacios utópicos. Esa contradicción hoy se agudiza ante un régimen con un enorme resentimiento que canaliza hacia intelectuales, arte y cultura general.

La *binnizá* Irma Pineda en *Xilase qui rié dí' sicasi rié nisa guiigu'*, *La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos*, escribe sobre una de las decisiones fundamentales hoy, vida incierta, muerte certera: la migración indígena. Divide su poemario en tres etapas: la partida, el camino, el deseable –¿improbable?– retorno al terruño. Como toda partida, implica bendiciones y consejos, miedos mutuos y tristezas, recuerdos, advertencias, maleta ligera: “Prepara tu equipaje/ deja todo lo que pese/ lo que pueda enredar tus pies en los caminos/ligero como una pluma debes partir/para saltar/para volar/ [...] deja la nostalgia para que no te enferme allá/ Mas no olvides llevar/ el don del tigre/para enfrentar los caminos/ el don del águila/ para que ninguna mano te detenga/. La invocación advierte: “Las luces que se ven del otro lado del río/deslumbran la mirada/ marean/ engañan.” No es una invocación en general que alerte a todo mundo, ni siquiera al mestizo, tiene un destinatario: un indio, una india.

En este segmento de su poemario, a través del yo lírico, Pineda manifiesta el dolor, el miedo, la angustia ante el dilema de la partida y aún de la permanencia en el terruño: “Si me quedo/ Si me voy/ son dos senderos que conducen al dolor”. No hay alternativa posible, auténtico callejón sin salida que pone a prueba el temple del migrante indio, los afanes y esperanzas de familiares que escucharán al que ya tiene un pie en el camino: “Me llevo en la memoria/ sus sonrisas/ y los sueños que compartimos/ sobre un futuro mejor”. Pero no hay una certeza, sí la persistente duda: “ignorar los caminos que conducen/ a mi destino/ no poder mirar de frente el rostro del futuro”. Y el terror mayor de lo que encontrará allá que le borre la memoria ancestral y lo convierta en

otro: “y te vuelvan otro”. Y esta duda que arrastra a la identidad, el sentido de pertenencia, la visión de mundo indígenas, se manifiesta en la parte final del poemario: “Hemos olvidado el nombre/ que nos dio origen/ esa sombra que borrar quisiera/ ¿quiénes somos ahora/ nosotros/ los que un día quisimos ser como los otros?”

Esta poesía se desplaza desde lo indio, desde el Sur profundo, que hoy se camina en tierras extrañas y violentas, poesía que intuye el sendero, las pisadas que hollarán espacios inciertos. Irma Pineda, orgullosa de su estirpe, declara: “Por el camino del sur he venido/mis pies explotan sus recuerdos ampulosos/cansados están de llevar a rastras/ la esperanza de los míos/¿Son ellos los que me empujan las espaldas/ o es mi propia quimera la que persigo?/¿Quién soy en esta delirante hora/ en medio de un mar/ que se volvió arena?” Es la infernal travesía por un camposanto llamado México que intenta arribar al otro lado. Es el cinismo, más bien el desparpajo sublime, del que se regocija por las remesas enviadas, pero calla, cual momia abanderada, ante los agravios, los asesinatos y la violencia de *rangers*. Es el sur profundo con mayor organización gracias a la solidaridad comunitaria, paisana: zapotecas, mixes, triquis, que tienden mano, calor, amistad; que el recién llegado encuentre el abrazo que el poder otorga a los asesinos.

El regreso, ¿habrá un regreso? Es parte de la incertidumbre del que partió con destino fijo y ¿hay rumbo para el terruño? Esa incertidumbre, verdadera ambigüedad, de los extremos radicales que canta Violeta Parra: “Gracias a la vida/ maldigo del alto cielo”. Qué dice la poeta del ¿regreso?

Conozco mi origen
 sé que alguien me espera
 es la cuerda que ata al nahual que me acompaña
 es la luz que alumbrará el camino para volver
 Mas no volveré del todo
 en estas tierras lejanas queda
 la mitad de mi corazón
 Uno era cuando arranqué los pies de allá
 otro aprendí a ser por acá
 dos es ahora mi corazón
 ¿Qué puedo hacer para que no se divida?
 Si me quedo
 a los míos y mi esencia extrañaré
 si vuelvo allá/
 las cosas que aquí encontré/

en las manos me dolerán/
¿Qué puedo hacer para que no sea dos mi corazón?

El dilema toca las fibras más profundas del desarraigado, del que no está aquí ni allá. Del que se enfrentó al dilema de Dos caminos: “[...] Si me quedo/ Si me voy/ doy vueltas en un camino sin tangente/ Si me quedo/ Si me voy/ son dos senderos que conducen al dolor [...]”. La incertidumbre se agudiza cuando su terruño, el Istmo de Tehuantepec, se transforma ¿en una nueva franja fronteriza?, militarizada. El Corredor Transístmico, “nuestro *canal de Panamá* seco, servirá de filtro y frenará a los miles de no mexicanos que seguirán llegando”²¹. Heredera de sabidurías y ancestrales luchas, Irma Pineda, con el aliento y la certidumbre de los que están seguros de su razón, de la esperanza en el porvenir de su pueblo declara en “No me verás morir”:

[...] Aunque creas que todos se han marchado
no me verás morir
Habrà una semilla
 escondida entre los matorrales del camino
que a estas tierras ha de volver
y sembrará el futuro
y será alimento de nuestras almas
y renacerá nuestra palabra
y no me verás morir
porque seremos fuertes
porque seremos siempre vivos
porque nuestro canto será eterno
porque seremos nosotros y tú
y los hijos de nuestros hijos
y el temblor de la tierra
 que sacudirá el mar
y seremos muchos corazones
aferrados a la esencia de los binnizá
y no me verás morir
no me verás morir
 no me verás
 morir

²¹ S/f, “¿País o frontera?”, en *Ojarasca*, núm. 312 07/04/ 2023, p. 2.

Balam Rodrigo y su poesía testimonial en *Libro centroamericano de los muertos*. Poetiza la migración centroamericana en su éxodo por el tzompantli llamado México. El autor se *apropia* de la obra de Fray Bartolomé de las Casas *Brevisima relación de la destrucción de las indias*, donde recrea el pasado-presente-futuro de nuestro país. Los epígrafes de su libro, así como los subtítulos, corresponden a esta obra. “Sin embargo, aclara el poeta, realicé intervenciones, actualizaciones, incorporaciones y reapropiaciones en dichos epígrafes a manera de palimpsesto.”²² El texto está estructurado en secciones: testimonios de migrantes que transitaron por la casa del autor, la niñez del poeta y su vínculo con centroamericanos y lo que llama *Álbum familiar centroamericano*, serie de fotos. El texto mantiene un tono testimonial pero no relega el registro poético. Dice Juan Pablo Ruiz Núñez: “el poeta chiapaneco diseñó un dispositivo donde intercala crónica y testimonios (personales y de migrantes). La trama formal que construye el texto lo convierte en un libro homenaje, ejercicio de memoria y libro-denuncia”²³.

El *Libro* destaca a modo de títulos coordinadas geográficas que, en la acepción cotidiana, determinan latitud y longitud en el espacio que “permiten localizar un astro en el firmamento”²⁴. Pero suponemos que Balam Rodrigo utiliza esas coordenadas con la finalidad de ubicar los cientos y miles de asesinados, ahogados, destazados: ¿astros en el firmamento poético? En el sentido prosaico, son los meridianos y paralelos en un mapa que permiten localizar un punto de la superficie terrestre. Estos meridianos y paralelos de Rodrigo Balam hoy ubican a la superficie que concentra el horror, la desesperación y el infortunio de miles de centroamericanos secuestrados y abandonados en tráileres o bodegas, masacrados y desaparecidos:

Este es el origen de la reciente historia de un lugar llamado México/ Aquí migraremos, estableceremos la muerte antigua/ y la muerte nueva, el origen del horror, el origen del holocausto,/ el origen de todo lo acontecido a los pueblos de Centroamérica,/ naciones de la gente que migra/[...] Abandoné el olor a cuerpos quemados de mi aldea,/ la peste militar con sus ladridos de “tierra arrasada”/[...] Hui del penetrante olor a odio y podredumbre;/ caminé descalzo hasta el otro lado del inframundo/ para curarme los huesos y el hambre./ Nunca llegué./ [...] Dicen algunos

²² Balam Rodrigo, *Libro centroamericano de los muertos*, México, FCE, 2018, p. 13.

²³ Juan Pablo Ruiz Núñez, “Libro centroamericano de los muertos de Rodrigo Balam. Escritura del desastre”. En *Revista de la UNAM*, dic. 2018.

²⁴ Luis Fernando Lara, dirección *Diccionario del español usual en México*, México, El Colegio de México, 2005.

que en la ribera de este río/ se aparece un fantasma, pero yo sé que soy/ que he sido y seré, el unigénito de los muertos,/ guardián de mi propia sombra, negro relámpago de mi pueblo,/ bulto ahogado en esta poza en donde inicia Xibalbá/[...] todos los días veo cruzar por estas aguas a los barqueros de la muerte,/ [...]con] las almas de los migrantes/ enfiladas puntualmente hacia el tzompantli llamado México/ bienvenidos al cementerio más grande de Centroamérica,/ fosa común donde se pudre el cadáver del mundo./ Bienvenidos al abierto culo del infierno

El *Libro* de Balam Rodrigo pone el acento en la migración centroamericana, esa que antes era *invisible* y que hoy corre riesgos supremos al atravesar El Darién, zona selvática limítrofe entre Colombia y Panamá, caso de los venezolanos; y de cruzar el río Suchiate, huyendo de Nicaragua, Honduras, El Salvador, Guatemala, principalmente. Estos centroamericanos(as) arriban en una indefensión plena, sin rutas seguras, carreteras y el uso de la Bestia, y exponiendo el cuerpo, abandonados a su suerte, a merced de polleros, mafias, policías y militares; allá, si llegan, la *Border* o migra y el supremacismo blanco²⁵. Hoy se empieza a hablar de una feminización migratoria que se enfrenta a una violencia estructural patriarcal que implica discriminación, racismo y xenofobia en su tránsito y con una doble vulnerabilidad, por su sexo e indocumentación. Sin embargo, a diferencia de la total indefensión de centroamericanos, estas mujeres poseen estrategias de acompañamiento, eligieron viajar por la Ruta Pacífico,²⁶ menos violenta y utilizan redes de protección con familiares, amistades que hacen menos riesgoso su peregrinaje.

En Amatlán de los Reyes, Veracruz viven las *Patronas*. Este sustantivo, que expresa poder y mando, en las veracruzanas resulta lo opuesto: servidoras a cuya protección se encomiendan las y los migrantes. Es una dignidad o distinción que los migrantes les otorgan y ellas lo asumen a cabalidad, cual guardianas de una masa anónima que recibirá un envoltorio con tortillas y frijol o arroz. Patronas, pendientes del silbido del tren, corren con su cargamento y lanzan envoltorios, cual consumadas deportistas el ovoide o la pértiga, a múltiples manos ansiosas de vital ayuda. Corren, las *Patronas*, tras la bestia infernal, igualan su destino al infortunio de migrantes: riesgosa empresa ante trastabillo o mal paso en la entrega con fatales consecuencias. *Patronas*, con 22 años de ayuda concreta: tacos y agua día con día, pese a las inclemencias

²⁵ Vid., "¿País o frontera?", *op. cit.*, p. 3.

²⁶ Vid., Brianda Elena Peraza y Frambel Lizárraga, "La invisibilidad de las mujeres migrantes en tránsito por la Ruta del Pacífico Mexicano" en *Diarios del Terruño. Reflexiones sobre migración y movilidad*, núm. 11, enero-junio de 2021.

del tiempo y sin recibir un solo peso de ayuda gubernamental. Con la incesante militarización, ¿serán criminalizadas? Canta Balam Rodrigo:

Tormenta en La Patrona, Amatlán, Veracruz [...]
Riñe con furia la lluvia contra el techo, agua en láminas
vencidas por el tableteo de las metrallas [...]
No hay más que tortillas para saciar el hambre,
El fuego ilumina rostros, calienta sombras.
Tiritan los migrantes con tazas en la mano [...]
Trepida el tren la tierra con sus pasos;
brama profundo, hace morir los restos del sol.
Dos *nicas* abren las pupilas como salvajes gatos:
"mañana subiremos a La Bestia, mañana [...]"

Frente al parloteo de un discurso gubernamental que normaliza el infierno cotidiano, estas Santas Patronas se solidarizan con los pobres y alumbran un camino plagado de verdes fieras y ahora *beige* al acecho de jóvenes mujeres que serán vejadas, escarnecidas, violadas, asesinadas. Aguerridas damas que vislumbran un porvenir luminoso con los saberes de hondureños, y salvadoreños, con la sabiduría de guatemaltecos y nicaragüenses y su crisol internacionalista. Patronas que impactan fronteras y nacionalismos y ponen en crisis esos espacios de humillación y verdadero terror, ahora con muros y guardias nacionales. Patronas adalides de solidaridades: no distinguen entre nicas o cipotes, primos, hermano o cualquier pariente, todos son hijos-hermanos-entendados.

La llamada *Bestia* es una red de trenes de carga que transporta combustibles, materiales y otros insumos por las vías férreas de México. Empieza en Arriaga, Chiapas, y recorre 3200 km hasta Los Ángeles, y 4800 hasta Nueva York. En este sentido, México resulta un puente hacia el *sueño americano*, travesía que, en la mayoría de los casos, finaliza en pesadilla para los miles que se aventuran en esta fatídica Bestia. No siempre tuvo este nombre. Pareciera que los migrantes lo bautizaron con el apelativo actual. ¿Se vincula con lo que el ocultismo nombra la Bestia 666? El satanista y llamado profeta de una nueva era Crowley, "es la Bestia 666 del *Libro de la Revelación* y su sistema *mágico*"²⁷. Es una incógnita, la certeza es jugarse la vida con el abrigo nocturno, antes atisbar la ausencia de sicarios, militares y migra, correr y treparse

²⁷ Francis King, *Mitos, dioses, misterios. Magia*, Madrid, Ediciones del Prado, 1993, p. 30.

a un tren que llevará un nuevo cargamento, centroamericanos. Poetiza Balam Rodrigo:

Migré por la vida y salí decapitado(a)
 por su imparable y despiadado tren [...]
 México soltó sobre mí todos sus perros de presa,
 su virgen de las amputaciones, su violación masiva y patriarcal,
 sus niños clandestinos eyaculando asfixia sobre las vías;
 y en el altar de la gonorrea, orando con gravedad de santos,
 la jauría de los asesinos del viento; y nosotras exhaustas,
 clandestinas y fugitivas del fuego nuevo,
 hincadas ante el aullido metálico de la Bestia [...]

A manera de epílogo

Una alarmante normalización de hechos atroces como el incendio en Ciudad Juárez de una *estación migratoria*, eufemismo de una auténtica cárcel, con 40 muertos y decenas de heridos. Decenas de miles de centroamericanos, pero también haitianos y venezolanos, quedan atrapados en esta enorme prisión que es México. ¿Destinos truncados, decepción de futuro? Ni el gobierno ni el Estado mexicanos están a la altura de resguardar sus vidas, protegerlos, e impedir se les extorsione, secuestre, asesine. El Estado mexicano sin un plan estratégico propio pareciera estar pendiente de las decisiones y órdenes que emanen del vecino del Norte. ¿Seguirá el actual gobierno *doblandose* ante amenazas como las de Mr. Trump?

La descomposición social en México, con una espiral violenta y mafias criminales, la creciente y empoderada militarización, y la secuela de corrupción e impunidad, entre otras desgracias, ha impulsado como nunca la indiferencia y la desorganización de una población heredera de grandes causas como la solidaridad, la hermandad. Campea la indiferencia y hasta agresiones hacia migrantes que han sido apaleados, humillados, ofendidos, criminalizados. ¿No basta con los militares, la migra, el crimen organizado, la *Border* para que nosotros, ciudadanos de a pie, sigamos ese pérfido ejemplo? Hoy requerimos con urgencia *una renovada hospitalidad comunitaria* con los migrantes en su estancia y tránsito por este país. Una hospitalidad que nos reconcilie con nuestro pasado y presente solidarios. Volvamos a la poesía de Jacques Viau:

Los hijos más jóvenes tomaron por asalto un día
 la alborada.

se proclamó el restablecimiento de la pureza y los ancianos de esta tierra apenas comprendieron que la vida con sus riesgos estaba con ellos.

Bibliohemerografía

- Balam, Rodrigo, *Libro Centroamericano de los muertos*, México, 2020. (Premio Bellas Artes de poesía Aguascalientes 2018)
- Cesaire, Aimé (selección, traducción y prólogo Enrique Lihn), *Poesías*, La Habana, Casa de las Américas. 1969.
- Correia, Hélia, *Un bailarín en la batalla* (trad. Felipe Cammaert), México, FCE, 2022.
- Guillén López, Tonatih, "Un tsunami migratorio en curso" y "Migración: nada para presumir nada para presumir", en *Proceso*, números 2407 y 2413, México, dic. 2022 y abril de 2023.
- Manuel Mateo, José y Javier Martínez Pedro, *Migrar* (texto e ilustraciones en papel amate), Ediciones Tecolote, 2017.
- Montiel Contreras, Carlos Urani *et al.*, "Migración: proceso de cambio", en *Cartografía literaria de Ciudad Juárez*, México, Ediciones EON, 2019.
- Peraza Noriega, Brianda Elena y Frambel Lizárraga Salas, "La invisibilidad de las mujeres migrantes en tránsito por la Ruta del Pacífico Mexicano", México, *Diarios del terruño*, núm. 11, enero-junio 2021.
- Pineda, Irma, *Xilase qui rié di' sicasí rié nisa guiigu'. La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (trad. al español de la autora), México, Escritores en Lenguas Indígenas, 2007.
- Solano, Florentino, *Ñú'u xí'ín ka ñuú. La luz y otras noches* (trad. al español del autor), México, Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas-Diseño Visual, 2012.
- Viau, Jacques, Mir, Pedro y Jacques Roumain, *Poemas de una isla y de dos pueblos*, La Habana, Casa de las Américas, 1974.
- Zepeda, Alfredo y Pedro Ruperto Albino, "Tan modernos, tan los mismos. La palabra cercana y colectiva", en *Ojarasca*, diciembre de 2005, núm. 104.

El cuento policial

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

A partir de tres antologías clásicas del cuento policial –mexicano y latinoamericano–, se delimitan las características y desarrollo del género, así como las diferencias o dependencias posibles que tiene éste con respecto de la novela policial y negra, en el entendido de que, aunque ambos son géneros narrativos, responden a diferentes exigencias estructurales y, por tanto, no deben trasladarse las características de aquélla a éste.

Abstract

Based on three classic detective story anthologies –Mexican and Latin American–, the characteristics and development of the genre are delimited, as well as the differences or possible dependencies that it has with respect to the detective novel and crime novel, with the understanding that, although both are narrative genres, they respond to different structural requirements and, therefore, the characteristics of the former should not be transferred to the latter.

Palabras clave: novela policial, cuento policial, antología del cuento policiaco.

Key words: detective novel, detective story, detective story anthology.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando, “El cuento policial”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 227-238.

Entre las características que sobre la literatura policiaca señala Donald A. Yates en la "Introducción" a su antología *El cuento policial latinoamericano*¹ (1964) están las siguientes: suele firmarse con seudónimo, es literatura de evasión, se distingue por no tener mayores pretensiones que entretener, se ambienta casi siempre en grandes ciudades, está supeditada a asuntos claramente contextuales y, por la naturaleza misma del género, su producción es perecedera. Los referentes obligados son Arthur Conan Doyle, Gilbert Keith Chesterton, Cornell Woolrich y Dashiell Hammett.

Veamos cuáles son las constantes en los cuentos antologados a fin de acercarnos un poco más a las características del género. La primera de las historias es de Alberto Edwards y se titula "El secuestro del candidato". Escrita en primera persona, el detective protagonista, el *famoso* Román Calvo, de inmediato es revestido con un aura de misterio, pues la gente pone en duda su existencia. Otro personaje, *alter ego* del escritor, lo conoce y juega el papel de comparsa, es decir, de "mi querido Watson", y lo presenta a los interesados en sus servicios. Román Calvo se resiste a seguirla haciendo de policía, pero termina aceptando la encomienda, en este caso resolver la desaparición de un candidato a senador, pues sabe que siempre hay una explicación lógica para los crímenes. En todo momento da la impresión de tenerlo todo bajo control, acude al disfraz para atrapar al culpable y, al final, resuelto el caso, explica sus procedimientos analíticos haciéndolos parecer obviedades que todos debimos advertir.

Antonio Helú es el autor de la segunda historia, "Piropos a media noche". Se trata de un cuento policial porque aparecen policías y, quizás, porque Máximo Roldán piensa como lo haría un detective cuyo talento para descubrir indicios es sobresaliente y ha tenido que acomodarse a la circunstancia mexicana. Aquí las deducciones aparecen *in media res*, antes del desenlace, a diferencia de la mayoría de las historias antologadas, de tal manera que la trama es trabajada de otra manera, dejando para el final la ostentación picaresca del protagonista, quien se sale con la suya contra los ladrones y en las narices de los policías. Sin embargo, su aptitud no deja de ser un asunto de lógica.

El tercer cuento, "Las doce figuras del mundo", es firmado con el pseudónimo H. Bustos Domecq, tras el cual se parapetan Borges y Bioy Casares. Escrito en tercera persona, se trata de una historia principal y dentro de ella otra, con tintes esotéricos. Esta meta-narración está llena de elementos fantásticos y misteriosos relativos a una comunidad drusa y sus prácticas iniciáticas, las

¹ Donald A. Yates (introd., antología y biografías), *El cuento policial latinoamericano*, México: Ediciones de Andrea, 1964.

cuales representan la clave para que Isidro Parodi llegue a la verdad. Parodi ha sido condenado injustamente a veintiún años de prisión. Molinari, al saberse perseguido y ante el peligro de correr una suerte similar, acude a él para que lo ayude. El preso descubre la verdad y le dice a su aconsejado que ha sido objeto de una broma. Lo mismo que en los anteriores cuentos, al final el talento extraordinario de Parodi enlaza todas las premisas que la comparsa, en este caso Molinari, no podía relacionar. No obstante, a diferencia de las otras historias, en ésta importa más la narración en tanto fenómeno artístico, la construcción discursiva del misterio, el aura fantástica. Lo policiaco resulta accesorio.

La cuarta historia es de Leonardo Castellani, “El caso de Ada Terry”, y resulta una de las de más largo aliento narrativo. Ya en el primer párrafo se anticipan las bases de la intriga: ha muerto una bellísima joven de dieciocho años y el padre Metri está destinado resolver el caso. El narrador cuenta lo que le dijo su tío, quien a su vez dice que se lo contaron. Los hechos no ocurren en una ciudad sino en el campo, donde la justicia se hace por propia mano, según enjuicia el narrador, quien aprovecha para hacer crítica política. La primera parte del cuento es argumental por contextualización, por informativa. Se da un choque de hipótesis sobre la muerte de la joven. Las de carácter científico corren a cargo de un médico y del tío del narrador; las de carácter moral las formulan el tío de la muerta y el dueño del hotel donde sucedieron los hechos. Tras resolver que fue un accidente, pasan cinco años sin que nadie olvide realmente, después de los cuales el nuevo comisario acusa al toba Pablo, antiguo enamorado de la occisa. Resultan muy buenas la construcción del juego moral y la búsqueda de chivo expiatorio. Nuevamente aparece el que piensa e investiga y siempre sabe más, pero no se precipita a decirlo pues confía en su capacidad deductiva. En este caso es el padre Metri, que a partir de un insignificante juego de manchas observadas por el hotelero descubre quién es el asesino, nada menos que el acusador racista. La historia es realmente interesante y da la impresión de ser parte de algo más grande, digamos un capítulo de novela, tal y como lo formula, en una escape extra-diegético, el propio narrador.

En el orden sigue la mexicana María Elena Bermúdez con su cuento “El embrollo del reloj”. Se trata de las pesquisas legales de dos abogados con base en la información del caso. Uno de ellos consulta al otro, quien figura como *alter ego* de la escritora, pues lee novelas y ante la incredulidad de su colega defiende esta actividad como una verdadera ocupación. En algún momento afirma: “Los indicios sólo tienen valor cuando entre ellos existe una

trabazón lógica y completa”, lo cual resulta la premisa del cuento y la asemeja a las historias anteriores, sin que esta última sea realmente sobresaliente.

Manuel Peyrou es el autor del siguiente cuento, “Julieta y el mago”. Un mago descendiente de familia de militares y de curas conoce y conquista en París a la mujer de otro mago. Se van a vivir juntos. Cuando ella descubre que su conquistador ni es chino ni rico, sino sudamericano, lo desprecia y le hace la vida imposible. Él, cansado de esta situación, planea asesinarla durante una función, pero ella lo adivina y el muerto resulta el amigo y servidor del mago. La incógnita sobre el asesino es resuelta por un personaje secundario, el periodista, y es nuevamente consecuencia del poder deductivo y observador. Al final, en una tirada parralal, ata cabos, lleno de la confianza de un Sherlock Holmes. Las comparsas en este caso son los propios detectives encargados a investigar.

Enseguida leemos “El caso del botánico”, de L. A. Isla. Se trata de un caso de tráfico de drogas y los hechos no se dan en la ciudad sino en las montañas de Los Andes. En esta historia el que tiene el poder inferencial es un inspector, sin embargo su compañero tiene otro talento, no menos importante, el del narrar adecuadamente los hechos, lo cual lo lleva a no asumirse como comparsa. Nuevamente, el que sabe da muestras de que en su mente se fraguan conexiones que pasan inadvertidas a los demás y de las cuales nos vamos a enterar al final, en un discurso o narración holístico que prueba el talento del inspector para interpretar indicios que conducen hasta los traficantes. No obstante, habrá que insistir en la conciencia escritorial del narrador, que lo lleva a poner su labor como algo tan relevante como los sucesos mismos.

W. I. Eisen es el pseudónimo de Isac Aisemberg, quien escribe “Jaque mate en dos jugadas”. Escrito en primera persona, el narrador y su hermano son adoptados por un tío rico, quien los educa tiránicamente y los sobrinos, ante la amenaza de perder la herencia, se someten a su férula. Parece que por primera vez en el libro quien narra es el propio asesino, pero resulta que alguien se le adelantó. Los juegos psicológicos, de crimen y castigo, son interesantes, aunque efímeros. Son precisamente los temores psicológicos los que delatan al narrador: no ha sido necesario un personaje investigador con talento deductivo que venga a resolver los hechos. Difiere, por tanto, de los cuentos anteriores.

El cuento de otro mexicano, Pepe Martínez de la Vega, se titula “El muerto era un vivo”. Narrado en tercera persona, de inmediato da cuenta su un humor político y caricaturesco, muy adecuado al contexto mexicano. Los nombres son paródicos: Péter Pérez es el héroe; Rosa Flores es la bellísima esposa del muerto. Hay un sub-drama que parece más importante que el drama mis-

mo del homicidio. Consiste en la disputa entre el héroe y un detective envidioso que busca tener la razón para dejar en ridículo a Pérez. Formula unas conclusiones sobre el asesinato, inverosímiles pero divertidas, aunque no tanto como las del veraz Péter Pérez. Como en las otras historias, el talento para atar cabos y descubrir indicios por parte del protagonista son extraordinarios, aunque es este caso el mexicano parece burlarse de tal procedimiento deductivo. Nada queda en pie, ni la justicia, ni la ley, salvo el genial detective de Peralvillo, orgulloso de su barriada.

Adolfo Pérez Zelaschi es el autor de “Las señales”, cuento escrito en tercera persona que comienza con un adelantamiento o premonición cuya misión es suscitar la intriga, pero al final recibe un tratamiento melodramático: la muerte vaticinada del protagonista no sucede. Algunos recursos propiamente narrativos convierten el lenguaje en el verdadero protagonista: un obstinado, “ahoramevanamatar”; sinestesias relacionadas con la ciudad; el trabajo psicológico sobre los miedos; el ultimátum de la muerte cercana, inminente, y al final, el giro benefactor del destino. No hay solución deductiva ni héroe perspicaz. Parece más el pasaje de una película o de una novela, un cuadro donde la forma de narrar crea su propia tensión y alcanza profundidades psicológicas que impresionan más, incluso, que los hechos de sangre.

Cerramos con Jorge Luis Borges, “La muerte y la brújula”, cuento que en sí mismo da para un ensayo independiente. Historia de simetrías, simbolismos y trampas, tanto para el personaje principal como para el lector, que al seguir los razonamientos del héroe, cae junto con él en el embrollo geométrico y metafísico del asesino. Las referencias intertextuales, por ejemplo a la *Ethica ordine geometrico demonstrata*, de Baruch Spinoza y al tetragramaton hebreo, invitan a hacer interpretaciones como si se tratara de una alegoría de la condición humana, de nuestra voluntad perseguidora. La construcción de espacios circulares y enigmáticos, muy borgeanos, sugieren la idea del eterno retorno, como si los hechos sucedieran una y otra vez y estuviéramos atrapados en ellos. Aunque la historia también puede leerse —hay que decirlo— como un *thriller* psicológico, donde un hombre experto y culto va descubriendo pistas en libros y lugares extraños, leyendo indicios de un enigma filosófico que lo llevará al mismo tiempo al asesino y a la muerte.

Pasemos ahora a otra antología del género, *Los mejores cuentos policiales mexicanos* (1955), de María Elvira Bermúdez². Para la antologadora, la literatura policial trata de concretar en la realidad el carácter abstracto del principio universal de justicia: un delito se comete y el delincuente debe ser castigado. Punto. Literatura cuya consigna es divertir, la trama resulta siempre la misma, pues se construye con apego a una fórmula: “un inocente abrumado con pruebas evidentes de culpabilidad que el verdadero criminal o circunstancias fatales han ido elaborando en su contra; un detective a quien repugna tal evidencia; la pesquisa erizada de vicisitudes y una maniobra o explicación final que prueba la hipótesis del detective”³. Las técnicas tradicionales más comunes, sentadas por los autores sajones, creadores del género, son siete: de cuarto cerrado, de suicidio fingido, de doble personalidad, de claves, truco mecánico, coartada frustrada y desaparición misteriosa.

En la literatura policial —cuento y novela—, la intriga tiene como fin despertar la curiosidad del lector conjugando la sorpresa y la lógica. El detective suele ser un caballero, aunque en las obras donde no resulta intachable, por pícaro y escéptico, sustituye el principio de justicia por el de equidad, pero entonces se transita —dice María Elvira Bermúdez— de lo típicamente policíaco a la novela de aventuras. En los países latinoamericanos, en especial México, donde no se confía en los depositarios de la justicia, este principio abstracto sigue actuando a través de la revancha de personajes como Máximo Roldán, héroe de las novelas y cuentos de Antonio Helú; Péter Pérez, el genial detective de Peralvillo, personaje creado por Pepe Martínez de la Vega, y Teódulo Batanes, infalible detective concebido por Rafael Bernal. En ellos opera, al lado de la lógica, la audacia y la picardía, la sagacidad y el desprecio por la técnica criminalística, o de plano, los designios de la providencia.⁴

Por ejemplo, en el cuento “Las tres bolas de billar”, de Antonio Helú, Máximo Roldán descubre a los asesinos del billar a partir de un detalle precario: un jugador de carambola ha dicho: “¡No hay nadie!” Desde luego, Roldán aprovecha para quedarse con un dinerito que aparece por ahí, total, ya prestó sus servicios a un fin superior: desenmascarar al asesino. Otro héroe, Teódulo Batanes, medio ciego y taimado, tiene la manía de hablar con disyunciones. En el cuento “De muerte natural”, les dice a las hermanas que lo atendieron en el hospital, una vez que ha sanado de su pierna: “—Desgraciadamente esa es la

² María Elvira Bermúdez, *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*, México: Libro-Mex Editores, 1955.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ Véase el “Prólogo” de María Elvira Bermúdez, *op. cit.*

verdad o realidad. Ya aliviado o sanado de esta pierna, me voy de nuevo a mi empleo o trabajo, pero mientras vive o aliente, tendré un grato recuerdo de ustedes y vendré a saludarlas o visitarlas con frecuencia.”⁵ En el caso de Péter Pérez, el genial detective de Peralvillo, descubre que “El muerto era un vivo” y pone a prueba su caballerosidad cuando libera de culpa a la viuda, la cual:

al verse libre, se abalanzó sobre Péter y le dio un beso. Después, arrepentida de su impulso, preguntó con los ojos bajos.

—¿Cuánto le debo?

—Nada, señora —respondió Péter ruborizado y con delicada galantería—. Para mí, un beso de mujer vale más que todos los tesoros del mundo...

Y se retiró con la modestia que sólo tienen los genios.⁶

De acuerdo con las características estipuladas por María Elvira Bermúdez para la literatura policiaca, algunas de las historias que ella misma antologa no se apegan al canon. Por ejemplo, “El príncipe Czerwinski”, de Antonio Castro Leal, donde no actúa el principio abstracto de justicia y tampoco existe investigación alguna. Se trata más bien de un crimen político: no son las pesquisas y deducciones detectivescas las que solucionan el enigma, sino el manejo de información privilegiada por parte del diplomático ruso y sus colegas polacos. Se trata de un crimen de Estado del cual no llegamos a conocer los móviles.⁷

Tal vez la mejor guía para determinar las características de la literatura policial y la evolución del género, sea Roger Caillois, quien en su *Fisiología del Leviatán*⁸ le dedica un capítulo a la novela policial. Conforme nos acercamos al siglo xx —dice—, la literatura en general tiende a evadirse de las reglas, de las unidades dramáticas de tiempo y espacio, sin embargo la literatura policial transita el camino contrario, y se inventa cada vez más reglas. La primera de ellas es que el relato no respeta el orden de los acontecimientos, como es el caso de la novela de aventuras, sino el orden del descubrimiento: a partir del desenlace se reconstruyen de hechos que lo precipitaron. No es propiamente un relato sino una deducción. No estamos ante una fábula sino ante un juego,

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ *Ibid.*, pp.72-73.

⁷ “Por otra parte —dice Roger Caillois— relatar un crimen político o un drama de espionaje es cosa poco indicada. Semejantes ficciones se amoldan mejor a la novela de aventuras porque incitan demasiado a extraviar la acción en intrigas definitivamente misteriosas, inextricables por naturaleza y destinadas a permanecer en la sombra.” Roger Caillois, “Sociología de la novela policial”, en *Fisiología del Leviatán*, Buenos Aires: Sudamericana, 1946, p. 237.

⁸ Roger Caillois, “Sociología de la novela policial”, en *Fisiología del Leviatán*, *op. cit.*, pp. 219-262.

no ante una historia sino ante un problema. “El agente policiaco reemplaza la persecución por la investigación, la velocidad por la inteligencia y la violencia por el disimulo.”⁹ El descubrimiento del culpable es un ejercicio intelectual, un triunfo del espíritu. Los investigadores resultan infalibles: con una mirada rápida y un interrogatorio oportuno registran los detalles reveladores.

Cuando el lector empieza a sentirse defraudado ante tan artificiosa infalibilidad y precisión algebraica, los delincuentes deben dejar de ser meras comparsas y convertirse en personajes de primer plano. Eso sí, tienen que actuar solos y con medios estrictamente humanos. Al principio se optó por las persecuciones descabelladas. Después por el rigor de los razonamientos, donde una serie de hipótesis laboriosamente erigidas se van descartando y con ella a los presuntos culpables. Entre el quién, el cuándo, el dónde y el por qué, es el cómo el que constituye la búsqueda y regla esencial. Hay un enigma que parece contravenir las leyes naturales y el sentido común. Al final debe triunfar la reducción de lo imposible a lo posible, sin necesidad de acudir al expediente de lo sobrenatural o de lo maravilloso. Es necesaria, desde luego, la unidad de acción: ningún drama secundario debe interrumpir el desarrollo del enigma principal. Interesan las pasiones y la emociones sólo en la medida en que ponen a funcionar el mecanismo que se está construyendo. No quiere hacernos soñar ni despertar ningún sentimiento. Sorprende —dice Caillois— la monotonía y simplicidad de los móviles, es decir, de los porqués. Casi siempre son la venganza, el interés o el miedo, todos ellos movidos por dinero, amor y a veces por el instinto de conservación.

Poco a poco se da entrada a la intervención de lo maravilloso, siempre y cuando sea explicable por la ciencia, como es el caso de la locura o el error, que destruyen las previsiones rigurosas de la deducción. Se trata de sacar provecho del elemento fantástico e inusitado que trae la locura, sin que ello implique renunciar a la lógica, “Lo que entra en juego —escribe Caillois— es la faceta mecánica de la demencia, y la consecuencia que ésta acarrea no es una posibilidad de anarquía sino un aumento de rigor.”¹⁰ Y dado que eliminar todo lo que sea humano pronto comienza a representar un problema para el narrador, se opta por las certidumbres psicológicas y por poner en escena, muy a su pesar de las reglas de género, a un héroe de verdad, lo que obliga paulatinamente, no ya a exponer una ecuación, sino a contar un drama. La lucha entre el detective y el culpable se convierte en la emblemática lucha entre el Bien y el Mal, donde los extremos absolutos son claramen-

⁹ *Ibid.*, pp. 222-223.

¹⁰ *Ibid.*, p. 239.

te maniqueos. Los detectives ahora son seductores, generosos y llenos de ingenio. Unos caballeros exquisitos. En tanto héroes, se sienten incómodos al aplicar la ley a rajatabla, debido a que gozan de libertad de espíritu y no se consideran guardianes de la moral, del Derecho o de la virtud, pues ellos mismos son estetas escépticos e indulgentes que disfrutaban de los placeres muchas veces censurados por la sociedad. El culpable, por su parte, debe ser un profesional del crimen capaz de maquinaciones maquiavélicas: digno enemigo. La vida, como se ve, ha regresado, lo novelesco puro y simple, que no da prioridad a la construcción lógica, pasa a primer plano. Ya no priva la inteligencia sobre los apetitos o la sensación. Vivimos el dilema eterno de disciplinarse o pervertirnos.

Una vez más –arguye Caillois– el delincuente y el detective se vuelven simbólicos. No dejan de ser vivientes imágenes de la regla y el delito; pero se presentan al mismo tiempo como personificaciones, el uno de los goces, del desafío, del escándalo y de los movimientos irreflexivos y espontáneos; el otro, del poder de la voluntad que sabe comprenderlos, penetrarlos y dominarlos. [...] Diríase que existe un tácito entendimiento mutuo entre lo novelesco y las fuerzas rebeldes del ser humano. Si describe la sumisión, la hace odiosa; si pinta la insurrección, invita a ella. No encuentra grandeza sino en el exceso y la soledad.¹¹

En este sentido, la novela policial es la más estrictamente novelesca porque pone en escena la pasión extrema del ser humano: el asesinato.¹²

¹¹ *Ibid.*, pp. 259-260.

¹² Una paráfrasis de lo dicho por Roger Caillois lo encontramos en la publicación de Sergio Pitol en el periódico *La Jornada*, donde escribe: “En la tradicional novela inglesa todo deberá ocurrir como en un juego de ajedrez, los contendientes son el criminal y su perseguidor (detective privado, inspector oficial o mero aficionado), quien a la postre descubrirá al culpable y lo conducirá hasta los tribunales. Su marco suele ser una casa de campo señorial, un prestigioso club londinense, un hotel elegante y respetable, los dormitorios de una acreditada universidad, un sanatorio, un yate, un vagón de ferrocarril, es decir, círculos cerrados donde suelen moverse damas y caballeros de amplios recursos económicos, modales excelentes y acento perfecto. Los autores dan por supuesto que la sociedad es por naturaleza buena. De pronto, en su seno se produce una anomalía: un acto irregular, un robo, un asesinato y el consecuente clima de zozobra. Aparecen varios presuntos culpables, casi todos con un pasado que oculta circunstancias oprobiosas: los sepulcros blanqueados de siempre. El investigador se pierde en una maraña de pistas falsas. Al final, el criminal por un instante se descuida y es atrapado y castigado. [...] La siguiente transfiguración del género desemboca en la novela negra estadounidense. En ella los términos se han invertido: la sociedad es en esencia culpable; está enraizada en el crimen y en el crimen prospera. El investigador se interna en una oscura selva donde dominan los rapaces, los inescrupulosos, los corruptos. A lo largo de una acción que desconoce por entero el reposo, el héroe recibe y asesta golpes a granel. Tiene poca o ninguna confianza en la ley,

A partir de estas enseñanzas de Roger Caillois, podemos mirar críticamente la fórmula que Vicente Francisco Torres nos da con respecto a la literatura policial en el prólogo a su antología *El cuento policial mexicano*.¹³ Para evitar confusiones con respecto del género aclara:

- No podemos decir que un relato sea policiaco si no intervienen policías.
- Para que un cuento sea detectivesco no es necesario que haya detectives; basta con que aparezca la *detección*.
- Cuando hay asesinatos en una obra, ésta es criminológica.
- Las pendencias eróticas y la violencia no caben en la novela policial "clásica".
- La novela policial se hace negra cuando se nutre de violencia y además presenta denuncias sociales, etcétera, etcétera.

Es preciso poner orden y aceptar que las narraciones criminológicas, detectivescas y negras pueden agruparse bajo el rubro policial –o policiaco– por una o varias de las connotaciones de este término.¹⁴

La narración policial clásica responde a la pregunta *quién* es el asesino, es decir, lo que importa es descifrar el enigma; pero cuando éste cede terreno a los instintos y da paso a la violencia, a escenas eróticas y a la denuncia social, entonces estamos ante la novela negra –acota Vicente Francisco Torres.¹⁵ Haría falta, desde luego, establecer las fronteras entre la novela y el cuento policiacos, pues hasta ahora los autores estudiados enuncian las características de la primera para explicar el segundo, sin atender a las diferentes exigencias que cada uno plantea y que han sido objeto de reflexiones teóricas diversas.

a la que oficialmente apoya. Su mayor triunfo consiste en lograr que los malvados entren en conflicto entre sí, se combatan y terminen destruyéndose unos a otros. En las últimas páginas nos quedamos con la convicción de que esa vez el mal ha sido derrotado, pero de ningún modo erradicado; nuevas alimañas aparecerán en el horizonte." Sergio Pitó, "La novela policial", en <<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2013/05/05/105510374-la-novela-policial>> [página consultada el 5 de mayo de 2017].

¹³ Vicente Francisco Torres (prólogo y selección), *El cuento policial mexicano*, México: Editorial Diógenes, 1982.

¹⁴ *Ibid.*, p. 5. Sergio Pitó dice que la principal característica de la novela policial es el misterio. Escribe: "Según Sklovski, los dos procedimientos fundamentales de la novela de misterio consisten en un retardamiento voluntario de las soluciones y en un 'extrañamiento' radical que al distanciarnos de los acontecimientos narrados atenúa cualquier emoción. [...] Por otra parte, la voluntaria detención de la acción, su parsimonia, derivará en un refuerzo de la atención, en esa espera nerviosa de soluciones que se conoce con el nombre de *suspense*." Sergio Pitó, "La novela policial", en <<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2013/05/05/105510374-la-novela-policial>> [página consultada el 5 de mayo de 2017].

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 6-7.

Atendiendo, sin embargo, a las características expuestas notamos que los cuentos antologados por Vicente Torres van desde la narración clásica hasta la negra, sin llamarlos, desde luego, novelas. En algunos de ellos el criminal es el narrador, como es el caso de “El crimen de tres bandas”, de Rafael Solana, cuyo recurso narrativo en forma de diario es francamente inverosímil. Con Antonio Helú y su cuento “El fistol de la corbata”, nuevamente entra en acción Máximo Roldán, quien llega a la escena del crimen en calidad de desconocido, toma el control de la acción, engaña a todos, salva a la dama y se burla de la policía. Bien por él. En “La muerte madrugadora”, de Rafael Bernal, vemos otra vez a Téodulo Batanes, el del habla disyuntiva, atrapar al asesino a partir de una minucia: el muerto no puso la fecha en un misal. Se nota en el autor de *El complot mongol* el manejo de recursos narrativos y de verosimilitud que los otros escritores no tienen en la misma proporción.

Hay historias de venganza o de asesinatos, que por no ser novelas y atendiendo a la caracterización del antologador, quizás debemos llamarles *cuentos negros*, como la de Raymundo Quiroz Mendoza, “El amor es un veneno”. El narrador descubre que su esposa lo engaña y planea envenenarlo, pero la envenenada es ella y el amante muerto a balazos. Cumplida su venganza decide electrocutarse, pero no sabemos si lo hace pues la historia termina. En “Los dientes delatores”, de Vicente Fe Álvarez, la dentadura postiza de la occisa queda prendida al chaquetón de lana del asesino. La historia es de un patetismo deliberado y pone énfasis en el acto criminal más que en la deducción. Nuevamente Pepe Martínez de la vega nos trae a Péter Pérez, el genial detective de Peralvillo, en su cuento “El secreto de la lata de sardinas” y de nuevo el humor sarcástico contra la política y contra sí mismo entran en escena. Es una historia clásica, de enigma. Por una lata de sardinas y su parecido a un camión de pasajeros y porque la esposa detesta la mala poesía de su antiguo esposo y asesino, Péter Pérez lo atrapa para asombro de su comparsa, el sargento Vélez. Debemos decir que con este detective pícaro lo de menos es el trabajo de verosimilitud, pues resulta divertido y caricaturesco, vengativo y burlón, héroe y ladino.

Quizás una de las historias más logradas literariamente de las incluidas en esta antología sea la de Juan E. Closas, “El crimen de la Faculta de Medicina”, que se atiene a las convenciones del género y además trabaja la *literariedad*. El personaje enano y mudo resulta conmovedor. Su resentimiento social y locura son psicológicamente convincentes. El autor explora con fortuna recursos narrativos como el fluir de la conciencia o monólogo interior, teatraliza algunos diálogos y nos pinta a un detective incompetente que hace posible el triunfo del mal. Rafael Ramírez Heredia, en “La risa va por Barrios”, también

explora algunos recursos narrativos como el fluir de la conciencia y ciertas *pinturas* en la manera de hablar de los personajes. Hay un enigma: el reto a muerte al protagonista, un detective de Coyoacán. Al final no sabemos bien a bien si fue una mujer despechada la que le jugó una broma o si en efecto su vida estuvo en peligro. Podemos decir que la historia es policial porque el personaje principal es detective, pero muy bien pudo tratarse de otra clase de personaje y la narración habría fluido igual, sin pena ni gloria. La última historia es de Luis Arturo Ramos, "Lo mejor de Acerina". Un tanto confusa, parece la crónica de un asesinato en un antro. El vigilante resulta el vigilado, aunque no sabemos con certeza si lo matan. Cuento negro, sí, tal vez eso sea.

Estamos pues ante tres antologías del cuento policial. Esta última abre el abanico e incluye historias que, por sus características, no habrían sido incluidas en las anteriores, más canónicas. Queda aún por resolver las diferencias entre novela y cuento policíacos.

Fuentes

Yates, Donald A. (introd., antología y biografías), *El cuento policial latinoamericano*, México: Ediciones de Andrea, 1964.

Bermúdez, María Elvira, *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*, México: Libro-Mex Editores, 1955.

Caillois, Roger, "Sociología de la novela policial", en *Fisiología del Leviatán*, Buenos Aires: Sudamericana, 1946.

Pitol, Sergio. "La novela policial", en <<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2013/05/05/105510374-la-novela-policial>>.

Torres, Vicente Francisco (prólogo y selección), *El cuento policial mexicano*, México: Editorial Diógenes, 1982.

Imaginación y nota roja

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

El presente artículo aborda los tres últimos libros del prolífico escritor Bernardo Esquina. Se trata de un libro de cuentos y dos novelas, ambas con un fuerte sustrato de episodios reales. Estos libros continúan enriqueciendo el universo literario que ha creado el autor con una de las inventivas más privilegiadas de la literatura mexicana contemporánea.

Abstract: This article addresses the last three books by the prolific writer Bernardo Esquina. It is a book of short stories and two novels, both with a strong substratum of real episodes. These books continue to enrich the literary universe that the author has created with one of the most privileged inventiveness of contemporary Mexican literature.

Palabras clave: fantástico, horror, realismo, nuevo periodismo, crónica, grimorio, demonismo, reportaje, nota roja, nuevo periodismo, novela sin ficción, levitación, novela de aventuras, ciencia ficción, criminalista.

Keywords: fantastic, horror, realism, new journalism, chronicle, grimoire, demonism, report, red note, new journalism, non-fiction novel, levitation, adventure novel, science fiction, criminalist.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco, "Imaginación y nota roja", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 239-249.

Uno

Fiel al universo literario que ha creado desde su primer libro, Bernardo Esquinca entrega, en sus tres volúmenes más recientes, nuevas aristas de él.

El libro de los dioses (2020) recuerda cómo las divinidades que han forjado las distintas mitologías, desde la mesopotámica hasta la griega, motivan la vida de los seres humanos. Este cuentario se cimienta en una imaginación libérrima, propia de los autores que Esquinca admira (Lovecraft, Manchen, Blackood), en lo fantástico y en el horror. Es sabido que el cuento fantástico, como el policial, tienen parte de sus méritos en hacer versiones originales con una serie limitada de recursos. Y Esquinca los tiene deslumbrantes, porque invierte, por ejemplo, campos que nadie suele trastornar. Si la obra de un autor existe luego del escritor mismo, aquí sucede lo contrario. Hasta donde sé, nadie había sugerido que las obras contemporáneas se tradujeran a una lengua muerta, es decir, que las obras de hoy sean traducidas a lenguas de ayer.

Acude a la mitología, las referencias culturales, el erotismo, el diabolismo, la alquimia, la Biblia, el Talmud y, mientras indaga los símbolos que aparecen en sus narraciones —el uroboro, por ejemplo— y en sus personajes, carga sus libros de resonancia simbólica.

Bernardo Esquinca siempre ha tenido una fuerte influencia borgesiana pero, en este libro, hay un aire de familia con el escritor mexicano Mauricio Molina (1959-2021) y, en particular, con su novela *Tiempo lunar* (1993). Los dos son dueños de una fecunda imaginación y han frecuentado lo fantástico. La ciudad de México, tanto la precolombina como la de hoy, son axiales en sus cuentos y novelas. Los episodios que transcurren en el drenaje sirven para evocar la precolombina ciudad lacustre, grávida de misterio.

En “El mar de árboles”, cuento magistral y turbador, el futuro y el presente se unen porque una mujer predijo el presente y lo plasmó en una serie de pinturas y también en un diario. “El método de escritura” habla de un cuento peculiar que no existía pero que un autor acaba haciendo, tal y como se lo habían anticipado. La mención de este cuento permite insistir en que el mundo de Esquinca, además de la fantasía, se construye con hechos de la vida cotidiana de los escritores, como presentaciones de libros, entrevistas e investigaciones para construir historias. En este libro encontramos otros temas de lo fantástico como el ingreso al *túnel del tiempo* (“Golden teachers”), y los sueños como parte de la realidad.

Dije arriba que encuentro un aire de familia entre la obra de Mauricio Molina y la de Bernardo Esquinca. Ejemplifico: En “El sueño de la esposa del

pescador”, de Esquinca, el trabajo de un artista plástico (Katsushika Hokusai) guía los actos de los personajes. En la novela de Mauricio Molina, titulada *Tiempo Lunar*, la guía es Escher, quien muestra las dimensiones del mundo. En “15-11-29”, Esquinca recupera las voces del pasado (la de su madre) con un teléfono *vintage*, mientras Mauricio Molina, en un cuento de *Mantis religiosa* (1996), encuentra mensajes de correo electrónico de un tiempo en donde no había *e. mail*.

Si bien *El libro de los dioses* entrega cuentos magistrales (“El sueño de la esposa del pescador”, “La hora del mago” “El mar de árboles”) que serán parte de las antologías de mañana, debo decir que varios de ellos colindan con la novela breve.

Mientras Elva Macías, en su libro *Imagen y semejanza* (1982) habla de animales que, por no subir al arca de Noé no existen más (sirenas, centauros, dragones, unicornios), Esquinca apuesta por objetos cuya naturaleza se nimbó de fábula: un clavo del arca de Noé, la túnica de Herodes y una astilla de la cruz de Cristo. En “La reliquia” encontramos la quijada con que se cometió el primer crimen de la humanidad, esto es, la que usó Caín contra su hermano Abel. Tiene este cuento un planteamiento muy atractivo sobre el coleccionismo: “No interesa tanto el objeto como el poder que simboliza y conjura.”¹

Dos

Asesina íntima (2021) nos expulsa del mundo cristalino y pastoril de la imaginación y nos planta en la cotidianidad brutal de los inicios del siglo XXI. Es la versión literaria de uno de los más sonados casos de la nota roja mexicana, el de Juana Barraza Samperio (Epazoyucan, Hidalgo, 1957), hoy conocida como la *Mataviejitas*, quien soñaba ser la luchadora ruda que respondiera al alias de la *Dama del Silencio*. A diferencia de lo que sucedió con Goyo Cárdenas, el estrangulador serial de la década de los cuarenta del siglo XX que fue sometido públicamente a interrogatorios psiquiátricos, tal como consignó José Revueltas en uno de los reportajes de nota roja que firmó en el periódico *El Popular*², la patología de Juana Barraza Samperio quedó opacada por la rentabilidad de las planas rojas de los diarios.

En *Carne de ataúd* (2016) Bernardo Esquinca reconstruyó, literaria e imaginativamente, la figura de uno de los más destacados criminales del siglo

¹ Bernardo Esquinca, *El libro de los dioses*, México, Almadía Ediciones, 2020, p. 57.

² José Revueltas, “El sádico de Tacuba”, en *Periodismo Policiaco Retro*. Gonzo. ¡Nadie es inocente!, México, número uno, 2014, pp. 44-56.

xix, el *Chalequero* y, el año ante pasado, en *Asesina íntima*, hizo una reconstrucción posible de esta criminal que llenó las planas policiacas durante varios años pues la policía estuvo desconcertada porque se trataba de la primera asesina serial mexicana. Esquinca, como el escritor J. M. Servín, siempre han mostrado interés por los acontecimientos de nota roja sobre los que Servín ha reflexionado con asiduidad: “La nota roja funciona como medio propagandístico de los excesos morales, con lo que valida la ley y sus procedimientos”³. Estas palabras resultan pertinentes porque, en *Asesina íntima*, Esquinca señala repetidamente la manera en que la policía, cuando no puede hacer bien su trabajo, busca falsos culpables que le laven la cara.

Además de los mares de tinta que corrieron con las especulaciones, chantajes y pormenores de los crímenes de Juana Barraza (Chana Barrera en la novela), el reportaje que María José Cuevas preparó para Netflix, *La Dama del Silencio: el caso Mataviejitas*, (2023), ofrece una síntesis de las cosas importantes que se dijeron sobre este episodio. Juana / Chana, en su adolescencia, fue entregada por su madre a un hombre mayor a cambio de tres cervezas tamaño caguama; él la embarazó por primera vez y tuvo su primer hijo a los 14 años de edad. Esta mujer a la que atribuyeron 46 asesinatos, pero solo pudieron comprobarle 16, tiene una aureola mítica: una vez que fue detenida, en prisión le pidieron que mostrara el modo en que asesinaba a sus víctimas. Les enseñó cómo usaba medias, lazos de cortina, estetoscopios o cables de luz. Un día en que había mostrado con un listón cómo quedaba su nudo mortal, Patricia Payán, criminóloga, le pidió que no lo desatara, que se lo regalara y lo autografiara en el cartón en que lo mantenía.

Aunque soñaba con destacar en la lucha libre e incluso mandó confeccionar su atuendo de ruda, con todo y cinturón, su comadre y otra luchadora afirmaron que nunca compitió de verdad, a pesar de que tenía un llavero en donde se jactaba de eso. Cuando fue detenida declaró que odiaba a las señoras por el recuerdo de su madre. A menudo cambiaba de domicilio, pintaba las habitaciones de rojo y almacenaba recuerdos que recogía en los domicilios de sus víctimas. En casa tenía un altar en donde estaban la santa muerte y la imagen de Malverde, el patrón de los narcotraficantes. En su bolso la mujer guardaba una estampa de la santa muerte y, para complementarla, otra de san Lázaro; muerte y resurrección juntas.

La novela construye a su personaje con diversos testimonios, hecho que nos remite a distintas voces con su respectiva caracterización.

³ J. M Servín, *Periodismo Chárter*, CONACULTA/Nitro Press, México, 2022, p. 13.

Primero habla la reportera de espectáculos Andrea Luna. Ella tiene una expresión un tanto frívola y afirma que Chana dejó de luchar cuando se lastimó la espalda. Se volvió promotora de espectáculos de lucha libre, primero, y después, vendedora de palomitas en la arena Coliseo. Como no le alcanzaba el dinero para mantener a sus hijos, empezó a matar. Dice que fue enamoradiza y enlista a sus parejas, desde el taxista que la llevaba a delinquir y la esperaba para escapar, hasta el asesino con quien se casó en prisión. Era 17 años menor que ella pero lo dejó porque le pidió que lo mantuviera.

Una de sus vecinas cuenta la manera en que un grupo de pandilleros mató a batazos a su hijo mayor.

El policía Judicial Raúl Ibáñez, lector de revistas y libros condensados contará, con su expresión coloquial y semizafia, cómo vivió la creación del personaje y cómo se fue desarrollando la investigación, desde la sospecha de que se trataba de una enfermera hasta la conclusión de que era una asesina serial. Aprovechó el proceso de investigación para frecuentar con delectación antros *gays* y zonas de prostitución. Cuenta con bastante fidelidad la manera en que fue detenida: el 25 de enero de 2006, un inquilino llegó a la vivienda que le rentaba Ana María de los Reyes Alfaro, a quien Barrera acababa de matar; salió gritando tras la asesina y encontró a dos policías que pudieron detenerla.

En el caso no faltaron los falsos culpables. Antes de que pudieran detener a la hidalguense, presentaron como la *Mataviejitas* a una mujer que robaba a ancianas, pero no las asesinaba. Lleva más de tres lustros encerrada a pesar de que Juana / Chana ya está en la cárcel. Hubo también una enfermera a la que apresaron, porque se parecía al retrato hablado y, además, la *Mataviejitas* solía usar una bata del Instituto Mexicano del Seguro Social. Fue liberada por la presión de sus compañeros de trabajo. A las voces de los falsos culpables se agrega la de un joven a quien acusó su novia despechada. Otro hombre fue acusado y encarcelado absurdamente, porque vivía en Estados Unidos y solo había venido a México de paseo.

Los dos patrulleros que accidentalmente atraparon a la asesina, también relatan los hechos, mismos que se enriquecen con sus vidas risiblemente trágicas.

En un alarde imaginativo y de formas literarias, Esquinca escribe cómo pudo ser la convivencia en el penal de Santa Martha Acatitla entre la *Mataviejitas*, la *Narcosatánica* (Sara Aldrete en la vida real) y Sandra Ávila, la *Reina del Pacífico*. La novela se enriquece porque incorpora las biografías de estas dos mujeres, apenas alteradas porque sabe el autor que las referencias son muy conocidas. No cabe duda que este ejercicio de imaginación —aunque, finalmente, el lector ya no sabe qué fue real y qué salió de la mente de nuestro

autor— resulta fortalecido con el relato de hechos periodísticamente reales que son estremecedores, como el caso del muchacho norteamericano sacrificado en un ritual en Tamaulipas.

Bernardo, que tanto ha escrito sobre nota roja, aquí, por boca de uno de sus personajes, la criminalista Marcela Carrasco, expresa lo que, muy probablemente, él podría sostener sobre los personajes criminales:

Es difícil juzgar a un asesino. Detrás de sus crímenes hay un camino que lo llevó a salirse de la norma, a romper las reglas y causar daño a los demás [...]. Para mí están lejos de ser ogros salidos de un cuento infantil; son personas de carne y hueso que aman y sufren, que sueñan y se decepcionan, pero cuya historia de vida es diferente a la nuestra. ¿Entonces cualquiera puede ser un asesino? Por supuesto que no, y eso es justo lo que me propongo explicar [...]. La respuesta, como adelanté, es no, y una de las grandes pruebas de ello somos los criminalistas. Si cada individuo pudiera acabar con la vida de alguien más, nuestro trabajo no sería requerido, porque no se necesitarían análisis, categorías, perfiles criminales. Lo que hacemos los criminalistas es aprender a distinguir, entre la gran masa de la población, a aquellos que son capaces de cometer un homicidio. Todos enfrentamos situaciones difíciles en la vida, pero reaccionamos de manera diferente. Los estudios señalan que la mayoría de los asesinos seriales fueron sometidos a distintos tipos de abusos en su infancia; sin embargo, no todas las personas que son vejadas se convierten en homicidas. Allí reside la clave [...]. ¿Y qué hace falta para convertirse en un asesino serial? Se trata de un coctel de situaciones adversas: sufrimiento en la infancia, en medio de un contexto de rezago y maltrato; enfermedades mentales, incapacidad para adaptarse a la sociedad en la etapa adulta, frustración y rabia, fantasías desbordadas de violencia. La historia de Chana Barrera cumple con la mayoría de estos requisitos. ¿Pudo ser de otra manera su vida? No: porque carecía de un soporte familiar y emocional para procesar las duras experiencias que le tocaron vivir. Como la mayoría de los asesinos seriales, es verdugo, pero también víctima: un producto de la sociedad del que nadie quiere hacerse responsable.⁴

Miguel Ángel Rodríguez, editor de *Nuevo Alarido*⁵, quien después de leer una versión condensada de *Los de antes*, de Luis Spota, pasó a las novelas policiacas mexicanas y norteamericanas (Raymond Chandler, Truman Capote), bien podría servir como un ajuste de cuentas de Esquinca con el género policial. Por medio de este personaje, Bernardo entrega una serie de especulaciones

⁴ *Asesina íntima*, pp. 193, 204 y 205.

⁵ *Nuevo Alarido* en la vida real.

que podrían perturbar todo lo dicho hasta hoy sobre este episodio criminal: el director del Instituto Nacional de la Senectud (INSEN) le confesó que, cuando aprendieron a la *Mataviejitas*, había más de 800 asesinatos sin resolver y, un ex policía, agregó que era mentira que Barrera estudiaba a sus víctimas; eran empleados de la misma oficina gubernamental quienes proporcionaban información (dirección, bienes, grado de abandono...) a la hidalguense. En el colmo de la fantasía, el judicial, o Esquinca mismo, dice que el busto de plastilina que modeló una criminalista y que llevaban pegadas las ventanillas de las patrullas, correspondía al que se había hecho en Tláhuac –mismo que se perdió–, en 1975, para atrapar a Matilde Soto, quien había estrangulado a una anciana. El busto de Chana Barrera, mismo que conocimos en 2006, llevaba una diadema que Barrera no usaba pero que Soto, en su época, sí llevaba, como quedó demostrado con fotografías de la época. ¿Chana Barreara, o quien de verdad fuera la *Mataviejitas*, ya asesinaba desde entonces?

El editor de *Nuevo Alarma*, o *Nuevo Alarido*, tal como consignan la novela y un artículo de J.M. Servín⁶, muere de un infarto en la estación Balderas del metro.

En el contexto de los crímenes atribuidos a Barrera / Barraza están Vicente Fox, como presidente de la República, y Andrés Manuel López Obrador, como jefe de gobierno de la Ciudad de México. Llama la atención que los mismos personajes que hoy vociferan por todo, desde entonces figuraban y urdían tonterías protagónicas. Es el caso de Mariana Gómez del Campo, la sobrina del expresidente Felipe Calderón Hinojosa quien, como vemos en el cortometraje de Netflix, lanzó una campaña de cadenas de seguridad para las puertas de las casas de los ancianos. Intentando ser graciosa le llevó una al Procurador, el maestro Bernardo Bátiz, quien ya pertenecía a la tercera edad. Le dijo que la iba a necesitar por su edad, pero el procurador, con el humor que siempre desarma, les respondió:

–Vivo con mi mujer y soy viejo, pero no de todas.

La nota roja y la novela criminal, o policial, guardan desde su raíz etimológica *polis* una fuerte relación con las ciudades. Sobre esto, Esquinca hace apreciaciones puntuales:

⁶ J. M. Servín, “Se le paró en el metro Balderas”, en *Periodismo Policiaco...*, pp. 103 y ss.

La nota roja establece, con mayor claridad que ningún otro medio de comunicación, la relación estrecha que existe entre el crimen y la ciudad. El uno no se puede explicar sin la otra. El crimen moldea a las urbes, y a su vez, las urbes moldean al crimen. Si alguien es capaz de ver más allá del morbo, comprenderá que la prensa amarilla es un objeto digno de estudio, que se puede aprender mucho de las dinámicas humanas a través de sus páginas. No solo de las bajas pasiones, de la frustración y la rabia del hombre común: también sobre la forma como nos explotamos los unos a los otros, la manera en que todo mundo utiliza su mínimo poder al máximo, y también sobre el motor que impulsa la mayoría de las tragedias: el egoísmo. Se mata por egoísmo y las negligencias se cometen por egoísmo, el peor de los pecados capitales.⁷

Estas palabras nos llevan a quienes giran alrededor del crimen: reporteros y fotógrafos. Por eso no es gratuito que, sin que aparezcan sus nombres, entre las líneas del libro encontramos al fotógrafo Enrique Metinides —está en esa foto donde un atropellado queda como nudo ciego— y David García Salinas, hombre que utilizó sus conocimientos aprendidos en la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM, para narrar *crímenes espeluznantes*:

Estoy consciente del lugar que ocupa la nota roja dentro del periodismo; es el último escalafón, el sótano, el drenaje profundo. Los periodistas del sensacionalismo somos poco menos que parias ante los ojos de los periodistas de élite; carecemos de prestigio o reputación. Jamás nos van a dar un premio importante porque lo que hacemos se considera indigno.

De manera paradójica y trágica, el país se ha ido convirtiendo en una gran nota roja. La inseguridad desatada y la corrupción rampante han transformado a México en una fosa abierta, en el territorio ideal para el surgimiento de personajes que parecen salidos de la ficción más descabellada, como el Mochaorejas o el Pozolero. México es una novela sin ficción donde encontramos hieleras con cabezas en plena calle, y cuerpos de ejecutados que cuelgan de los puentes. La gente que se indigna por la nota roja no se da cuenta de que ya vive dentro de ella.⁸

Esquinca, con Chana Barrera, ha creado un personaje complejo, inventado por la policía o por los criminólogos, mitificado por ella misma, por el espacio carcelario y por otras personas que compartieron con ella la reclusión. Además, llega un momento en que el lector medianamente informado se topa con

⁷ *Asesina íntima...* pp. 233 y 234.

⁸ *Ibidem*, p. 234.

detalles en donde no es posible separar la realidad de la ficción novelesca. Es un libro muy relevante porque en él nuestro autor sobrepone la ficción a una realidad tremenda y conocida.

Asesina íntima participa del nuevo periodismo a la Truman Capote, pero conecta con las fibras nacionales encarnadas en *Asesinato*, de Vicente Leñero y en *Las muertas*, de Jorge Ibarguengoitia. Esquinca, como el escritor guajuatense, con investigación hemerográfica, pero sobre todo con imaginación, construye una obra encaminada al nada ilustre género de los divertimentos, pero seguro trabajó tanto, o más, que en sus novelas prestigeadas. *Asesina íntima*, como *Las muertas*, muestra un nutrido arsenal de formas literarias y de voces que el lector perspicaz advierte con admiración.

La resonancia del expediente de Barraza / Barrera, cuyas proporciones no conocemos realmente, ha propiciado que tenga su cumbia (la canta Aman-dititita), su corrido (lo canta Lucio Rodríguez, el *Comanche*), y un reportaje novelado de Víctor Ronquillo: *Ruda de corazón. El blues de la Mataviejitas* (2006). El caso apareció en varias series televisivas: *Mujer, casos de la vida real* (2005), *Capadocia* (2007) y *Mujeres asesinas* (2010). Su perfil se hizo internacional en la serie estadounidense *Mentes criminales* (2005).

Tres

Necropolitana (2022), la novela más reciente de Bernardo Esquinca, tiene lugar en el escenario preferido del autor: la ciudad de México y, en particular, el centro histórico. Sus desplazamientos temporales van desde la época colonial hasta nuestros días y gusta referirse a las calles con sus antiguos nombres porque, piensa, la actual nomenclatura oculta los hechos plasmados en los nombres originales: "Calle de la mujer herrada", "Calle del indio triste" ... De la mano de Luis González Obregón, Artemio de Valle Arizpe y José María Marroqui teje una trama en la que sus criaturas van y vienen por el túnel del tiempo: mediante portales ubicados en una de las librerías de viejo de la calle de Donceles, o en la antigua Porrúa de Madero, se desplazan algunos personajes que ya conocemos: el investigador Casasola y el mulato vendedor de libros que deambula por la explanada de Bellas Artes; personalidades tomadas de la cultura real (Renato Leduc, el Güero Téllez) y otros seres que han sido creados para protagonizar esta trama (Alonso García Bravo quien, aunque es histórico, aquí viste ropaje ficticio). En la novela figuran muchos edificios vetustos que, gracias a la novela, podemos repensarlos, como la catedral metropolitana, los restos de las Atarazanas en donde Hernán Cortés resguardó las naves que sirvieron en la conquista de Tenochtitlan, el templo del

Hospital de Jesús en donde, primero, fue sepultado Cortés, y luego, fue sacado y desaparecido...

Como en las películas de ciencia ficción que plantean la destrucción del mundo, asistimos a una lucha del bien contra el mal: el alarife que hizo la primera traza de la ciudad de México, hecho que le fue escatimado por Hernán Cortés, jura destruir la ciudad y, contra él, en defensa de la ciudad, se arman los miembros de la Logia de los Urbanistas Esotéricos⁹. Aquí entra una teoría que habla de algunos edificios que guardan la intensa energía que circuló por ellos, como el hospital para mujeres dementes que estaba en Donceles, frente a la actual librería Regia.

Con estos elementos, Esquinca va tejiendo una novela de aventuras llena de objetos mágicos acicateados por la sangre: grimorios, fantasmas, gatos y ratas destripados que se recuperan y salen corriendo, el nigromante que levita y puede recuperar el brazo que le había amputado una serpiente de piedra... La búsqueda de puntos neurálgicos de la ciudad de antaño y de hoy remiten nuevamente a *Tiempo lunar*, la mencionada novela de Mauricio Molina.

Aunque la imaginación desbordada de Esquinca es admirable, me parece que lo más disfrutable del libro es el recorrido por los sitios relevantes de ayer —con las enfermedades del momento, como la viruela y el cólera morbo— que hoy sobreviven, aunque sea ruinosos o transfigurados por la modernización.

Si la literatura mexicana cuenta ya con los mapas literarios que han hecho de ella Carlos Fuentes (*La región más transparente*), Agustín Yáñez (*Ojerosa y pintada*), José Revueltas (*Los errores*) o Rodolfo Usigli (*Ensayo de un crimen*), las novelas de Esquinca en general, y la más reciente en particular, marcan un hito en donde los libros de los viejos cronistas se dan la mano con la ficción novelesca que los revive y revitaliza.

Fuentes de consulta

- Esquinca, Bernardo, *El libro de los dioses*, México, Almadía Ediciones, 2020.
 ———, *Asesina íntima*, México, Almadía Ediciones, 2021.
 ———, *Necropolitana*, México, Almadía Ediciones, 2023.
 Cuevas, María José, *La Dama del Silencio: el caso Mataviejitas*, México, reportaje de Netflix, 2023.
 Molina, Mauricio, *Tiempo lunar*, México, Ediciones Corunda, 1993.

⁹ “Una organización dedicada al estudio de la Ciudad de México y su relación con el mundo de lo oculto”, Bernardo Esquinca, *Necropolitana*, México, Almadía Ediciones, 2022, p. 68.

Revueltas, José, "El sádico de Tacuba", en *Periodismo Policiaco Retro. Gonzo. ¡Nadie es inocente!*, México, número uno, 201.

Servín, J. M., *Periodismo Chárter*, CONACULTA/Nitro Press, México, 2022.

_____, "Se le paró en el metro Balderas", en *Periodismo Policiaco Retro*, número uno, México, septiembre de 2014.

Defensa de las Humanidades¹

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Estoy aquí gracias a la generosidad de los maestros Saúl Jerónimo y Gloria Cervantes, jefe del Departamento de Humanidades y Coordinadora del Eje de Habilidades Comunicativas respectivamente, quienes me han invitado, en este homenaje, que agradezco de corazón, a sustentar una conferencia magistral. El motivo es mi próximo ingreso como miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Que mi casa mexicana, el Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco, haya extendido a su propio ámbito el reconocimiento de la Academia, es algo que me llena de alegría y gratitud. Agradezco mucho a los colegas que comparten con los organizadores este homenaje, y muy especialmente a mis queridos y admirados Silvia Pappé y Leonardo Martínez Carrizales, quienes han aceptado la invitación a comentar mi discurso. En este Departamento hemos crecido juntos muchos de los aquí presentes, de modo que lo que voy a decir no será algo que se escape a su conocimiento. Sólo procuraré decir de la mejor manera posible algo que quizá todos sabemos.

Gracias al poeta Carlos Montemayor ingresé en 1974 a la UAM, que entonces constaba de tres unidades, concebidas como laboratorios del entorno: Azcapotzalco, Iztapalapa, Xochimilco. Un proyecto claramente metropolitano. Ahora son cinco. Llegar a la unidad Azcapotzalco, aun en automóvil, era entonces una excursión de tipo safari. Todo se enrarecía en el camino: la elegancia, los edificios, el asfalto, para terminar en una barriada suburbana triste, seca, polvorienta, con perros hurgando en los basurales y un penetrante olor a rastro y pan dulce en el aire. El Rastro y la Bimbo eran nuestros vecinos.

¹ Texto leído durante el homenaje que la UAM Azcapotzalco le rindió al Mtro. Vladimiro Rivas Iturralde con motivo de su nombramiento como miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.

La Universidad era un campo yermo en cuyo centro se levantaba un edificio rectangular inacabado con una plaza en el centro, donde crecían dos o tres árboles incipientes. Las rejas en torno le infundían al conjunto el aire carcelario de un campo de concentración. Ahora, la UAM es un jardín.

Aunque era muy joven, fui aceptado, y así como pareció fácil el ingreso, resultó difícil la permanencia. Mis esfuerzos fueron recompensados: me gané a pulso la titularidad.

La semilla del Departamento de Humanidades, como todos sabemos, fue el grupo de docentes e investigadores que impartíamos las materias de Lectura y Redacción. Gracias a los empeños de profesores como Leticia Algaba, Jorge López Medel, Joaquina Rodríguez Plaza, Antonio Marquet, Alejandra Herrera, Begoña Arteta, el Departamento fue reconocido como tal por el Consejo Académico en 1982. Desde entonces ha crecido cuantitativa y cualitativamente, hasta llegar a la riqueza y complejidad de ofertas de conocimiento que actualmente posee: cuatro áreas (Historia e Historiografía, Literatura, Literatura Comparada, Lingüística Aplicada y TIC, y el Grupo de Lingüística Aplicada).

La obra de los miembros del Departamento ha sido, desde su fundación, extraordinariamente fecunda en todos los campos: docencia, investigación, creación artística y ensayística, difusión de la cultura. La mayoría de mis colegas pertenecen al Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT. No puedo sino declarar desde aquí mi respeto y admiración a su responsabilidad y compromiso con la Universidad, a su enorme capacidad de trabajo y creatividad. El Departamento no se ha encerrado en sus muros: la mayoría de los proyectos personales o colectivos han comprometido y comprometen de manera interdisciplinaria a otras instituciones prestigiosas del país y del extranjero.

Parecería que las Humanidades no necesitan defensa, que se defienden solas. Pero no es así. Mi discurso, a mi pesar, va a tener el tono de un alegato. Me disculpo de entrada por ello.

Las Humanidades son un conjunto de disciplinas que estudian las producciones artísticas, históricas y filosóficas del ser humano. Pero no sólo sus producciones, sino también, con mirada antropológica y autocrítica, el tipo de hombre que las ha engendrado. Estudian la cultura humana, es decir, ese conjunto de valores creados y compartidos por una comunidad, con todo el relativismo que esto supone. Se distinguen de las ciencias exactas y de la naturaleza por su carácter formativo, casi intangible, no pragmático, y por su ambición, no de plantear y llegar a verdades científicamente comprobables, sino por su carácter casi siempre hipotético y provisional. Toda disciplina humanística es, en fin de cuentas, un discurso con fines no necesariamente pragmáticos sino pedagógicos, es decir, con resultados poco tangibles, a me-

diano y largo plazo. Para decirlo de otro modo, las humanidades constituyen una compleja red de ejercicios para el desarrollo de la razón y la sensibilidad. Así comenzó siendo en el Renacimiento, cuna del humanismo moderno. Pero con el tiempo, a medida que las ciencias avanzaban y se perfeccionaban, el diálogo entre las dos disciplinas, humana y científica, tuvo que hacerse más estrecho. Las humanidades se vieron obligadas a renovarse y plantearse los problemas que su contexto le provocaba. Las ciencias de la naturaleza, en su evolución, iban revelando también una imagen más dinámica del hombre. Es evidente que, desde Buffon, pasando por Cuvier, Lamarck y Darwin, la imagen orgullosamente antropocéntrica y eurocentrista del ser humano tuvo que resignarse a romper con su canónico pasado renacentista y hacerse más flexible, ir revelando cada vez más su vulnerabilidad original. El hombre ya no era ese centro inamovible del universo, sino que cada vez más dependía de dónde lo situaran la exploración de la materia, del espacio sideral y de la vida misma, los descubrimientos acerca de la evolución de las especies y las transformaciones sociales. Esa situación, está claro, no es pasiva: el ser humano se iba situando en un lugar epistemológico determinado en virtud de sus propios actos.

Dando un salto mortal hasta nuestro tiempo, la insignificancia del ser humano frente al infinito, ya presentida por seres tan disímiles y distantes entre sí como San Agustín, Pascal o Leopardi, fue cuantificada por la física moderna, la gravitatoria, la física cuántica y la teoría de la relatividad. La noción misma de ser humano ha tenido que ser revisada y redefinida.

Una de las causas de esta necesidad de renovación radica en que el humanismo antropocéntrico de raigambre europea renacentista entró en crisis hace ya tiempo. La globalización y la progresiva ampliación del concepto de hombre ha dado origen a un nuevo humanismo, que incluye a los pueblos menos desarrollados del planeta. La noción de cultura ha cambiado de manera sustancial y se ha vuelto más incluyente y problemática. Nuestro humanismo, a caballo entre el subdesarrollo y la era nuclear, digital, del internet y las redes sociales, no puede ser ya el del Renacimiento o de la Ilustración, aunque algo de ahí todavía permanezca de manera incólume, sana y necesaria. Desde mi óptica, por ejemplo, cabe la necesidad de seguir defendiendo los valores estéticos, pese a lo relativos que son.

Estas consideraciones me han llevado a plantear el problema de las transformaciones científicas y sociales preguntándome cuál ha sido el impacto del progreso tecnológico, con sus consecuencias sociales, sobre las humanidades. Una prueba de esta adaptación reside, por ejemplo, en cómo la literatura realista se convirtió en una ilustración de los métodos y propósitos del positivismo científico.

Planteo en los siguientes términos la situación de aparente desventaja epistemológica de las Humanidades: ¿qué sentido tiene, por ejemplo, en un país tomado por el narcotráfico, escribir, como lo estoy haciendo ahora, un artículo sobre César Vallejo y Tarkovski o sobre el versículo? ¿Qué sentido tiene estudiar el vestuario femenino durante el porfiriato? ¿Qué sentido tiene, en Inglaterra, en plena era nuclear y una contienda por el Brexit, escribir un estudio más sobre John Donne o Robert Herrick, poetas metafísicos? Aunque en el fondo la pregunta misma sobre estos sentidos es un falso problema, quiero decir, con estos ejemplos, que da siempre la impresión de que las humanidades entran al mercado discursivo en desventaja, con el sello del anacronismo. La literatura ha sido rebasada por los hechos, por la realidad y por quienes se han ocupado de ellos, es decir, por el periodismo y la crónica, tan cercanos a lo real. Pero la literatura, aunque perdiendo terreno como testigo del acontecer cotidiano, sigue siendo fiel a sus propios recursos de expresión, que son ante todo formales. ¿Podríamos plantearnos unas humanidades del futuro, que estudie el futuro, los futuros posibles, e incida sobre ellos?

Pero el estudio integral de una obra literaria jamás será anacrónico. En este aparente anacronismo, en esta presunta inutilidad, puede también residir su encanto, su belleza y su perdurabilidad. Porque la obra de arte es ante todo forma, una forma específica que la distingue de otras formas vicarias como el periodismo. La obra de arte y sus estudios han sobrevivido a todas las catástrofes históricas.

Sin embargo, si las humanidades no asumen una actitud de crítica beligerante, tendrán que resignarse a ser anacrónicas, es decir, inútiles. En el Renacimiento, el discurso humanista se erigió de manera beligerante contra algo, contra la tradición teocéntrica de la Edad Media. El humanismo de la Ilustración se manifestó como una crítica del Estado absolutista y del mercantilismo de los siglos xvii y xviii; ahora, creo, nuestro humanismo tiene una tarea enorme: no de combatir al inevitable progreso científico, que puede ser su aliado en la educación de los hombres del presente y del futuro, sino de darle al progreso una fisonomía menos destructiva, de recuperar para los seres humanos la facultad y el placer de pensar en medio de la apabullante información que reciben por todas partes; de reflexionar en medio de la acción de una tecnología digital que los convierten en sus esclavos, porque si no se cumplen sus mandatos no se pueden satisfacer cabalmente las necesidades de la vida práctica, cotidiana.

La tarea medular de las humanidades en nuestro tiempo es, a nivel mundial, constituirse en crítica de una civilización que destruye progresivamente la vida de la Tierra. En este sentido, todo el mundo es susceptible de convertirse

en un humanista, hasta Xi Jing Ping, quien parece haber tomado conciencia de la responsabilidad de China en el calentamiento global. La vida misma del planeta está en peligro. Las humanidades están obligadas a contribuir, en todos los términos posibles y en todos los campos, para que las vías para el desarrollo de los países y las sociedades se vuelvan sustentables.

Tarea medular de las Humanidades es volverse autocrítica y revisar el sentido de sus procedimientos, particularmente los pedagógicos. Pero ya voy a llegar allá.

El lugar del hombre en el universo ha cambiado notablemente desde el Renacimiento y, con ello, sus desafíos y sus tareas. Si el humanismo renacentista presumía de haber encontrado, en todos los órdenes del conocimiento y de la creación, el sentido de la armonía y de las proporciones, nosotros podemos diagnosticar, con pesimismo, pero con esperanza, lo contrario: su pérdida. Hemos perdido el sentido de las proporciones y quizá el sentido mismo de la vida humana. Todo parece excedernos y sobrepasarnos: el infinito mapa del universo, el avance destructor de ciertas obras del hombre (quizá Rousseau, crítico de la civilización, tenía razón cuando afirmaba que el desarrollo de las ciencias y las artes ha perjudicado el vivir y el convivir humano), la violencia dentro de las sociedades y, entre ellas, la incesante explotación, en todos los órdenes, de los ricos a los pobres, de los poderosos a los ciudadanos, a quienes han convertido en súbditos.

Tarea de las humanidades es recordar, en esta época de migraciones, que la historia humana ha sido una historia de migraciones. Recordar, por ejemplo, cómo migraron los pueblos del norte de Europa hacia el sur durante la caída del Imperio romano de Occidente, o mostrar el papel de las migraciones en la formación de la mayor potencia económica de la Tierra, Estados Unidos. Demostrar, con ejemplos históricos, que nada es para siempre, que los imperios más poderosos han sucumbido y que todos tienen el tiempo contado.

El papel de las humanidades equivale al de la alfabetización. Me parece su tarea capital. Tienen (tenemos) que partir del supuesto de que las colectividades de Occidente, como ilustra Bradbury en *Fahrenheit 451*, han sido víctimas de un proceso de analfabetización, provocado por la aceleración vertiginosa del ritmo de la vida cotidiana; por un erróneo desarrollo del concepto de democracia, que destruye la individualidad y la convierte en masa; por la invasión avasalladora de los medios de información sobre los hombres, que han creado una nueva imagen y un nuevo concepto de hombre, convirtiéndolo en *homo videns*; por un consecuente desprestigio cuantitativo y cualitativo de la lectura, a tal punto que si se le pregunta a un alumno qué hizo en sus vacaciones, responderá, aburrido, si bien le va: "nada, leer". Nada=leer. Hay,

pues, que empezar de cero. Alfabetizar a los analfabetos funcionales. Pienso en los alumnos de reciente ingreso a las licenciaturas. Hay que enseñarles a leer, conducirlos, a partir de allí, a la literatura, a la historia, a la geografía, a la filosofía, de las cuales tienen una idea muy limitada. Crear con ellos una verdadera comunidad epistemológica. Y como el lenguaje y el pensamiento van irreductiblemente unidos, la consecuencia es que enseñar a leer y escribir es enseñar a pensar, enseñar que todo texto esconde un sinnúmero de preguntas y que el arte de preguntar es el mejor camino al conocimiento. Cuando este proceso es exitoso, acabamos aprendiendo de nuestros alumnos, que es una de las metas de la enseñanza.

Sería una actitud triunfalista y limitada de nuestra parte –los aspirantes a humanistas o humanistas en ejercicio–, quedarnos en la alfabetización, que es el nivel más elemental, aunque más necesario, de la tarea educativa. De la reflexión profunda sobre el nuevo contexto social, deben derivarse las nuevas miradas a nuestra situación (en el sentido sartreano del término), con la convicción, como los hombres-libros de *Fahrenheit 451*, de que, aunque estamos en desventaja numérica, tenemos causas poderosas que defender y enriquecer. Lo que quiero decir es que debemos concebir la alfabetización como una actividad educativa incesante, permanente, con alcances a niveles superiores. He leído con interés y gratitud el muy crítico artículo de Fernando Martínez “Educación y violencia simbólica”, publicado en el número 58 de *Tema y Variaciones de Literatura*, el cual nos recuerda que el trabajo pedagógico ejerce una violencia simbólica sobre el alumno, porque en realidad el del educador y el del educando es el encuentro de al menos dos universos simbólicos que colisionan para superponerse el primero sobre el segundo. Quizá no esté de acuerdo en todos sus postulados, pero es un texto que, como otros publicados en nuestro Departamento, ha puesto en crisis mi propio quehacer o, al menos, me ha hecho preguntarme si voy por el camino correcto.

Esta avalancha de compromisos no debe jamás borrar la idea de que algunos de los libros que leemos con nuestros alumnos (pienso en la Especialización y la Maestría en Literatura Mexicana Contemporáneas) son obras de arte y que como tales deben ser vistas y examinadas. Ciertamente, la obra literaria es un testimonio indirecto de la vida social, pero no puede ser confundida con el periodismo, con la mera crónica de los hechos. La poesía, sobre todo, posee una irreemplazable especificidad literaria, porque allí late el espíritu mismo de la lengua. Reclamo, desde aquí, pese a todas las urgencias sociales, una visión más literaria de la literatura.

Frente a nosotros, detrás de nosotros, adentro de nosotros, se yergue el fantasma de la violencia, que infortunadamente se ha convertido en un

espectro cotidiano, vivo, actuante, aceptado, banal, en el sentido que daba Hannah Arendt a esta expresión: la banalidad del mal. El perro de Zacatecas, con la cabeza humana entre sus fauces, se ha convertido en un símbolo de la degradación absoluta. No hay literatura que lo resista. Me pregunto si una insistente experiencia discursiva podrá curarnos de una enfermedad que al parecer ya es crónica, que ya forma parte de nuestras vidas. Curarnos es demasiado pedir. Pero diagnosticar, ejerciendo la crítica de la violencia como lo hicieron ejemplarmente Walter Benjamin o Hannah Arendt, en sus respectivas circunstancias, puede ayudar a distanciarnos de ella y analizarla y comprenderla, no para aceptarla, sino para conocer su funcionamiento y desmontarla. No podemos ignorarla ni negarnos a verla. Veo en su estudio una tarea indispensable de las humanidades.

Como el perro de Zacatecas, ha perdurado en mi mente la imagen inolvidable de la chica de Monterrey abandonada en medio de la noche en una carretera, la carretera de la muerte. Es el símbolo del desamparo de la gran mayoría de las mujeres en este país. Aunque pienso, como otros, que las únicas revoluciones exitosas de la historia moderna han sido la de las mujeres y la de los homosexuales, los principios teóricos y las legislaciones ganados en esta lucha de género, no acaba de encarnarse o incidir profundamente en la sociedad machista en que vivimos. Cuántas mujeres y homosexuales habrán todavía de pagar tributo a una legislación y unos principios que, como ya lo afirmó Amado Nervo en su momento, para referirse al régimen republicano liberal y laico, son obra de una minoría, no del pueblo. Tenemos que reconocer que en México los avances morales y de legislación los sigue haciendo una minoría ilustrada, a contrapelo de la voluntad popular. Si el pueblo hubiera tenido que decidir por votación la despenalización del aborto, por ejemplo, nunca habríamos ganado. Así se hicieron las leyes de Reforma, por ejemplo, o la Constitución de 1917.

La conquista progresiva de los derechos y deberes de la mujer, la obtención del cuarto propio que Virginia Woolf reclamaba para ella, más allá de la cocina, la sala y el cuarto de los niños, para pensar y escribir, ha sido dolorosa y ha costado miles de víctimas. Y ellas siguen pagando tributo, igual que los homosexuales, a una causa que es justa pero que ya dura demasiado en ser aceptada, porque el misógino y el homofóbico están en la casa, en el barrio, en la escuela, ahí al lado, todavía. Dentro de esta guerra justa se ha colado, sin embargo, una serie de deformaciones del lenguaje que me parece inaceptable: el mal llamado lenguaje incluyente. El uso de la X, del signo de la @ o la e, para designar la diversidad sexual o la indeterminación, me parece ridículo. El género sexual es una cosa y el gramatical otro muy distinto.

He resumido cuáles son nuestras tareas. He advertido que el diagnóstico de Bradbury, como el de George Orwell (con su idea del espionaje global confirmada por la experiencia), han sido correctos, y sus temibles predicciones se han vuelto inevitables. Sin embargo, las dificultades para cumplir nuestras tareas críticas parecen superar a nuestras voluntades y nuestras fuerzas. A ningún académico consciente se le escapa el hecho de que existe un embate mundial contra las Humanidades, que incluye, desde luego, a nuestro país y a nuestras instituciones de enseñanza superior.

La productividad es el signo de los tiempos. La obtención, con la mayor velocidad posible, de frutos palpables de la actividad económica, esto es, de bienes de producción y de consumo, es la meta de la actividad humana, sea en Estados Unidos, China, Brasil o México. Y este programa ha invadido de manera indiscriminada los centros de educación superior. Ha descendido en México de manera draconiana el presupuesto para investigación, programas y becas educativas en los centros de educación superior.

El poder capitalista (actualmente todos lo son o pretenden serlo porque todos aspiran a la ganancia, al óptimo rendimiento) pretende convertir a las universidades en sucursales de sus secretarías de economía, sujetas a evaluaciones periódicas con criterios puramente económicos.

A nuestro sector de la universidad, el Departamento de Humanidades, que es un elemento cualitativo, pretenden medirlo, evaluarlo, en términos cuantitativos, como si fuésemos una fábrica de ladrillos. Y nuestras jefaturas y coordinaciones se han convertido en rehenes de tan incomprensiva, errónea, política.

Los incoherentes formatos de evaluación que recibimos a fines de octubre de la Secretaría de Hacienda revelan las intenciones del poder: someter a las Humanidades, hacerlas rendir cuentas con criterios inadecuados. Quién lo diría: el enemigo de las Humanidades no es externo: está también en nuestro país, el de Alfonso Reyes, de Octavio Paz. A quién se le ocurre enviar un formato donde no se pide cuentas de las publicaciones, sino de las conferencias y programas de radio y del número de personas que asistieron a esas conferencias o escucharon esos programas. Pronto inventarán métodos de medición del número de lectores para justificar o no la existencia de las publicaciones universitarias. Ya se han preguntado el para qué de la filosofía y la poesía y han cerrado escuelas. Esta es la visible insensatez que debemos combatir con todas nuestras fuerzas. No debemos olvidar tampoco que hace pocos años hubo en nuestra propia casa una puesta en cuestión de la existencia misma de las materias de Lectura y Escritura, materias no informativas sino formativas, si las hay. Quién lo diría: el enemigo de las Humanidades estuvo en casa. Parece que a las autoridades de entonces se les olvidó —o

nunca lo supieron— que en estas materias trabajamos con el lenguaje, con las palabras, y que el ser humano piensa con palabras.

El poder busca resultados materiales, mensurables. Me pregunto cómo va a medir la obra de un filósofo, de un poeta, de un narrador, de un investigador de la cultura. Cómo va a medir la acción invisible y maravillosa de la literatura y de la filosofía, que trabajan por dentro de los individuos y los transforman, les hacen mejores personas, más humanas, más empáticas, más comprensivas de todo lo humano, de todo cuanto existe. ¿Con qué regla, con qué balanza, va a medir esto el poder?

(México, octubre-noviembre de 2022)

Cerezas en París¹

VÍCTOR M. GÁLVEZ PERALTA | ESTUDIANTE DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA, UAM AZCAPOTZALCO

El espacio de la novela contemporánea ha configurado un nuevo territorio, en años recientes la escritura femenina propone una revisión del canon literario y su tradición, las nuevas filiaciones que establece *Cerezas en París* de Magali Velasco (Xalapa, 1975) dan cuenta de este fenómeno. En esta obra es posible encontrar un diálogo con Sergio Galindo, Cristina Rivera Garza o Ana Clavel, por ejemplo, semejanzas que se advierten en el uso de las atmósferas, los climas, obras donde el entorno cobra una fuerza notable y se entremezcla con el lenguaje. De tal suerte que la niebla veracruzana y la prosa en *El bordo* se construyen con los mismos materiales, están hechos con la misma humedad, con los mismos silencios.

Desde esta y otras muchas raíces germina la novela *Cerezas en París* de Velasco, una obra donde proliferan los muros interiores y la niebla, donde la protagonista Monserrat Montero se reconoce en un viaje hacia su tierra natal, en el espejo que le revela el rostro de su amiga argentina, entre las lluviosas calles de Xalapa, en el paso errático de sus habitantes por sus empedradas caprichosas, pero sobre todo en el descubrimiento que implica revivir las huellas de su propio pasado. Un viaje incierto donde se establece una temporalidad fragmentada, de igual forma que la personalidad de su protagonista se debate entre arraigos y desapegos. La puesta en marcha del mecanismo de la trama depende de esta pregunta inicial acerca de su identidad y su lugar en el mundo, se trata de una búsqueda vital.

La novela inicia de manera segmentada con la voz de Monserrat Montero, quien desde la primera persona rememora su pérdida y la distancia que se ha interpuesto entre su pasado y lo que vendrá. La historia se desenvuelve por las húmedas calles del centro y en la antigua casona donde la protagonista descubrió su hogar, un espacio desde el cual conviven estos recuerdos y el azaroso porvenir que le depara el cierre definitivo de un ciclo: la venta de la

¹ Magali Velasco, *Cerezas en París*, México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2022, 152 pp.

casa natal en favor de un mejor porvenir, una mudanza tanto interior como exterior, la clausura necesaria para inaugurar por fin su vida con Allan, el gringo, en Baja California.

Acaso mucho de autobiográfico permea la escritura de Magali Velasco, cuya primera incursión en el género novelístico es afortunada en más de un sentido (anteriormente ha publicado varios libros de cuento y ensayos). La estructura recurre, alternativamente, al uso de la primera persona y la tercera. Así, conocemos la historia familiar desde la voz de su protagonista, al tiempo que otra voz extradiegética contrapuntea entre descripciones del entorno e inquiriere acerca de las intenciones de los personajes principales: Bárbara, hermana de Monserrat; Diego, el chileno y su primer interés amoroso; María, la compañera argentina de Monserrat; Celia, la abuela y pilar de la familia, matriarca de las hermanas Montero y gracias a la cual mantuvieron en pie su hogar, pese a la muerte de los padres, cuyo persistente recuerdo funciona como un *leit motiv* a lo largo de la novela.

Sin embargo, tanto importan las presencias como las ausencias, aquellos que no acompañan más a Monserrat se descubren como apariciones y fantasmas, espejos cruciales para descifrar su propio destino. La imagen del espejo es una constante en la novela dividida en tres apartados, a su vez los encuentros de Monserrat y María están signados por la presencia del afecto y el deseo, pero también por el tema del doble. En este sentido, resulta significativa la presencia de los personajes Bárbara y Celia, quienes junto con Monserrat forman una suerte de triada opuesta a los personajes María, Diego y Allan, el esposo de Monserrat.

Esta segunda triada representa un conjunto ante el cual Monserrat se decanta por sus impulsos, por la voluptuosidad del deseo. Una tentación latente en cada página de la novela que se cifra en encuentros íntimos, *afters*, bebidas, caricias y demás intercambios lascivos. El viaje hacia su casa de infancia supone alejarse de una relación convencional, estable, donde no hay espacio para los caóticos encuentros que tuvo con alguien como María. La argentina que le dio a probar el trago Cerezas en París, una bebida cuyo recuerdo se entremezcla con el olor y la piel de la bailarina, pero también con el penetrante sabor a tabaco en los labios de Diego.

Esta confrontación entre pares de personajes dota a la narración de un acicate para el lector, cuya atención se ve recompensada al atar los cabos sueltos de la trama. El acertado uso de la elipsis arroja un velo de ambigüedad en episodios clave, el *rave* por ejemplo, donde temáticas como la violencia de género, la violación y el aborto son recurrentes y aprovechadas desde una construcción del lenguaje realista y onírica a partes iguales. Una ambigüedad

que mantiene en cercanía los personajes con su entorno, desde un estilo similar a la novela de formación (*Bildungsroman*), pero también con una suerte de realismo sucio que vincula a sus personajes con el entorno y crea una atmósfera de familiaridad contradictoria, pues un sentido de arraigo se ha vuelto demasiado complicado, prácticamente imposible para sus personajes, incluso para las hermanas Montero.

En palabras de María experimentamos un acercamiento a la orfandad que supuso la prematura muerte de sus padres, quienes aún dialogan con sus hijas a través de historias, anécdotas, recuerdos que han adquirido para la familia Montero la estatura de leyendas. En este sentido, la protagonista busca su lugar entre la mudanza de la piel y de las cosas:

Nací el tres de mayo de 1974 cuando mi madre Susana Rodríguez del Toro vivía semiconsciente y en cama por un cáncer en el cerebro. Nací a pesar de que el cuerpo de mi madre se había acostumbrado a abortar. Nací porque fui la reconciliación luego de que mi padre apareció una noche tras meses de ausencia. Escribo esto tratando de entender en qué parte de la historia encajo.

La importancia de la abuela Celia para la protagonista es evidente, muestra la importancia del matriarcado dentro de esta configuración familiar, donde la irrupción del deseo es matizada por la presencia tangible de la mesura y la prudencia, atributos que se sugiere no tienen cabida en la idea de mundo de las hermanas, cuyo entorno no facilita las condiciones para el encuentro, antes bien suscita el conflicto y muestra las fracturas de la familia tradicional dentro de un contexto adverso. El papel de la mujer como columna vertebral de la familia es puesto en entredicho y paradójicamente reafirmado.

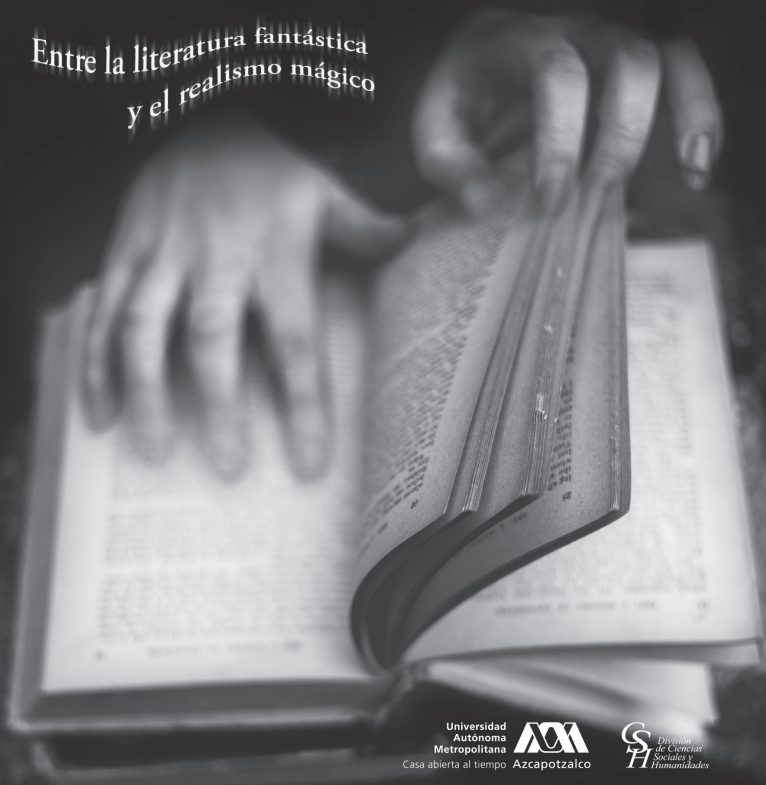
Esta búsqueda lleva a Monserrat a reconstruir el significado a través de los fragmentos de su pasado, la nostalgia es constante, sin embargo, la experiencia vital de la protagonista logra trascenderla. Monserrat es un nombre de origen catalán, de igual forma que los exiliados españoles durante la Guerra Civil buscaron una tierra donde echar raíces sin olvidar las que dejaron truncas, la hermana menor de las Montero descubre en la mudanza de las cosas su verdadera tierra natal. Finalmente, destaco el cuidado de la edición a cargo del departamento editorial de la UANL y el Posfacio escrito por Élmer Mendoza, quien logra situar con lucidez la prosa de Velasco en el contexto de la literatura mexicana reciente.

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA

SEMESTRE I, ENERO • JUNIO 2023 | ISSN 1405-9959 | \$ 80.00 |

60

Entre la literatura fantástica
y el realismo mágico



Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

