

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 52

SEMESTRE I, ENERO-JUNIO 2019 | ISSN 1405-9959 | \$80.00 |



ALTAZOR Y LAS VANGUARDIAS
HISpanoAMERICANAS

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Arcopetrilco



“Altazor y las vanguardias hispanoamericanas”

CARLOS GÓMEZ CARRO, ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | COORDINADORES

NÚMERO 52, SEMESTRE I, ENERO-JUNIO 2019

Tema y Variaciones de Literatura, Número 52, Semestre I, enero-junio 2019, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • mrf@azc.uam.mx • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2019, 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. Eduardo Abel Peñalosa Castro

RECTOR GENERAL

Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

SECRETARIO GENERAL

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dr. Óscar Lozano Carrillo

RECTOR

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Lic. Miguel Pérez López

DIRECTOR DE CSH

Dr. Saúl Jerónimo Romero

ENCARGADO DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dr. Alfredo Garibay Suárez

COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

CONSEJO EDITORIAL

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ (DIRECTOR)

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ

TOMÁS BERNAL ALANÍS

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

VICENTE FRANCISCO TORRES

ÓSCAR MATA JUÁREZ

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

IVONNE MURILLO

SANDRO COHEN

ALEJANDRA HERRERA GALVÁN

CARLOS GÓMEZ CARRO

COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

CARLOS GÓMEZ CARRO,

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR

DISTRIBUCIÓN

MARÍA DE LOURDES DELGADO REYES

PORTADA Y DISEÑO DE INTERIORES: IVONNE MURILLO

IMPRESO EN MÉXICO

PRINTED IN MEXICO

INTRODUCCIÓN

Modernidad y vanguardia en Hispanoamérica

CARLOS GÓMEZ CARRO, ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | 5

TEMA

El lenguaje de los dioses

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR, LUIS F. SCHETTINO | 13

El aforismo en la vanguardia hispanoamericana

HIRAM BARRIOS | 25

Subversión estética: la cultura feminista y las vanguardias

FRANCESCA GARGALLO CELENTANI | 39

Escritura de mujeres, rupturas y nuevos senderos

CONCEPCIÓN ÁLVAREZ CASAS, EZEQUIEL MALDONADO | 57

Jorge Cuesta: la crítica literaria como vanguardia

ARTURO ALVAR | 75

La señorita Etcétera

ÓSCAR MATA | 87

Arqueles Vela y el Estridentismo

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | 91

Reyes y la hermenéutica literaria

CARLOS GÓMEZ CARRO | 109

Pablo Palacio en la vanguardia

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE | 123

CREACIÓN

¡God save the queen!
IVÁN MEDINA CASTRO | 139

VARIACIONES

El yo como ficción
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 145

Roberto López Moreno entre dos selvas
VICENTE FRANCISCO TORRES | 157

Efraín Huerta y sus acercamientos al teatro mexicano
ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | 171

Elena Garro: la mujer desdichada
FELIPE SÁNCHEZ REYES | 187

Vanguardismo, revolución y modernidad: *Return ticket* de Salvador Novo
TOMÁS BERNAL ALANÍS | 205

Modernidad y vanguardia en Hispanoamérica

CARLOS GÓMEZ CARRO
ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR

El tema de las vanguardias en Hispanoamérica está íntimamente relacionado con el tema de la modernidad. Una modernidad de “papel maché”, como aseguraría Carlos Fuentes en su momento, pues es una modernidad que no terminaba por aclimatarse a nuestra cultura e historia, a la que siempre habríamos llegado tarde. A destiempo de los grandes momentos de la cultura universal, como reflexionara Alfonso Reyes en *La inteligencia americana*, texto que difundiera, inicialmente, desde la cosmopolita revista *Sur*, de Buenos Aires, en el ya lejano año de 1933.

Se constituía con ello una paradoja de difícil resolución: mientras que, para el mundo europeo, las vanguardias se postulaban como una mirada hacia el futuro, como una avanzada de lo que habría de ser del arte; en nuestro subcontinente, las vanguardias querían, especialmente, realizar una especie de actualización de sus procedimientos y artificios, respecto del canon artístico universal, especialmente en lo relativo a su literatura.

Lo cierto es que, en Hispanoamérica, desde los tiempos de su fundación, en los años de cruz y sangre de la conquista, cohabitarían muy diversos niveles de civilización, en los que, como advertiría Ramón López Velarde, igual conviven “católicos de Pedro el ermitaño / y jacobinos de época terciaria” (lo señala en su poema “La bizarra capital de mi estado”, 1916), a los que podríamos agregar los más diversos tintes rupestres, al lado de manifestaciones estéticas de legítima universalidad. Mientras, Manuel Gutiérrez Nájera se empeñaba en hacer de la calle de Plateros (hoy Madero), en Ciudad de México, una extensión de los sueños parisinos, en una especie de paroxismo imaginario, piénsese, de cualquier modo, en su muy grato poema “La duquesa Job” (1884):

No tiene alhajas mi duquesita,
pero es tan guapa, y es tan bonita,
y tiene un perro tan *v’lan*, tan *pschutt*;

de tal manera trasciende a Francia,
 que no la igualan en elegancia
 ni las clientes de Hélele Kossut.

Plateros no es menos elegante ni moderno, quizás en un pletórico esfuerzo imaginario, que Les Champs-Élysées. No obstante la vigorosa modernidad de Gutiérrez Nájera (sin duda, el primer escritor profesional de México, pues él sí vivía de sus notas periodísticas), en otros ámbitos de la patria mexicana e hispanohablante se debatían, en muchos casos, en polémicas cuaternarias. El tema de la nivelación cultural y económica era (y sigue siendo) el asunto central de las discusiones en nuestras capitales y provincias. No se intentaba tanto, en nuestros ambientes de cantina y de barriada, inventar el futuro, como desde Berlín, Londres o Barcelona se propusieron las vanguardias europeas, sino, simplemente, estar al día: ser modernos, a pesar nuestro. ¿No, acaso, era ese el ideario de los Contemporáneos? A los que después, con agua fría, Borges declararía acerca de ese ideario que el ser contemporáneos no podía ser una aspiración, sino una fatalidad: ser contemporáneos de los demás hombres y mujeres es condición irremediable, pues a cada uno le toca, sin poder elegir, ser personaje de su tiempo¹.

Acaso el Romanticismo mexicano llega con las plumas de Manuel Acuña, Guillermo Prieto o Ignacio Altamirano, no como en Europa (aparece en el Reino Unido o Alemania y después en todos sus confines), como una reacción frente al racionalismo, el mundo industrial y el capitalismo salvaje, retratado en *Los miserables* (1866) de Victor Hugo o en *Tiempos difíciles* (1854) de Dickens. Rasgos que no se compartían en la América Hispana, sino como un intento subjetivo de hacerse de los mismos temas: la naturaleza, la nostalgia, el amor y la muerte. ¿Contra qué Ilustración habrían de oponerse los románticos hispanohablantes si aquí no había existido una época ilustrada? No era esperable sino que la modernidad de nuestros artistas y escritores naciera de la imitación, en ocasiones tortuosa.

Con el Modernismo surgía otro tanto. Si no podía emerger un movimiento revolucionario en las letras por contagio de un contexto social y crítico, sí podía conseguirse mediante el uso de un lenguaje que se acercara al empleado por parnasianos y simbolistas, especialmente los franceses, con los que la inteligencia americana del XIX se sentía especialmente identificada. Y sí, los ecos simbolistas, en un marco de decadencia aristocrática, se dejaban sentir en los versos

¹ Vid. J. L. Borges, 'An Anthology of Contemporary Latin American Poetry', *Miscelánea*, Barcelona, Random House Mondadori, pp. 629-634.

de Rubén Darío, José Asunción Silva, Amado Nervo, Leopoldo Lugones y otros, en los que se manifiesta (con la notoria excepción de José Martí) un rechazo a la realidad circundante y la invención de un mundo de oropel, de elefantes en desfiles y princesitas caprichosas. Preferible suponer, al menos en la imaginación, que la calle de Plateros era el México entero. Por supuesto, se trataba de escritores, en algunos casos, especialmente Darío, Lugones, López Velarde, el citado Gutiérrez Nájera, Huidobro (a veces Díaz Mirón, a veces Nervo, a veces algunos más), que en sus experimentos verbales vanguardistas encontraron sin duda vetas artísticas innegables. Si las antiguas colonias americanas no podían alcanzar las realidades modernas de Europa o del norte de América, sí podía surgir ese artificio por medio del lenguaje. “Y me puse del lado de los astros”, escribe convencido Lugones para borrar mentalmente una realidad aún pastoril y violenta.

De manera que las vanguardias hispanoamericanas surgen a contracorriente de su realidad. Su cosmopolitismo no es el de sus metrópolis, eternamente atrasadas, sino el de las europeas a las que, necios y poéticos, se entregan sin reservas. No es extraño, entonces, que los ismos hispanoamericanos se refugiaron preferentemente en la poesía, por una parte, y en la ficción, por otra.

Si las vanguardias en Europa habían nacido como corrientes contraculturales de crítica a una modernidad decadente, en Hispanoamérica ésta se revolvería, por una parte, ante la vaporicidad del Modernismo endeble y, por otra, por ese intento denodado de algunos grupos y escritores, por hacerse de una auténtica modernidad. Así surge el Creacionismo de Huidobro, al que le debemos su mercedamente célebre *Altazor* (1931), el Ultraísmo de Borges (del que después se alejaría), el Estridentismo de Maples Arce, opuesto, especialmente, a los experimentos cosmopolitas de Contemporáneos.

Los narradores de la Revolución Mexicana nunca se propusieron ser vanguardistas, por eso, quizás, se acercaron más a una verdadera revolución literaria, pues sus bases no fueron el rechazo de una realidad inexistente para ellos, como podrían ser la salvaje industrialización del mundo europeo, sino las injusticias que muchos de ellos vivieron en carne propia. La narrativa de la Revolución Mexicana también fue revolucionaria, ambición central de toda vanguardia, pero no por negar la realidad, sino por partir de ella para examinarla, aunque fuera de manera rudimentaria y, en ocasiones, tosca. Aun así, auténtica. Es paradójico que, bien entrado el siglo XXI, no se considere a esa narrativa surgida de la sangre de los explotados, una verdadera vanguardia artística.

Eso sin considerar que el fracaso rodeaba a las vanguardias europeas, de las que, dócilmente, muchas vanguardias hispanoamericanas (como siempre había sucedido y sucede) se nutrían. Es por lo que uno de los historiadores

más influyentes del siglo xx, el británico John Ernest Hobsbawn, tildará a las vanguardias más bien de retaguardias. Para el historiador, una película como *Lo que el viento se llevó* (1939) era formalmente más revolucionaria que todas las sutilezas que el cubismo habría procreado. Qué decir de aquellas formas poéticas vanguardistas que no proveían a su público de nuevas formas para examinar la realidad, sino para huir de ella, y producir, por ello, nuevas experiencias estéticas.

Más interesante el jazz, el tango o el bolero, quizás, que las experiencias literarias vanguardistas. La expresión "las palmeras / borrachas de sol", de Agustín Lara ("Palmeras"), o el "Soy prisionero del ritmo del mar / de un deseo infinito de amar / y de tu corazón" ("Prisionero del mar", de Antonio Prieto), le dicen más al comensal de la cantina (refugio sentimental de todo desdichado por soledad o por amor), digamos, que el "Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera / y el grito de la estatua desdoblado la esquina", de Xavier Villaurrutia ("Nocturno de la estatua", uno de sus poemas más significativos). Tal vez porque el refugio de las vanguardias no es el tinacal del pulque, el arriar de la mula o el jineteo del gaucho, realidades muy inmediatas, sino el intento abortado de alcanzar la cumbre de los dioses.

Hay, pues, en las vanguardias hispanoamericanas un doble fracaso. Por una parte, porque respondían a realidades que de ninguna manera eran las que habrían propiciado el nacimiento de las vanguardias europeas, su ejemplo y guía. Y, por otra parte, porque en sus mejores casos, lo que se propusieron era, en realidad, un ajuste, una nivelación con los grandes acontecimientos artísticos universales, como, modestamente, aspirara Alfonso Reyes, de ahí su fortuna ocasional.

No es extraña tal situación porque, si bien las vanguardias hispanoamericanas pueden observarse como el extravío o el despropósito de una vía literaria, el fracaso es uno de los elementos que mejor alimenta la poesía. En su *Autobiografía de un fracaso* (1981), Eduardo Lizalde habla no sólo de su despropósito poético inicial (el *Poeticismo*), sino del de todas las vanguardias. Como si de la caída, de la valoración de la derrota y el fracaso surgieran las mejores voces. El propio Lizalde, acaso Enrique González Rojo Arthur (una de nuestras voces líricas más destacadas) y Marco Antonio Montes de Oca (escribía sin saber a dónde iba, pero eso no le impedía llegar) encontraron la mejor tesitura de sus voces fuera del furor de sus sueños mecanicistas. El ejemplo de Roberto Bolaño es muy aleccionador en este sentido. Involucrado dentro de las fabulaciones *infrarrealistas* de la prosodia juvenil que lo envolvió, es complicado encontrar en el "último escritor latinoamericano", como lo definiera Jorge

Volpi², los rastros de esa poética, más allá de la gran riqueza anecdótica que reciclara del “tiempo mexicano” en su narrativa. ¿Son vanguardistas los poemas de Vallejo, Neruda, Castellanos, Pizarnik o Juarroz? En Vallejo se advierten, por momentos, los estertores de un posmodernismo, la cuidada tensión entre un versolibrismo y la factura de la métrica clásica, pero como en el caso del resto de los poetas mencionados, lo que se advierte es, sin más, la poesía en su dimensión más profunda y desnuda, como todo poema aspira a ser. Algo tan contundente, en este sentido, se puede alegar acerca de la poesía de Tomás Segovia o de Rubén Bonifaz Nuño. Los sonetos del primero se apegan completamente a la forma métrica clásica, pero qué absorta novedad hace de su tratamiento versal y la comunión de los cuerpos que se anudan en palabras; y en el caso del segundo, encontramos la variante del empleo del acento en quinta (como bien apunta Evodio Escalante) que le confiere a su poesía un toque singular a los temas de siempre. Clásicos y contemporáneos.

Y, quizás, también, porque las grandes obras de los escritores hispanoamericanos, rara vez se quisieron vanguardistas, aunque finalmente lo fueran. ¿*Muerte sin fin* (1939) de Gorostiza es vanguardista? Los temas que se propone no son muy distintos que los de uno de los grandes poemas del siglo xx: los decasílabos de *El cementerio marino* (*Le cimetière marin*, 1920) de Valéry. La angustia de estar en un vaso (que bien puede trastocarse en el Mediterráneo) en donde nos acecha una muerte sin fin ni principio; absoluta. Una muerte que no termina de morir. Tema sobre el cual se desdobra la gran novela de Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), la que tampoco se pensó vanguardista. *Las montañas del oro* (1897) de Lugones, sí se propuso vanguardista y lo fue (dentro de las cumbres del Modernismo), porque su búsqueda no se encontraba en innovar, sino en decantar en precisos alejandrinos la grandeza del águila (el poeta en su solitaria imaginación) que, al volar, poco atiende los rencores de la hormiga (cualquiera que la metáfora aluda) que la envidia en su profusa grandeza y vuelo soberano.

Lo extraordinario de un poema como *Piedra de sol* (1957) no es tanto sus intentos vanguardistas (Paz se alimenta, más que nada, de la universalidad surrealista en su concepción), sino porque incorpora, de un modo singular y afortunado, la fusión de los tiempos perdidos en el aciago presente de todos. El notorio fracaso ultraísta de Borges no supuso, de ningún modo, su fracaso literario. Al contrario. *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), libros decididamente alejados de cualquier intentona vanguardista (como el conjunto de la poesía

² Vid. *El Universal*, 16 de junio de 2011.

de sus últimos años), son asombrosos ejemplos de lo más granado de una literatura en verdad universal que trascendió los límites del Río de la Plata y se instaló en los confines del planeta. Y lo hizo, paradójicamente, a partir de la reflexión incesante y vasta, de los oscuros dilemas de un discreto bibliotecario casi ciego, de los avatares de Borges mismo. Un ciego que nos iluminó para siempre. Iluminó el camino que las siguientes generaciones de escritores hispanoamericanos han seguido o intentado seguir.

A partir de entonces, las vanguardias que mejor digestión hicieron de los temas planetarios fueron, acaso, las que no intentaron ser vanguardistas y fueron fieles a lo que somos como región y pueblos que saben instaurar el tiempo hispanoamericano en cada amanecer y su final en todo crepúsculo. Hombres y mujeres que han fundado una versión peculiar de lo que han querido que sea el Nuevo Mundo. La fundación de la Comala de Rulfo, del devenir inseguro del héroe –un antihéroe– Demetrio Macías, de *Los de abajo* (1916, 1920), de Mariano Azuela. El saber de su personaje no es mayor, en su deriva revolucionaria, que la de los demás personajes de la novela de Mariano Azuela. Su orfandad desnuda es no saber, como los otros, lo que busca. Aunque la novela funda un estilo, el de la instantánea (como asegura Antonio Castro Leal) que habrá de recorrer la literatura mexicana desde entonces hasta culminar tal forma, la de la instantánea, en la novela, plena de escepticismo revolucionario, de Juan Rulfo.

Obras posteriores del ámbito hispanoamericano han seguido esa deriva. Fundar el presente en un pasado que sigue vivo, en *Los recuerdos del porvenir* (1963), como bien atajó el tema Elena Garro, o en los confines de una guerra interminable, como en *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, en donde el tiempo es cíclico, como en *La suave Patria* (1921) de Ramón López Velarde, en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar, en los que el tiempo de los aztecas sigue pululando en las calles de Ciudad de México y en las de Buenos Aires. En las obsesivas reflexiones de una Carlota encerrada y loca, en un castillo de Bélgica, desde el cual sueña su proyecto, el de ella y Maximiliano, el de fundar una nueva civilización en el Nuevo Mundo, se exhiben, notorias y exultantes, en *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso. Y más acá, en obras como *Nadie me verá llorar* (1999), de Cristina Rivera Garza, en la que una dama de principios del xx halla la libertad en el oficio de prostituta; en la entropía diacrónica *Rasero* (1993), de Francisco Rebolledo, que nos cuenta la transición de un ilustrado español en uno francés y su condensación en el mundo hispanomexicano del siglo xx. Quizás, porque no buscan, ser vanguardistas para serlo, pues saben que el pasado siembra sus huellas y está tan presente como el presente mismo, y esa es nuestra nota vanguardista, la verdadera, la

que, a fin de cuentas, funda la tradición tan anhelada por Jorge Cuesta, la de la presencia simultánea de todos los tiempos en América Latina y no solo en Hispanoamérica. No la de una muleta, sino la de una carretilla con alas. Tiempos y espacios que confluyen en un mismo tiempo y espacio hispanoamericanos y universales. El del *vintage* perpetuo de la divina decadencia ancestral y moderna. El barroquismo de nuestro irremediable clasicismo vanguardista.

Así se cumple un *dictum* borgeano, inhallable como tal en el *corpus* de su inmensa obra, pero presente en el curso de la misma: “Ante la falta de una tradición propia, apoderémonos de todas.” No es el momento de repasar sus complejas alusiones al cristianismo y la cábala, al mundo de los gauchos y el de los vikingos, a la combinación de matemáticas y literatura, de filosofía y vida cotidiana: como traductor, reseñista e integrante del consejo editorial de la revista *Sur*, conoció una infinidad de propuestas que llegaban a la mesa de redacción de la misma. No hace falta decir que, dentro de la lectura del Mundo ofrecida en la declaración mencionada, estaba incluyendo el complejo apoderamiento epocal y estilístico realizado por Alejo Carpentier, o la predicción del realismo mágico en la obra de Miguel Ángel Asturias y Augusto Roa Bastos, o la nueva novela urbana en la línea de Leopoldo Marechal, o las cultas y enormes novelas de Manuel Mujica Láinez que prefiguran a Fernando del Paso, mención incompleta de esos viejos maestros posvanguardistas y padres del llamado *boom* latinoamericano.

Entonces, ¿dónde quedaron las vanguardias hispanoamericanas? En obras aisladas de autores “vanguardistas” que no hubieran emigrado, posteriormente, hacia su propio destino literario. La obra de César Vallejo no es importante por “vanguardista”, sino por ser vallejiana; lo mismo ocurre con las “imprudencias” de Nicanor Parra. Si la crítica considerara vanguardia al Infrarrealismo, cometería un grave error de percepción: no todos los “ismos” son vanguardias, sospechosísimas como las “turas” denunciadas por Cortázar en *Rayuela*. Durante el primer cuarto del siglo *xxi* hablar de vanguardias es hablar de algo tan rancio como la reivindicación del “colonialismo” literario, a la manera de Valle Arizpe.

Casi ninguna vanguardia cuenta con obras maestras, con obras maestras reconocibles, salvo pocos ejemplos pictóricos (Picasso, Magritte), cinematográficos (Murnau, Buñuel) y muchos de sus hijos derivados. Pero el destino y la vocación de las vanguardias no fue el de crear obras maestras, sino provocadoras. Éstas impulsaron innovaciones, irrupciones, disrupciones, violencias y sinsentidos que no siempre fructificaron en las vanguardias mismas, sino en sus más organizadas e inteligentes herederas.

En tal sentido, para bien o para mal, con sus aciertos y errores, consideramos que la paradigmática obra maestra del vanguardismo hispanoamericano

fue *Altazor*. Este brillo vanguardista es suficiente, quizás, pues bastó para iluminar los delirios de aquellos artistas, presentes, pasados y futuros, que vieron en la creación misma el único asidero que la justifica. El efecto estético (“mi propósito es meramente asombroso”, afirmaría Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*) como único propósito al que debieran atenerse todo arte y todo artista.

El lenguaje de los dioses

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

LUIS F. SCHETTINO | LAFAYETTE COLLEGE, EASTON, PENNSYLVANIA

Resumen

En toda obra creativa hay algo de deicida y de suplantación divina. El artista, en especial el poeta y, aun más, las vanguardias literarias, ven en la experimentación formal el núcleo de toda actividad creadora. En 1931, con antecedentes referidos en el cuerpo del texto, Vicente Huidobro se impone tales prodigios, míticos, divinos y estéticos, en su poema *Altazor*. A Huidobro le atrae el fracaso y no le teme, pues en él contempla “el imán del abismo”, no ignora que el poema es algo que nunca será, sino su posibilidad; altiva y magra. He aquí algunas líneas generales en las que este ensayo se enreda para procurar desenredarlas.

Abstract

In every creative work there is some deicide and divine impersonation. The artist, specially the poet, and even more the literary vanguards see in formal experimentation the center of any creative activity. In 1931, with precedents referred in text, Vicente Huidobro establishes such wonders, mythical, divine and aesthetic in his poem *Altazor*. Huidobro is attracted to failure and is not afraid of it, for he sees “the abyss magnet”, so he does not ignore that the poem is something that will never be but its proud and pure possibility. Here some of the general lines in which this essay tangles to try and untangle.

Palabras clave: Altazor, comunicación, Creacionismo, deicidio, divinidad, lenguaje, vanguardias.

Key words: Altazor, Avant-garde, Creationism, communication, deicide, deity, language.

Para citar este artículo: López Aguilar, Enrique y Luis F. Schettino, “El lenguaje de los dioses”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azacapotzalco, pp. 13-23.

Las vanguardias surgieron como una tentativa para transformar las artes, consecuencia de los cambios derivados del capitalismo voraz, de la atmósfera belicosa imperante en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX y, más tarde, de la primera guerra mundial. Eso se sumó a la conciencia temporal del siglo mencionado, en el que los procedimientos artísticos comenzaron a verse como parte de una dinámica en constante movimiento, de eso que Octavio Paz definió paradójicamente como “la tradición de la ruptura y la ruptura con la tradición”. En ese sentido, si el Realismo pretendió *superar* al Romanticismo (en el sentido marxista del término), y aquél por el Impresionismo, los vanguardismos pretendieron *superar* a toda la tradición, con un profundo sentido rupturista, cercano a la visión de la filosofía anarquista, y con una conciencia cronológica que no se deslindaba de la manera como el capitalismo ha pretendido resolver sus crisis, es decir, con la guerra.

Las palabras *avant garde*, de connotación claramente militar y traducibles como “vanguardia”, representan un concepto de origen estratégico referido a la punta de lanza, a la avanzada, al pequeño grupo que se ubica en la delantera del ejército para vislumbrar un mejor camino para el grueso de éste, protegido por la retaguardia. Vista así la dinámica de las vanguardias artísticas, el grueso de la tropa quedaría representado por la tendencia generalizada del quehacer artístico, en un momento determinado, y la retaguardia representaría a quienes pretenden hacer arte de una manera anticuada. De esta manera, la vanguardia es la delantera que se arriesga por caminos nuevos,

desprendiéndose del grueso de las tendencias del momento. Se trata, simultáneamente, de una concepción locativa y temporal.

Al margen de las diferentes etiquetas de los *ismos* vanguardistas (fauvismo, expresionismo, cubismo, futurismo, creacionismo, dadaísmo, ultraísmo, estridentismo, surrealismo y las que falten por considerar en esta lista no exhaustiva), lo que puede apreciarse es que todas coincidían en un propósito común: revolucionar el lenguaje y la forma más que los contenidos, no obstante que dicha revolución tendía a alterar el aspecto contenidista; eso, no obstante que la crítica ha dejado de creer en la clásica separación entre fondo y forma. Con todo, eso significaría que el propósito de las vanguardias fue casi completamente formalista.

En este sentido, Erich Kahler¹ describió tres problemas relacionados con las vanguardias durante una serie de conferencias impartidas en la Universidad de Princeton, en abril y mayo de 1967: la pérdida del sentimiento, la desintegración de la sintaxis y de las palabras mismas, y el uso del caligrama (por tratarse de un medio que es, a la vez, el mensaje). En las primeras pláticas, Kahler sugirió que la vida moderna y la mecanización han alienado a los individuos. Para compensar eso, la sociedad se ha acercado a la irracionalidad. En el caso del lenguaje, por primera vez en la historia, la gente se ha llegado a preguntar qué es el lenguaje y cuál es su uso. Muchos poetas han retomado estas ideas y las han empleado para explorar el manejo de las palabras y su tipografía, como en el caso

¹ Erich Kahler, *The Disintegration of Form in the Arts*.

de Marinetti quien, con sus *Parole in liberta* (futurismo, 1912), buscó alejarse del sentido tradicional de las palabras, sin llegar a resolver el problema de que, despojado de su función principal, ¿qué queda del lenguaje? Kahler temía que el uso nuevo del lenguaje no sólo era equivocado, sino “equivocante”. La nueva realidad que pedían las vanguardias no era sino el caos.

De cualquier modo, lo que llama nuestra atención respecto al punto de vista de Kahler, es lo que las vanguardias poéticas hacen con el lenguaje y la validez de su culminación mediante mensajes inaprehensibles. Las vanguardias llegaron a manipular el lenguaje, las palabras y sus representaciones visuales hasta el punto de llegar a extinguirse ellas mismas al alcanzar su nivel de incompetencia: una vez que el lenguaje pierde su función comunicativa, se vuelve estéril, “no quedan sino silencio y vacío”².

El lenguaje es parte magia, parte misterio: sonidos y trazos compartidos. ¿Qué es este flujo de sonidos que dibuja en la mente

lo que se va leyendo? Hace ya más de cincuenta años que Noam Chomsky³, en la euforia de la “revolución cognitiva”, propuso la noción de la gramática generativa, que buscaba explicar el germen interno de todas las lenguas humanas. Mucho tiempo ha pasado, pleno de búsquedas experimentales, observando cómo los niños logran la hazaña de aprender una lengua en pocos meses. Mucho, también, se ha aprendido de comparar lenguajes y notar sus diferencias estructurales. Pero el misterio perdura. Por cada argumento a favor de la hermandad profunda de las lenguas, aparece una excepción que aporta dudas, datos anómalos que piden una explicación distinta o, quizá, un nuevo tipo de explicación.

Al empezar el siglo en curso, la noción de que el lenguaje es dinámico y vívido ha empezado a tomar forma. El lenguaje es sonido, sí, pero convertido en hábito, es decir, en cadenas de sensaciones y memorias, en trazos que nuestra mente, a fuerza de repetición, resuelve en ideas. Un patrón del lenguaje es, si seguimos a Lakoff⁴, un mundo de la mente donde las metáforas viven y dan forma a lo posible. La mente humana es una mezcla de pensamientos y experiencias físicas que interactúan. En Nicaragua, un grupo de niños sordomudos producen el lenguaje más joven del mundo. Y sus movimientos, en estos pocos años, se han recargado de significado mediante el toma y daca de sus ansias por comunicarse.

² Kahler apuntó hacia Marshall McLuhan como el sumo sacerdote (“*that intellectual demagogue*”) de las ideas que, en la década de los sesenta, estaban cambiando el modo de ver las formas de comunicación y su significado, como si McLuhan fuera la estafeta para consolidar las ideas vanguardistas de principios del siglo xx y fomentar una especie de anarquismo lingüístico. Pareciera que Kahler no reconoce que los medios de comunicación limitan y matizan el significado de lo que se comunica. McLuhan, con su aforismo de “el medio es el mensaje” quiso encapsular esta idea de la importancia de tomar en cuenta cómo se comunica una idea. McLuhan, posteriormente, se dio cuenta de la limitación de su frase y adoptó la de “el medio es el masaje”, intentando sugerir que cada medio “masajea” o interactúa con diferentes partes de nuestro *sensorium*.

³ Noam Chomsky, *Syntactic Structures*.

⁴ George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*.

Según Vicente Huidobro (1893-1948), él comenzó a pensar en lo que sería el “creacionismo” desde 1912, aunque se considera que su fundación ocurrió alrededor de 1916: así, fue una vanguardia literaria posterior al futurismo (1909) y el expresionismo (1910), contemporánea del dadaísmo, un poco anterior al ultraísmo (1918) y, por supuesto, del estridentismo (1921) y el surrealismo (1924).

Vicente Huidobro expresó abiertamente su “teoría” creacionista en el manifiesto *Non serviam* (1914):

No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo [...]. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Ya no podrás decirme: “Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo... los míos son mejores”. Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse.

Lo que se puede objetar a las ideas esenciales de este “manifiesto” es que todos los productos realizados por el lenguaje literario son *textuales*, es decir, no sólo son parte del discurso elaborado por su autor, sino que, además, forman parte de un texto que tiene relación con lo que llamamos “realidad”, pero, ante todo, nacen del texto mismo. De esa manera, la *haya* bajo la que dialogan Salicio y Nemoroso en la “Égloga I”, de Garcilaso de la Vega, o el *sauce de cristal*, de “Piedra de sol”, de Octavio Paz, son árboles textuales, por sólo ofrecer dos ejemplos entre muchísimos otros, tan propios del autor y del poema como lo que pretende Huidobro al denostar a la Madre Natura. La operación

mental del lector consiste en construir una imagen subjetiva de la *haya* y el *sauce* encontrados en los poemas, que se reconocen con los árboles correspondientes del mundo real, pero derivados de una experiencia propia e imaginativa.

No debe olvidarse que, en el nivel más corriente del lenguaje, cuando un hablante enuncia la palabra *árbol*, ese significante remite a un significado personal que, a pesar de eso, reúne los atributos lo suficientemente universales de un árbol como para que se produzca el acto comunicativo, como si, platónicamente, el árbol íntimo fuera un reflejo de la Idea del arquetipo del árbol. Esa competencia lingüística facilita la comunicación oral y escrita y no está subordinada a una rigidez conceptual, sino que organiza uno de los aspectos más creativos del lenguaje.

En el sentido de lo que venimos diciendo, los alegatos creacionistas de Huidobro resultan un tanto obvios y redundantes, incluso si se pensara en el Realismo y el Naturalismo como corrientes que buscaban reflejar la realidad a la manera de lo definido por Stendhal en *Rojo y negro* con un sistema metafórico en el que ‘espejo’, como imagen de la novela, ‘azul del cielo’ y ‘barriales’ como imágenes de la belleza y la fealdad del Mundo, terminan por convertirse en una apropiación personal del autor que ya no depende del cielo y el barro provistos por la naturaleza, lo cual implica que el espejo de Stendhal no reproduce mecánicamente la realidad:

Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino. Tan pronto refleja el azul del cielo ante nuestros ojos, como el barro de los ba-

rizales que hay en el camino. ¡Y el hombre que lleva el espejo en el cuévano será acusado por ustedes de ser inmoral! Más justo sería acusar al largo camino donde está el barrizal y, más aún, al inspector de caminos que deja el agua estancada y que se formen los barrizales.⁵

Esto sin considerar que hay otras clases de espejos (cóncavos y convexos), diferentes al de Stendhal (que suponemos liso), como en los que pensaban Proust y Valle Inclán para entender la novela y el acto creativo; y sin considerar que también debe profundizarse en el tema del reflejo, pues se puede decir que la novela es, asimismo, un camino que se pasea sobre el espejo.

Altazor fue publicado en 1931, pero en diciembre de 1919 —aprovechando un viaje de Vicente Huidobro a España— Rafael Cansinos-Assens anunció que el poeta se encontraba preparando un poema extenso llamado *Voyage en parachute*, borrador del poema de 1931. Además, el escritor chileno publicó un epigrama llamado “1919” en el que algo se anunciaba de su aún futuro poema. Con el paso de los años, Huidobro respetó la idea que impulsó la creación de su obra, que terminó llamándose *Altazor o el viaje en paracaídas*. Aunque, en términos generales, la tradición cultural considera que una obra “pertenece” al año en que fue publicada y no al de su gestación, puede considerarse que la noción creacionista de lo “altazoriano” nació en 1919.

En *Altazor*, Huidobro nos muestra que es posible disolver un mundo por medio de gastar sus tropos y, al mismo tiempo, nos

invita a crear nuevos mundos. ¿Es posible crear nuevos mundos con palabras extenuadas? Sí, *reinterpretándolas*. La historia mítica nos dice que, para crear mundos, los dioses usan el lenguaje. Los humanos, dioses mínimos, ganan para sí cierta divinidad a través de nombrar lo que puebla el mundo. La Gran Guerra, con su maquinaria mortal, convenció a los atentos de lo que Nietzsche había apreciado como “la ausencia divina” (o, al menos, de la falta de interés de la Divinidad por los asuntos humanos). En nuestro aguerido mundo socio-digital, la reinterpretación es cosa común. No pasa un día sin recibir en nuestro buzón un nuevo modo de ver a los gatos, la playa o a alguna de las Kardashians, pero poco se labra en la conciencia. Los llamados memes son débiles micro-mitos. Micro en el tiempo y en la mente: duran poco en nuestra memoria, vienen y se van. La memoria y la emoción son hermanas. Nada queda en el recuerdo que nos haya hecho sufrir o gozar, rabiar o estremecer. Necesitamos hechiceros, malabaristas y profetas que nos muestren las pirámides, como pedía Domenico en la *Nostalghia*, de Tarkovski y, en este sentido, como también lo pedía Huidobro, antipoeta y mago; algo más duradero que un meme o la vida misma como, en su momento, concluyó Quinto Horacio Flaco:

He acabado un monumento más duradero que el bronce y más alto que las regias tumbas de las pirámides, que no podrán destruir las lluvias persistentes, el frío Aquilón ni la marcha de los tiempos con la serie innumerable de los años. No moriré del todo. La mejor parte de mi ser

⁵ Stendhal, *Rojo y negro*, Libro II, cap. XIII.

se libraré de Libitina, y mi gloria crecerá de día en día con las alabanzas de la posteridad [...].⁶

El lenguaje sería, entonces, un acto fundacional, adánico, simétrico al ejercido por Yahvé para ejecutar la Creación, y simétrico al del rabino Judá León, constructor del gólem; sin embargo, el castigo por la tentación deicida de suplantar a Dios para crear como Él, queda advertida en los siguientes versos:

[...] Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,

la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.

El simulacro alzó los soñolientos
párpados y vio formas y colores
que no entendió, perdidos en rumores
y ensayó temerosos movimientos.

Gradualmente se vio (como nosotros)
aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros [...].⁷

Y, después, el fracaso: el gólem convertido en un simulacro que barre, bien o mal, la sinagoga. La usurpación humana del lenguaje divino que deviene en imperfecciones

del Mundo más la demoledora pregunta final del poema, que deja suponer imperfecciones en el mismísimo lenguaje de Dios:

¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?⁸

Sin que Borges hubiera escrito este poema pensando en las tentativas huidobrianas, su punto de vista cabalístico y escéptico sugiere la derrota de cualquier proyecto creacionista en el que pretendiera suplantarse a Dios o a la Madre Natura, con una perspectiva filosófica más compleja que la mostrada por el poeta chileno.

El Creacionismo. ¿Qué es eso? En su primer nivel de significado, esa palabra se refiere a la creencia de que el Universo y la vida se originaron en el acto creador de alguna divinidad, con lo que se niega toda teoría científica relacionada con el *big bang* y la evolución. En un segundo nivel, la palabra se refiere a la corriente vanguardista que nos ha venido ocupando. La contaminación entre ambos niveles del significado ocurre por la disposición huidobriana de reemplazar a Dios y a la Naturaleza mediante un acto creativo, poético, que se erija de manera autónoma frente a lo que se llama "realidad" y frente a lo que Huidobro considera ha sido determinante en la tradición poética, es decir, la reproducción servil de dicha realidad. La diferencia consiste en que el creacionismo "filosófico" afirma la superioridad de la deidad frente a las interpretaciones humanas y el creacionismo literario convierte al

⁶ Horacio, *Odas*, Libro III, 1:30.

⁷ Jorge Luis Borges, "El Gólem", en *Obras completas [El otro, el mismo]*, pp. 885-886.

⁸ *Ibid.*, p. 887.

poeta en un dios, tal vez menor, capaz de crear universos mediante su palabra creadora, lo cual no deja de implicar una suerte de deicidio. Vistos de esta manera ambos significados, el creacionismo literario se coloca en las antípodas del “filosófico”.

¿Qué es, entonces, el creacionismo literario? La estética de una derrota con un fruto memorable, *Altazor*. Dado que el lenguaje tiene un germen creador, es posible crear mundos con él, lo cual nos lleva a la noción del “Multiverso”. En nuestros días, se hipotetiza en astrofísica que nuestro Universo es parte de un sistema de Universos que fluyen como burbujas de jabón. Jugando un poco con el lenguaje, podemos proponer que cada poeta crea un universo propio en una forma de Multiverso; si bien esas burbujas rompen con el Universo anterior, siempre se quedan ligadas al original por la suave piel del lenguaje que necesita ser compartido para funcionar como tal. Esto significa que, por más rupturista que hubiera pretendido ser una vanguardia, el lenguaje no puede ser desgajado, desestructurado ni violentado hasta el punto de que rompa completamente con sus raíces comunicativas, pues esto conduciría a la obra poética a una suerte de autismo.

Al crear un poema, ¿se crea un nuevo mundo? Si es así, de manera similar al hipotético Multiverso físico, donde múltiples universos coexisten como burbujas unidas por tenues membranas, el multiverso poético es el sistema de mundos formulados en el poema, algunos más visitados que otros. Algunos hechos inhóspitos por sus propios creadores.

Las vanguardias fueron la efervescencia de la que el multiverso actual se nutre, pero nada nuevo hay bajo el sol. Al fin y al cabo, el lenguaje humano es compartido y sin esa comunión no logra su objetivo. Para ser viables, los universos deben formar parte del mismo multiverso.

Sirva de ejemplo uno de los pasajes más famosos de *Altazor*:

No hay tiempo que perder
Ya viene la golondrina monotémpora
Trae un acento antípoda de lejanías que se
[acercan

Viene gondeando la golondrina
Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene viene la golondrina
Ya viene viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrima
Ya viene la golonrisa
La golonniña
La golongira
La golonlira
La golonbrisa
La golonchilla
Ya viene la golondía
Y la noche encoge sus uñas como el leopardo
Ya viene la golontrina
Que tiene un nido en cada uno de los dos
[calores
Como yo lo tengo en los cuatro horizontes

Viene la golonrisa
 Y las olas se levantan en la punta de los pies

Viene la golonniña
 Y siente un vahído la cabeza de la montaña
 Viene la golongira
 Y el viento se hace parábola de sílfides en orgía
 [...]⁹

Aunque se ha considerado que este pasaje es un ejemplo de técnica cubista¹⁰, los experimentos de Huidobro no abandonan un universo lingüístico reconocible para el lector, no obstante la ausencia de puntuación, ya se trate de la yuxtaposición de palabras conocidas como “golondrina” y “lira”, ya del juego de palabras que trastoca *horizonte* y *montaña* para convertirlas en *horitaña* y *montazonte*. Salvo la multitud de palabras sorprendentes por el procedimiento de descomposición morfológica elaborado por Huidobro, el resto de las oraciones obedece a estructuras reconocibles en español, tales como “no hay tiempo que perder...”, “ya viene...”, “que tiene un nido...”, “y el viento se hace parábola...” Además, desde los vv. 166 a 184, Huidobro obedece el esquema de la rima asonante. Eso indica que, no obstante lo que el poeta propone para el final de su poema, la conducción del mismo se sustenta en la dinámica tradicional de la estructura del español y del respeto a ciertas normas de la versificación castellana, bajo el entendido de que se trata de un poema y

no de un texto en prosa, de tal manera que, por comparación, los primeros cuatro versos del mismo Canto IV parecen “tradicionales”:

No hay tiempo que perder
 Enfermera de sombras y distancias
 Yo vuelvo a ti huyendo del reino incalculable
 De ángeles prohibidos por el amanecer [...]¹¹

En *La teoría del arte de vanguardia*, Renato Poggioli¹² ofrece un análisis que, nos parece, puede aplicarse directamente al mismo *Altazor*, mostrando cómo la curva de desarrollo del creacionismo, desde sus orígenes teóricos hasta su última disolución, ocurren en los diversos cantos del poema. De manera interesante, es posible ver muestras de este proceso tanto en lo que Huidobro dice como en la forma en que lo dice.

Poggioli propone cuatro etapas en la vida de todo movimiento de vanguardia. La primera es la etapa *activista*, en la cual el movimiento se crea para alcanzar un fin concreto, específicamente, el triunfo de sus ideas. En el caso del creacionismo, Huidobro había demarcado claramente sus metas: “El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir”¹³.

En el prefacio de *Altazor*, escrito en prosa poética, leemos:

⁹ Vicente Huidobro, *Altazor*, Canto IV, vv. 158-194.

¹⁰ V. Óscar Curieses, “Al horitaña de la montazonte. Procedimientos cubistas en *Altazor*, de Vicente Huidobro”, pp. 239-243.

¹¹ *Ibid.*, vv. 1-4.

¹² Renato Poggioli, *Theory of the Avant-garde*, trad. de Gerald Fitzgerald de *Teoría dell'arte d'avanguardia* (1962).

¹³ V. Vicente Huidobro, *La poesía* (fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid), en *Altazor / Temblor de cielo*.

Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.

Y

Un poema es una cosa que será.

Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.

En estos fragmentos, observamos la invitación de Huidobro a crear un mundo distinto, posible bajo el entendimiento de que las ideas antiguas son inservibles:

Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.

Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.

Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador.

¿Qué esperas?

La segunda etapa, la *antagónica*, es aquella en la cual el movimiento muestra en contra de qué fue formado, comúnmente una autoridad considerada problemática o tóxica o, en forma más general, contra el público mismo. Para Huidobro, la autoridad a retar es, primordialmente, el cristianismo y su influencia en una sociedad incapaz de reconocer su propia libertad.

Abrí los ojos en el siglo
en que moría el cristianismo
[...]

Hace seis meses solamente
Dejé la ecuatorial recién cortada
En la tumba guerrera del esclavo paciente
Corona de piedad sobre la estupidez humana¹⁴

En la tercera etapa, la *nihilista*, el movimiento se regocija en derribar obstáculos, sea lo que sea que impida su marcha. En este caso tenemos ejemplos en el Canto I desde el punto de vista del mensaje contenido:

Que se rompa el andamio de los huesos
Que se derrumben las vigas del cerebro
Y arrastre el huracán los trozos a la nada al otro
[lado
En donde el viento azota a Dios [...]]¹⁵

Y más formalmente, un ejemplo de lucha contra las metáforas cansadas en la bellísima cadena del Canto III, de la cual sólo mostramos unos cuantos versos

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos cosmos iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino
Cultivar pingüinos como viñedos
Ordeñar un viñedo como una vaca
Desarbolar vacas como veleros

¹⁴ Huidobro, *Altazor*, Canto I, vv. 91-92 y 109-112.

¹⁵ *Ibid.*, vv. 266-269.

Peinar un velero como un cometa
 Desembarcar cometas como turistas [...] ¹⁶

Sin mencionar la secuencia de molinos del Canto V, donde Huidobro condena al lenguaje a la erosión de una insistente melodía repetitiva.

La etapa final es la *agonística*, cuando el entusiasmo lleva al movimiento a perder control y a ignorar el peligro de su propia destrucción. La vanguardia, finalmente, reconoce esta posibilidad de ruina y la acepta como “un sacrificio en aras del éxito de los movimientos futuros” ¹⁷. En el ámbito semántico leemos en el Canto V

Y he aquí que me diluyo en múltiples cosas
 Soy luciérnaga y voy iluminando las ramas de
 [la selva
 Sin embargo, cuando vuelo guardo mi modo de
 [andar

Y no sólo soy luciérnaga
 Sino también el aire en que vuela. ¹⁸

Y:

Y luego soy pájaro
 Y me disputo el día en gorgoros
 El día que me cruza la garganta
 Ahora solamente digo
 Callaos que voy a cantar
 Soy el único cantor de este siglo
 Mío mío es todo el infinito [...] ¹⁹

En el canto VI la palabra “apoteosis” aparece cinco veces y la palabra “muerte” seis. Otras palabras son aún más repetidas. Por ejemplo, “cristal”, “seda” y “nube” ocurren al menos 10 veces cada una. Sus asociaciones de ligereza son tal vez un intento de ir desintegrando o diluyendo el lenguaje.

Y, formalmente, en los Cantos VI y VII vemos romperse a la forma y al lenguaje mismo:

Así sed por hambre o hambre y sed
 Y nube y joya
 Lento
 nube
 Ala ola ole ala Aladino
 El ladino Aladino Ah ladino dino la
 Cristal nube
 Adónde
 en dónde
 Lento lenta
 ala ola
 Ola ola el ladino si ladino [...] ²⁰

Lunatando
 Sensorida e infimento
 Ululayo ululamento
 Plegasueña
 Cantatorio ululaciente
 Oraneva yu yu yo
 Tempovío
 Infilero e infinauta zurrosía [...] ²¹

Al cabo, el creacionismo, como todas las vanguardias poéticas, llegó a su final en el intento de renovar el Universo con herra-

¹⁶ *Ibid.*, Canto III, vv. 65-79.

¹⁷ Poggioli, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸ Huidobro, *op. cit.*, Canto V, vv. 503-507.

¹⁹ *Ibid.*, vv. 532-538.

²⁰ *Ibid.*, Canto VI, vv. 35-46.

²¹ *Ibid.*, Canto VII, vv. 48-55.

mientas quizá demasiado gastadas como para permitir una verdadera realidad inédita. En específico, *Altazor* es esa lucha denodada que Huidobro libró genialmente contra la tradición occidental y las nociones decimonónicas de progreso, un bravío intento de crear un universo que finalmente se separara del Multiverso a fuerza de establecer una percepción novedosa, pero con un lenguaje comprensible sólo para nuevas mentalidades.

En ese afán, en la disolución del lenguaje común, el creacionismo no halló sino la destrucción del sustrato mismo del poema, de la línea que liga nuestros intelectos. De esa guerra que surgió del odio a la Gran Guerra y sus calamidades, Huidobro sólo encontró silencio. Desde esa perspectiva, más allá de *Altazor* no hay sino tierra calcinada.

Biblio-hemerografía

- Borges, Jorge Luis, *Obras completas [El otro, el mismo]*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Chomsky, Noam, *Syntactic Structures*, La Haya, Países Bajos, Mouton & Co., 1957.
- Curieses, Óscar, "Al horitaña de la montazonte. Procedimientos cubistas en *Altazor*, de Vicente Huidobro", en *Escritura e Imagen*, Madrid, 4:2008, pp. 225-247.
- Horacio Flaco, Quinto, *Épodos, odas y carmen secular*, trad. del latín por Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 2007, 333 pp. (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum mexicana)
- Huidobro, Vicente, *Altazor / Temblor de cielo*, México, Ed. de René de Costa, REI, 1987.
- Kahler, Erich, *The Disintegration of Form in the Arts*, Nueva York, George Braziller, Inc., 1968.
- Lakoff, George y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Poggioli, Renato, *Theory of the Avant-garde*, trad. del italiano por Gerald Fitzgerald, Boston, Harvard University Press, 1968.
- Stendhal, *Rojo y negro*, trad. del francés por Consuelo Bergés, Alianza Editorial, Madrid, 2013, 640 pp. (El libro de bolsillo)

El aforismo en la vanguardia hispanoamericana¹

HIRAM BARRIOS | ESPECIALISTA EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX,
UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

Este artículo aborda las tendencias u orientaciones de la escritura aforística durante el periodo de la vanguardia en Hispanoamérica, con especial énfasis en la herencia de las greguerías y en la renovación del aforismo ético.

Abstract

This article are presented the trends and orientations of the aphorims about the avant-garde time in Latin America, with special emphasis on the heritage of the *greguerías* and the renewal of ethical aphorism.

Palabras clave: aforismo, vanguardia, greguería, humor, brevedad, aforismo poético.

Key words: aphorism, avant-garde, greguería, humor, brevity, poetic aphorism.

Para citar este artículo: Barrios, Hiram, "El aforismo en la vanguardia hispanoamericana", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 25-37.

¹ Una primera versión de este artículo forma parte del estudio introductorio de *Disparos al aire. Antología del aforismo en Hispanoamérica*, Gijón, Asturias, Ediciones Trea, en prensa.

Preámbulo

La escritura aforística ha sido una práctica semioculta, marginal y poco valorada. Se ha limitado, en muchos autores, al ejercicio reflexivo de ocasión que no ocupará un papel importante en el conjunto de la obra. Habita, por tanto, los apuntes, las notas sueltas o los borradores que no aspiraban a ser publicados, ya por su carácter inconcluso, ya por falta de estima o de interés hacia los mismos. No es extraño que se pierda en las historias de la literatura: su presencia es dudosa e incierta, carece de compendios de textos, acercamientos críticos o acervos bibliográficos, y sólo la posteridad ha permitido conocer algunas obras que permanecieron inéditas por décadas.

El aforismo arriba a la Nueva España en el siglo *xvi* con los tratados, fragmentos y comentarios hipocráticos divulgados en compendios como *Articella* o *Ars Parva*, una de las principales herramientas de estudio para los aspirantes a médico adscritos a instituciones eclesiásticas de la Nueva España.² En el siglo *xvii* los tratados militares, a partir de la expresión sentenciosa de normas y conductas, abrirán paso un aforismo destinado a la reflexión política, ética y moral. Las primeras publicaciones que se expresan en aforismos, o que aluden al término como distintivo genérico, giran en torno a la Guerra de Arauco. Así, por ejemplo, los *Fragmentos de puntos*, y *aforismos militares y polí-*

ticos, del Teniente Capitán Francisco Vazquez de Silva, publicados en Lima en 1651.³

Otros antecedentes, quizá de mayor peso, deben buscarse en textos que circularon con otras etiquetas: máximas, dictámenes, pensamientos, parábolas, paradojas u otros nombres afines. Se deben a Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), obispo y virrey de la Nueva España, "Diversos dictámenes espirituales, morales y políticos", una colección de "reglas á diversas materias"⁴ en las que ocasionalmente se asoma la sutileza y el humor que será característica del aforismo literario. En un tono similar se pueden citar las "Máximas de educación en la piedad cristiana y en política", que el filósofo Juan Benito Díaz de Gamarra (1745-1783) compusiera en 1772, en Guanajuato, México. Díaz de Gamarra fue además un asiduo cultivador de la máxima y un precursor del fragmento en la exposición filosófica, como lo demuestra el tratado *Errores del entendimiento humano* (1781).⁵

² Germán Viveros Maldonado, *Hipocratismos en México, Siglos *xvi* al *xviii**, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Seminario de Cultura Mexicana, 2007, p. 71.

³ Francisco Vazquez de Silva [tiniente de capitán general, corregidor y justicia mayor de las ciudades de Santiago de Guayaquil, y San Gregorio de Puerto Viejo, y sus prouincias en la de Quito en el Reyno del Perú, por su Magestad], *Fragmentos de puntos, y aforismos militares y políticos*, Lima, Iorge Lopez Herrera, 1651.

⁴ Juan Palafox y Mendoza, *Obras*, t. X. *Tratados varios. Dictámenes espirituales, y politicos: Dialogo politico del estado de Alemania; Sitio, y socorro de Fuente-Rabia; De la Naturaleza del Indio; Conquista de la China; y Ortophographia*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1762, p. 4. Cito por la versión digitalizada de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcst9g5> [consultado: 15-07-19].

⁵ Juan Benito Díaz de Gamarra, *Tratados*, 3ª ed., pról. de José Gaos, México, Universidad Nacional Autóno-

En el siglo XIX, Maximiliano de Habsburgo (1832-1867) precisa un cambio en el sentido del término. Se trata de uno de los primeros autores que utiliza expresamente la palabra “aforismo” para titular sus reflexiones sobre vida en un sentido muy general. El tomo segundo de su autobiografía póstuma *Recuerdos de mi vida. Memorias de Maximiliano* (traducción de José Linares y Luis Méndez, 1869) concluye con una serie de aforismos escritos entre 1851 y 1862.⁶ En el siglo XIX, por otra parte, el mexicano Ignacio Manuel Altamirano o los cubanos José de la Luz y Caballero o José Martí practicaron también la escritura aforística, aunque ninguno de estos dedicara un título exclusivo a ésta. Su aforística ha sido recuperada paulatinamente.

Los títulos señalados ejemplifican el común de la práctica aforística en Hispanoamérica hasta antes del siglo XX (acaso podrían añadirse los aforismos jurídicos o los compendios de frases o pensamientos, en su mayoría extraídos de un discurso mayor). El término “aforismo” se relaciona entonces con el ámbito de la reflexión ética y política; se encuentra más cercano a una filosofía no estrictamente académica que a un ejercicio literario, aunque no por ello despojado de una dimensión estética que ponderar.

ma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 65), 2008.

⁶ Maximiliano de Habsburgo, *Recuerdos de mi vida. Memorias de Maximiliano*, t. II, trad. de José Linares y Luis Méndez, México, F. Escalante Editor, 1869. Hay ediciones contemporáneas: *Máximas mínimas de Maximiliano*, pról. de Fernando del Paso, epílogo de Luigi Amara, México, Tumbona Ediciones, 2005; y *Penitencia y rehabilitación (Aforismos)*, edición de Javier Perucho, Sevilla, Renacimiento (Colección A la Mínima, Serie Menor, 14), 2016.

Una de las primeras complejidades del tema radica en la definición del término tratado. Se trata de tipo de texto conocido desde el siglo V a. C., que ha incidido en distintos campos epistemológicos (medicina, derecho, filosofía, literatura), renovándose sin perder la estructura clásica o tradicional.

Para precisar el objeto de estudio, arriesgo una definición que permita asir el tipo de texto abordado: el aforismo moderno que se identifica como literario es un enunciado conciso, generalmente presentado en prosa, que condensa y explota al máximo la economía verbal. Demanda agudeza para incitar un efecto estético o gnoseológico; es una forma de cuidada elaboración que requiere la participación del lector, pues es éste quien lo expande o lo proyecta. Se vale de recursos como la paradoja, la ironía o la parodia para romper una expectativa, cuestionar un objeto tratado o para un cierre ingenioso, aunque el catálogo de posibilidades retóricas y estilísticas es tan variado como la destreza de quien lo escribe. Suele especular sobre hechos no ficticios (lo que no significa que sea ajeno a la ficcionalidad): pensamientos, ideas, reflexiones, dudas, intuiciones, observaciones o experiencias de vida, que presenta en una estructura autónoma sintáctica y semánticamente, e independiente del resto que la acompaña, aunque se organice o establezca relaciones ya directas, ya subrepticias con el material verbal o no verbal que acompañe a dicho enunciado.

La escritura aforística en la vanguardia hispanoamericana

La aforística, como una práctica literaria, comienza a adquirir presencia al arrancar el siglo xx. En la década de 1920 se registra, por primera vez, un listado de títulos misceláneos que incluyen aforismos en algún apartado, pero también aquellos que se expresarán sólo con este medio como lo son *Con el eslabón* (1927), del cubano Enrique José Varona (1849-1933), o *Epigramas* (1927), del mexicano Carlos Díaz Dufoo, hijo (1888-1932). Entre los autores vinculados a la vanguardia que los publicaron en un libro, se pueden citar a Oliverio Girondo (Argentina, 1891-1967), que los bautiza con el nombre de "Membretes" y los incluye en *Calcomanías* (1925); o a Vicente Huidobro (Chile, 1893-1948), que los presenta en un par de secciones de *Vientos contrarios* (1926). Mención aparte merecen los libros póstumos con una inclinación aforística como *Cuaderno de todo y nada* (1972) de Macedonio Fernández (Argentina, 1874-1952), o *Contra el secreto profesional* (1973) de César Vallejo (Perú, 1892-1938), pues no se sabe con certeza en qué momento fueron redactados, aunque se presupone que pudieron escribirse por estas fechas.

Las publicaciones periódicas también acogieron con entusiasmo el aforismo: diarios y revistas aprovecharon el poco espacio que demandaba para incluirlos en sus páginas. Entre junio de 1925 y octubre de 1926, diversos números de la revista argentina *Martín Fierro* darán a conocer los "Membretes" de Girondo, también se homenajeará a Ramón Gómez de la Serna (núm. 19, julio

de 1925) e incluirán asimismo una muestra de sus greguerías (núms. 30 y 31, julio de 1926) y, más adelante, los aforismos de José Bergamín (núm. 36, diciembre de 1926)⁷; en mayo de 1925, la revista limeña *Variedades* presenta "Las palabras de la esfinge (Aforismos)", un adelanto del libro homónimo de Xavier Abril (Perú, 1905-1990) que, infortunadamente, no verá la luz⁸; José Antonio Ramos Sucre (Venezuela, 1890-1930) publica los suyos entre 1925 y 1929 con el nombre de "Granizada" en la revista *Élite* de Caracas, y posteriormente serán incluidos por Rafael Ángel Insausti en el libro póstumo *Los aires del presagio* (1969).⁹ Los poetas mexicanos afines en la revista *Contemporáneos* dejaron muestras, aunque escasas, en la revista del mismo nombre. Experimentos de ocasión fueron los de Xavier Villaurrutia (1903-1950) en el número de noviembre de 1928; de Jaime Torres Bodet (1902-1974), en el de diciembre del mismo año; y de Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1948), en el de marzo de 1929.¹⁰

La apertura editorial supone un renovado interés tanto de lectores como de auto-

⁷ El Archivo Histórico de Revistas Argentinas ha digitalizado el periódico quincenal *Martín Fierro*: <http://ahira.com.ar/rh/revistas/martinfierro/mf01.php> [consultado: 18-06-19].

⁸ Xavier Abril, *Poesía soñada*, edición de Marco Marín Carrera, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Carlos, 2006, p. 29.

⁹ José Antonio Ramos Sucre, *Los aires del presagio*, recopilación de Rafael Ángel Insausti, Caracas, Colección Rescate, 1960; 2ª ed. Monte Ávila Editores, 1976.

¹⁰ Hiram Barrios (comp.), *Lapidario. Antología del aforismo mexicano (1869-2014)*, Toluca, FOEM, 2015, p. 49.

res. Se atisba un auge de la escritura breve promovido por una cofradía de autores y el círculo de lectores que la respalda. Para entender este intento de revitalización es necesario recordar una inquietud estética, propia del momento: la recuperación y la reactivación de formas arcaicas o en desuso. Benjamin Péret y Paul Éluard, por ejemplo, retoman la conseja sentenciosa en una suerte de “proverbios modernizados”¹¹; Duchamp inventa juegos de palabras para parodiar a los oráculos con frases humorísticas¹²; Gómez de la Serna, el más importante para las letras hispanas, abre un abanico de posibilidades con sus “greguerías”, un tipo de aforismo poético, analógico y de inclinación humorística.¹³

Lo importante, sin embargo, es que en ninguno de estos casos se trata del mismo texto que suponen retomar. Péret y Éluard no hacen proverbios al estilo bíblico; Duchamp no intenta ofrecer respuestas como un oráculo griego; Gómez de la Serna no

hace aforismos políticos o con postulados éticos o morales al estilo clásico (incluso por eso repudiaba el término); los tres ocupan el modelo de inspiración para proponer algo distinto. Octavio Paz lo expresó con estas palabras: “La búsqueda de un futuro termina siempre con la conquista del pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: es un pasado reinventado.”¹⁴ Así, al ocupar estos modelos (el proverbio, el enigma o el aforismo), la vanguardia los reinventa y comienza a apuntalar un ideal estético: el de la brevedad. Un ideal presente en las primeras décadas del siglo xx y en el que se pueden incluir otras exploraciones, como la adaptación del haikú puesta en marcha por José Juan Tablada en libros como *Un día... Poemas sintéticos* (1919) o *El jarro de flores (dislocaciones líricas)* (1922), que buscan la sugerencia y la evocación a partir de un modelo no conocido en Hispanoamérica y que a la postre tendrá similitudes con la escritura aforística. George Steiner, por ejemplo, definió los aforismos como los “haikus del pensamiento”¹⁵.

La noción de “síntesis”, herencia del futurismo italiano, está presente en el ambiente literario de Hispanoamérica en la década de 1920. En este contexto se revitalizan formas como el aforismo, que ya no será exactamente el que encumbraban los pensadores decimonónicos sino uno “reinventado”. Sin embargo, la aparición de un modelo aforístico novedoso, o al menos no

¹¹ Benjamin Péret y Paul Éluard, *152 proverbes mis au goût du jour*, París, La Révolution Surréaliste, 1925. Una muestra puede consultarse en: Aldo Pellegrini (ed.), *Antología de la poesía surrealista*, 2ª ed. Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2006, p. 335.

¹² Véase: “Marcel Duchamp”, en André Breton, *Antología del humor negro*, trad. de Joaquín Jordá, México, Anagrama, 2013, pp. 313-325.

¹³ El debate sobre la independencia genérica de las greguerías y su vinculación con el aforismo sigue vigente. En este sentido, sigo la conocida tesis de Miguel González Gerth, quien considera la greguería como un texto cuya estructura es aforística y, por tanto, no puede considerarse un género autónomo. Miguel González Gerth, *Aphoristics and Novelistic Structures in the Work of the Ramón Gómez de la Serna* (inédito), tesis doctoral, Princeton University, 1973.

¹⁴ Octavio Paz, Prólogo a *Poesía en movimiento*, 26ª ed. México, Siglo XXI Editores, 1996, p. 5.

¹⁵ George Steiner, “En abreviatura”, *George Steiner en The New Yorker*, Madrid, Siruela, 2009, p. 285.

practicado anteriormente, no significa la desaparición del modelo decimonónico, de corte ético-moral. De este modo, es posible identificar al menos un par de tendencias que no siempre se excluyen o se oponen. Así, el lenguaje festivo y figurativo, heredado de la greguería, convive con el postulado lapidario, heredero del aforismo decimonónico, aunque ya no tan campanudo y no siempre con las pretensiones de solemnidad o grandilocuencia del modelo predecesor, es decir, un aforismo de orientación ética que también ha sido reinventado. En las siguientes líneas abordaré algunas concomitancias de este par de orientaciones.

Lenguajes festivos: la herencia de la greguería

La greguería será uno de los pilares que sostendrán la escritura aforística durante las primeras décadas del siglo xx. No pocos escritores seguirán de cerca la propuesta y habrá incluso quienes adopten el término para intentar composiciones al estilo del madrileño. Desde la década de 1920 aparecen obras que rinden culto al “descubrimiento” ramoniano: *El libro de las parábolas* (1926) y más adelante *Epigramas* (1929), del escritor peruano Alberto Guillén (1897-1935), o las *Calderonadas* (1929), del también peruano Enrique López Albújar (1872-1966), por ejemplo, mencionan dicha fuente como inspiración.

En un artículo titulado “Cultivadores de la greguería”, Gómez de la Serna reconoce, de entre los muchos gregueristas que ha conocido en sus viajes por América, al guatemalteco Francisco Soler y Pérez (creador de

los “solerismos”), a Evelio Bernal, de Cuba, y escritores como Carlos Pittaluga o Antonio Doval González.¹⁶ Su verdadero legado, sin embargo, parece encontrarse entre quienes no se proclamaron “gregueristas” ni se limitaron a seguir la apuesta. La libertad de creación que se permite Gómez de la Serna será una inspiración para los poetas de la vanguardia, quienes continuarán la exploración iniciada por el madrileño.

Lejos de la arenga moral, los poetas vanguardistas optarán por una enunciación poético-analógica que privilegia las asociaciones inesperadas que ya buscaba la greguería. Gómez de la Serna despojó al aforismo de su cualidad de estatuto, de código; con su consabida fórmula “humorismo + metáfora”, intentaba garantizar una distancia con el aforismo como postulado, y aunque no siempre hay “metáfora” en sus greguerías, sí hay un lenguaje figurado, siempre festivo, y del que se desprende una mirada que suele ser humorística.

La vanguardia, en la que también se inserta la greguería, abrió paso a un aforismo lúdico, humorístico, pero también a una tendencia que se nutrirá de la poesía y cuyo resultado se ha llamado “aforismo poético”. El filólogo alemán Werner Helmich lo ha caracterizado como una variedad de

textos brevísimos y frecuentemente elípticos que no representan juicios basados en concep-

¹⁶ Ramón Gómez de la Serna, “Cultivadores de la greguería”, en Francisco Soler y Pérez, *Solerismos (Greguerías)*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública (Colección Contemporáneos, 26), 1951, pp. 175-180.

tos abstractos, sino observaciones «poéticas» obtenidas de impresiones espontáneas, de analogías, generalmente visuales¹⁷.

Es decir, un aforismo que privilegia los símiles poéticos o las impresiones perceptivas, visuales o sonoras, en las que su grado de veracidad, certeza o contundencia queda supeditado al placer estético que se desea producir. Véase éste de Xavier Abril, uno de los que mejor ejemplifica el aforismo poético:

El horizonte es de agua.¹⁸

Los poetas de la vanguardia, siguiendo esta ruta, se valdrán de comparaciones, contrastes, analogías, paradojas, descripciones o imágenes con una aparente incongruencia:

Marido y mujer: ¡cómplices!

José Antonio Ramos Sucre.¹⁹

Los únicos brazos entre los cuales nos resignaríamos a pasar la vida, son los brazos de las Venus que han perdido los brazos.

Oliverio Girondo.²⁰

¹⁷ Werner Helmich, "La aforisma come genere letterario", en Mario Andrea Rigoni (comp.), *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, Venecia, Marsilio, 2006, p. 23.

¹⁸ Xavier Abril, *Poesía soñada*, op. cit., p. 104.

¹⁹ *Obra completa*, prólogo de José Ramón Medina, cronología de Sonia García, Caracas, Ayacucho (Colección Clásica, 73), 1980, p. 425.

²⁰ *Obras completas*, edición de Enrique Molina, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 99.

Hay hombres demasiados razonables para ser razonables.

Vicente Huidobro.²¹

Los apuntes de César Vallejo (1892-1938), incluidos en su libro póstumo *Contra el secreto profesional* (1973), irán por un camino semejante:

Mi metro mide dos metros; mi kilo pesa una tonelada.

*

Cuando leo, parece que me miro en un espejo.²²

La frontera genérica no es del todo reconocible en este título, característica que compartirá con casi toda la escritura aforística de la vanguardia. Otro ejemplo similar ocurre en *Cuaderno de todo y nada* (1972) de Macedonio Fernández, libro también póstumo: la hibridez de los textos complica de entrada la clasificación:

¿Cómo sé que no sé lo que voy a hacer?

*

—El muerto repentino de anteayer resucitó hoy.

—¿Tan pronto? Qué optimista.

*

Era un hombre modesto. Nunca pretendía haber hablado mucho.²³

²¹ *Vientos contrarios*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1926, p. 66.

²² *Contra el secreto profesional. Obras completas*, vol. I, Lima, Mosca Azul, 1973, pp. 74 y 83, respectivamente.

²³ *Cuaderno de todo y nada*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1972, pp. 20 y ss.

Si bien es cierto que durante este lapso se incrementan las obras de aforismos o de formas afines, no hay que olvidar que son muy pocos los autores que acogen abiertamente el término para sus escritos. Más aún: los libros suelen ser experimentos misceláneos en los que la escritura aforística convive con textos de distintas naturalezas: fragmentos líricos, poemas en prosa, prosas poéticas, ensayos, manifiestos, ficciones breves, ilustraciones o dibujos.

El aforismo de corte ético-moral

Es sabido que Gómez de la Serna no accedía a conceder exordios. El guatemalteco Francisco Soler y Pérez, en su libro de "solerismos", tendrá la fortuna de ver sus greguerías "bendecidas" por el propio Ramón:

Pocas greguerías que no sean mías, merecen mi bendición; pero las de Soler y Pérez me exigen por su acierto y valor el signo aprobatorio más rotundo.
Ramón.

Buenos Aires, 1942.²⁴

Otro de los "ungidos" será su compatriota el madrileño Álvaro de Albornoz y Salas (1905-1975), exiliado en México y cuya "Epístola y Bendición", firmada en 1956, aparece en el inicio de sus *Nuevas revoleras* (1967):

No hago prólogos, pero cuando me piden uno para Greguerías y además éstas son buenas como las Álvaro de Albornoz, disparo una bendición.²⁵

Pero al parecer, muchos se quedaron con ganas de ver la aprobación del maestro en los umbrales de su obra. El boliviano Julio Aquiles Munguía (1907-1983) fue uno de ellos. Según éste, los "proposofos" –como él llamó a sus textos inspirados en la greguería– nacieron en 1928; al año siguiente, estando en el café de Pombo, en Madrid, conoce a Gómez de la Serna, quien escucha una parte de la obra en voz del boliviano y ve con buenos ojos la propuesta, pero no accede a concederle unas palabras. Narra Munguía: "Me felicitó; pero cuando le pedí un prólogo, me dijo que para que tenga más mérito, el libro debería salir solito, sin apadrinamiento alguno."²⁶

La obra de Munguía se publicará, según el autor, después de insufribles vicisitudes en La Paz, en 1940. Quizá algunos ejemplos ayuden a entender la negativa de Gómez de la Serna:

Olvidarse de uno mismo es actuar con libertad.

*

Tratar de esconder los defectos es empecinarse en mostrarlos más.

*

²⁵ Álvaro de Albornoz y Salas, *Nuevas revoleras*, México, Finisterre Editor, 1967, p. 12.

²⁶ Julio Aquiles Munguía, *Proposofos (El Nuevo Ideal Artístico). Las mil y tantas filosofías de un visionario*, La Paz, Renacimiento (Serie Bolivianos, 6), 1940, p. 10.

Después de todo, a lo único a lo que llega la sabiduría es al cinismo.²⁷

Los proposofos –una olvidada propuesta de la vanguardia en Hispanoamérica– no se parecen a la greguería: evaden la imagen, la metáfora e incluso el humor que los caracteriza. Están más cercanos al aforismo ético-moral, heredero de la tratadística militar y del aforismo político decimonónico, una tendencia que seguirá encontrando adeptos en la década de los veinte, como sucede en *Notas marginales/Aforística* (1922) del peruano Antenor Orrego, o en *Nuevos proverbios sobre el arte, la vida y las ciencias* (1924), del boliviano Franz Tamayo:

No hay más cobardía que no hacer tu acción o no decir tu palabra. Que esa sea tu Moral.

Antenor Orrego.²⁸

Cuando la verdad alcanza un plano supremo se convierte en virtud.

Franz Tamayo.²⁹

El rechazo de Gómez de la Serna a este estilo puede entenderse como una repulsa general a la normativa de las paremias clásicas, y acaso en los proposofos encontrase una reminiscencia. Al distinguir sus escritos como “greguerías” marcaba una distancia con lo que tradicionalmente se entendía como “aforismo”, es decir, con la frase apotegmá-

²⁷ *Ibid.*, p. 25 y ss.

²⁸ *Obras completas*, vol. I, Lima, Editorial Pachacútec, 2011, p. 91.

²⁹ *Obra escogida*, selección y prólogo de Mariano Baptista Gumucio, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Colección Clásica, 62), 1979, p. 146.

tica o sentenciosa. Pero el escritor madrileño, lejos de “inventar” o “crear” un nuevo género, proyecta un estilo muy particular de concebirlo; a la postre, esta ruta terminará por cruzar nuevas fronteras y promover nuestras exploraciones.

Sin embargo, esta tendencia se atisba también entre los autores que jugaron con la imagen, la sonoridad de la frase al estilo greguerístico. Así, por ejemplo, Ramos Sucre escribe: “Leer es un acto de servilismo.”³⁰ La frase es contundente, cerrada; afirma sin evidencias, con la autoridad de quien se cree el poseedor de una verdad. En otro aforismo: “La vida es un despilfarro.”³¹ La fórmula es idéntica: oraciones copulativas que definen un objeto tratado: “Leer”, “La vida”. Se retoma la estructura del aforismo decimonónico, de corte sentencioso, lapidario, pero se distingue de aquél porque no intenta ser aleccionador, ni encumbra una virtud o una conducta, por el contrario, lo primero que descuella en la definición de Ramos Sucre es la contundencia con la que desvirtúa conceptos que tradicionalmente se han considerados “virtuosos”, como la lectura o la vida.

Este tipo de aforismo presenta una mirada que no ensalza conceptos, valores o virtudes, las cuestiona; la prescripción es sustituida por una postura que pretende mostrar el lado menos luminoso de aquello que somete a juicio. Este estilo también se percibe en otros poetas de la generación vanguardista:

³⁰ *Obra completa, op. cit.*, p. 423.

³¹ *Ibid.*

El adulterio se ha generalizado tanto que urge re-habilitarlo o, por lo menos, cambiarle de nombre.

Oliverio Girono.³²

Desarrolla tus defectos que son acaso lo más interesante de tu persona.

Vicente Huidobro.³³

A manera de conclusión

Es innegable la importancia de la obra de Gómez de la Serna —en especial las greguerías, aunque no solamente éstas— en la recuperación aforística de la vanguardia. Ésta apunta hacia dos direcciones: en primera instancia, permitió la normalización de la escritura humorística: epígonos, imitadores y replicantes se adueñarán del estilo ramoniano para atinar ya no sólo greguerías, sino también gracejadas líricas, chistes intelectuales o picardías locales, disparates, juegos de palabras, soflamas literarias, manifiestos, etc. El humor se posiciona como un registro preponderante en la literatura de esta década. Una tradición de humoristas y chistosos hispanoamericanos descenderá directamente del vanguardismo atípico iniciado y sostenido por el madrileño. Se cuentan, entre sus herederos, el ginebrino Sergio Golwarz (1906-1974), el mexicano Nikito Nipongo (pseudónimo de Raúl Prieto, 1918-2003), el peruano Sofocleto (pseudónimo de Luis Felipe Angell, 1926-2004), el boliviano Coco Manto (pseudónimo de Jorge Mansilla Torres, 1940) o el argentino Roberto Fontanarrosa (1944-2007), miembros de una cofra-

día que impulsarán el humor, la comicidad o la finalidad lúdica en la escritura aforística.

En segunda instancia, y más importante: la reformulación aforística. Gómez de la Serna inaugura una nueva etapa en la historia del aforismo, apuesta por un modelo que será medular durante la exploración vanguardista de la década de 1920. La aforística orientada a la reflexión de conductas contiene afirmaciones o negaciones ante las que el lector puede asentir o discordar, pero en muchas greguerías, al contrario, no se puede manifestar un acuerdo o un disenso porque no hay una idea a debatir, sino descripciones evocativas o sugerentes: el aforismo ético-moral condensa a partir de la síntesis; la greguería, a partir de la elipsis y en esto radica la principal diferencia entre dos modelos: uno cerrado y otro abierto, como atinadamente ha observado Marco A. Ángel-Lara.³⁴

La hibridación textual, por otra parte, se anuncia como el rasgo central en el cruce entre la poesía y el aforismo, y de la que nace una variedad que, por su propia naturaleza, quiere alejarse del sentido tradicional que aún lastraba el término “aforismo” por su cariz dogmático y sentencioso. Acaso por ello, años más tarde Antonio Porchia (1885-1968), uno de los referentes universales del aforismo poético, rechazará la palabra para bautizar sus textos como *Voces*, como hiciera Gómez de la Serna con sus greguerías, y aun buena parte de los aforistas contemporáneos (Girono los llama

³² *Obras completas, op. cit.*, p. 111.

³³ *Vientos contrarios, op. cit.*, p. 69.

³⁴ Marco A. Ángel-Lara, “Aphorisms with an Opening (and Closure) Effect”, en *Pensamiento y Cultura*, vol. 18, núm. 1, junio de 2015, pp. 76-106.

“Membretes”; Ramos Sucre, “Granizada”; Munguía, “Proposofos”).

Eleni Papapolychroniou señala que una de las “propuestas alternativas” de la vanguardia consistió en “la estética del montaje”, cuya intención “privilegia la percepción simultánea de varios aspectos de la realidad, en busca de la re-estructuración de la experiencia”³⁵. Continúa Papapolychroniou:

La experimentación lingüística, la estética de lo instantáneo y lo continuamente cambiante se reflejó en la dislocación de la sintaxis con juegos verbales y conceptuales y también con la incorporación de varios registros lingüísticos, que apuntaban a la provocación y a la sorpresa.³⁶

La visión lúdica del lenguaje, propia de la vanguardia, “ejerce una especie de «vacuación» del lenguaje literario con elementos que aparentemente no le son propios, como el chiste, el disparate o los lugares comunes”³⁷. Así, el aforismo, antes considerado un discurso de la medicina, de la filosofía o de la moral, ingresa al terreno de lo literario a través de lo humorístico.

Las aportaciones de la vanguardia suelen ser resignificaciones de hallazgos del pasado. Pese a las tentativas de “innovación”, asientan su residencia en épocas pretéritas. Gilberto Mendoça Teles y Klaus Müller-

Bergh señalan que las propuestas más destacadas de la vanguardia “son radicalizaciones de uno y otro aspecto de la poesía tradicional”³⁸. Sucede así, a decir de los investigadores, con la poesía visual, la fonética o la cinética. El encuentro con el aforismo durante la vanguardia se inserta en ese intento de renovación y radicalización de una forma considerada arcaica y en desuso que ofrece, sin embargo, dimensiones estéticas que ponderar. El aforismo que se practica desde entonces es parte de un pasado reinventado.

Fuentes consultadas

Abril, Xavier, *Poesía soñada*, edición de Marco Martos Carrera, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Carlos, 2006.

Albornoz y Salas, Álvaro de, *Nuevas revolveras*, México, Finisterre Editor, 1967.

Ángel-Lara, Marco A., “Aphorisms with an Opening (and Closure) Effect”, en *Pensamiento y cultura*, vol. 18, núm. 1, junio de 2015, pp. 76-106.

Barrios, Hiram (comp.), *Lapidario. Antología del aforismo mexicano (1869-2014)*, Toluca, FOEM, 2015.

Breton, André, *Antología del humor negro*, trad. de Joaquín Jordá, México, Anagrama, 2013.

Díaz de Gamarra, Juan Benito, *Tratados*, 3ª ed., pról. de José Gaos, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 65), 2008.

³⁵ Eleni Papapolychroniou, “Aforismo y vanguardia. El caso de los *Membretes* de Oliverio Gironde”, en Manuel Fuentes y Paco Tovar (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, Tarragona, Publicaciones URV, 2011, p. 264.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Gilberto Mendoça Teles y Klaus Müller-Bergh, *La vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, t. I, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000, p. 15.

- Fernández, Macedonio, *Cuaderno de todo y nada*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1972.
- Girondo, Oliverio, *Obras completas*, edición de Enrique Molina, Buenos Aires, Losada, 1968.
- Gómez de la Serna, Ramón, "Cultivadores de la greguería", en Soler y Pérez, Francisco, *Solerismos (Greguerías)*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública (Colección Contemporáneos, 26), 1951.
- González Gerth, Miguel, *Aphoristics and Novelistic Structures in the Work of the Ramón Gómez de la Serna* (inédito), tesis doctoral, Princeton University, 1973.
- Habsburgo, Maximiliano de, *Recuerdos de mi vida. Memorias de Maximiliano*, t. II, trad. de José Linares y Luis Méndez, México, F. Escalante Editor, 1869.
- , *Máximas mínimas de Maximiliano*, pról. de Fernando del Paso, epíl. de Luigi Amara, México, Tumbona Ediciones, 2005.
- , *Penitencia y rehabilitación (Aforismos)*, edición de Javier Perucho, Sevilla, Renacimiento (Colección A la Mínima, Serie Menor, 14), 2016.
- Helmich, Werner, "La aforisma come genere letterario", en Rigoni, Mario Andrea (comp.), *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, Venecia, Marsilo, 2006.
- Huidobro, Vicente, *Vientos contrarios*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1926.
- Mendoza Teles, Gilberto y Klaus Müller-Bergh, *La vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, t. I. Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000.
- Munguía, Julio Aquiles, *Proposofos (El Nuevo Ideal Artístico. Las mil y tantas filosofías de un visionario)*, La Paz, Renacimiento (Serie Bolivianos, 6), 1940.
- Orrego, Antenor, *Obras completas*, vol. I., Lima, Editorial Pachacútec, 2011.
- Palafox y Mendoza, Juan, *Obras*, t. X. *Tratados varios. Dictámenes espirituales, y políticos: Dialogo político del estado de Alemania; Sitio, y socorro de Fuente-Rabia; De la Naturaleza del Indio; Conquista de la China; y Ortographia*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1762. Versión digitalizada de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcast9g5>>.
- Papapolychroniou, Eleni, "Aforismo y vanguardia. El caso de los *Membretes* de Oliverio Girondo", en Manuel Fuentes y Paco Tovar (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, Tarragona, Publicaciones URV, 2011.
- Paz, Octavio, Prólogo a *Poesía en movimiento*, 26ª ed., México, Siglo XXI Editores, 1996.
- Pellegrini, Aldo (ed.), *Antología de la poesía surrealista*, 2ª ed. Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2006.
- Péret, Benjamin y Paul Éluard, *152 proverbes mis au goût du jour*, París, La Révolution Surréaliste, 1925.
- Ramos Sucre, José Antonio, *Obra completa*, prólogo de José Ramón Medina, cronología de Sonia García, Caracas, Ayacucho (Colección Clásica, 73), 1980.
- , *Los aires del presagio*, recopilación de Rafael Ángel Insausti, Caracas, Colección Rescate, 1960; 2ª ed. Monte Ávila Editores, 1976.
- Soler y Pérez, Francisco, *Solerismos (Greguerías)*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública (Colección Contemporáneos, 26), 1951.
- Steiner, George, *George Steiner en The New Yorker*, Madrid, Siruela, 2009.

- Tamayo, Franz, *Obra escogida*, selección y prólogo de Mariano Baptista Gumucio, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Colección Clásica, 62), 1979.
- Vallejo, César, *Contra el secreto profesional. Obras completas*, vol. I, Lima, Mosca Azul, 1973.
- Vazquez de Silva, Francisco, *Fragmentos de puntos, y aforismos militares y políticos*, Lima, Jorge Lopez Herrera, 1651.
- Viveros Maldonado, Germán, *Hipocratismos en México. Siglos XVI al XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Seminario de Cultura Mexicana, 2007.

Subversión estética: la cultura feminista y las vanguardias

FRANCESCA GARGALLO CELENTANI | ESCRITORA E INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

Resumen

¿Es el feminismo la primera vanguardia cultural o, a principios del siglo xx, entre las vanguardias más libertarias y el feminismo hubo una confluencia de ideas y actitudes ante el arte que hizo que mujeres dadaístas y surrealistas aportaran ideas a las artistas feministas de la época y del movimiento de liberación de las mujeres de mediados de siglo? El nadaísmo colombiano y el infrarrealismo mexicano, en la segunda mitad del siglo, aportan claves de la dificultad con que las vanguardias aceptaron en América Latina la producción de las mujeres presentes en sus filas. Las mujeres feministas sin embargo no les guardaron respeto, irreverentes a todo mandato patriarcal. De ahí que fueran en busca de una memoria de sí, apropiándose de un lenguaje que en buena parte se había construido con el afán de rebajarlas.

Abstract

Colombian “nadaism” and Mexican “infrarealism” in the second half of the century, bring keys of the difficulty from which the vanguards would accept in Latin America the production of the women in their ranks. However feminist women did not have them any respect, irreverent to any patriarchal command. For this reason, they went looking for a memory of themselves, appropriating a language which in part was built with the intention of underestimate women.

Palabras clave: Movimiento de liberación de las mujeres, vanguardias, rupturas con las tradiciones, arte feminista.

Key words: Women liberation movement, vanguards, tradition breakdowns, feminist art.

Para citar este artículo: Gargallo Celentani, Francesca, "Subversión estética: la cultura feminista y las vanguardias", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 39-55.

*En esta sociedad en que la mentira está convertida en orden,
no hay sobre quién triunfar sino sobre uno mismo. La misión
es no dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio.
Todo lo que esté consagrado como adorable por el orden
imperante será examinado y revisado.*

Gonzalo Arango, *Manifiesto Nadaísta*, 1958

El movimiento de liberación de las mujeres, a lo largo de dos siglos, ha propiciado una auténtica revolución en la literatura y las artes visuales. Más allá de sus posicionamientos socialistas, liberales, radicales y anticoloniales, desde perspectivas locales e internacionalistas, ha revelado un carácter transformador de las dinámicas sociales profundas, las que tocan percepciones históricas y ontológicas de las emociones y las ideologías que vertebran los procesos civilizatorios. En sus múltiples puntos de formulación y expansión, grupos diversos de mujeres han dado pie a una crítica social que puede nombrarse con el nombre polifónico y poliémotivo de feminismo. Diferentes entre sí por edad, sexualidad, condición económica, de clase, geográfica, educativa y de sistema político organizativo, esos grupos apuntan a la libertad de las mujeres, lo cual trasciende las ideas de emancipación e igualdad. Ir hacia la libertad implica primeramente una rebeldía ante los obstáculos que se interponen a la posibilidad de alcanzarla, luego criticar los espejismos de la manumisión de una dependencia que se sigue valorando y, finalmente, la construcción autónoma de un modo de relacionarse que acabe con las jerarquías, la primera de ellas de los sistemas de diferenciación entre las personas con base en sus características sexuales.

El feminismo, como movimiento polimorfo, ha puesto en evidencia que la producción simbólica, estética y política de las mujeres, su historicidad y sus valores, han sido sistemáticamente negadas en las culturas de hegemonía masculina con un gran despliegue de formas de violencia, simbólicas, sexuales, legales e ideológicas. Ha cuestionado, por lo tanto, la importancia de la cultura de los grupos dominantes, con sus parámetros para definir la calidad de la

producción literaria y artística y las técnicas reconocidas, desenmascarando la construcción patriarcal del autor genial y las características que acompañan su figura performativa: excentricidad, soledad, incapacidad de tolerar o responder a las normas, rasgos que a una mujer, artista o no, la identifican como “loca” y no la llevan a la fama sino a la reclusión y control médico.

Las vanguardias del siglo xx buscaron romper con muchos parámetros de las literaturas europeas y estadounidense, que habían encasillado la expresión de las emociones y los anhelos de renovación en géneros literarios cerrados, repetitivos, clacisistas. Buscaban precisamente adelantarse al momento en que la cultura se ponía en guardia (pretendían ser *avant garde*), romper los diques de las expresiones pictórica, literaria, arquitectónica, escultórica, promoviendo una renovación de los estilos de vida a partir de las artes, que, sin embargo, resultó combativa, virulenta, profundamente exaltadora de la masculinidad tóxica, propia de la figura de autor genial (el “genio”) con la cual se identificaron la mayoría de los vanguardistas.

No todas las vanguardias fueron abiertamente exaltadoras de la prepotencia de las máquinas que los avances tecnológicos proponían como ejemplos de dinamismo y belleza desde antes de la Primera Guerra Mundial. No obstante, la primera entre ellas, el futurismo de Tommaso Marinetti, en 1909, hizo de la violencia de las “palabras en libertad” un estilo que justificaba la destrucción (aunque sólo fuera de la puntuación y la sintaxis) que terminó identificando la dominancia con la belleza de una masculinidad pre fascista, exaltada, sin espacio ni

atención por las sutilezas y cuidados femeninos. Marinetti terminó siendo, así, el artista que encarnó la era mussoliniana y su afán de progreso antiecológico y viril, profundamente guerrerista. “Odiarás a las mujeres” y “muerte al feminismo” son exigencias de su primer manifiesto.

Con el futurismo rompió Tristan Tzara, poeta rumano que no quiso plegarse a la fatalidad de la sociedad clasista, anárquicamente rebelde ante el clacisismo, y también intolerante ante la discriminación. De 1917 a 1921 editó la revista *Dadá*, burlona, irreverente ante el militarismo y el nihilismo por partes iguales, única revista de un movimiento de vanguardia que aceptó gustosamente entre sus filas a diversas portavoces mujeres. De hecho, entre el dadaísmo y el feminismo hay una semejanza en la búsqueda de renovación de la expresión del modo de estar en el mundo y de equidad de derechos de expresión entre mujeres y hombres. El desencanto ante el orden establecido por la masacre de 1914-1918, fomentó que las mujeres se expresaran en el dadaísmo a través del uso de expresiones literarias, materiales inusuales, pensamientos gráficos, gestos provocadores. Suzanne Duchamp enunció su antiestética en collages y textos. Sophie Taeuber rompió con la idea de que las formas son objetivas y las sometió al libre juego entre color, geometría e ingenio. Creó marionetas que interactuaban con ella en sus noches de bailarina en el Cabaret Voltaire, el local de las y los dadaístas en la Suiza neutral. Beatriz Wood hacía del amor a los dadaístas su expresión artística, mientras la poliamorosa Emmy Hennings, fundadora del Dadaísmo junto con Hugo Baal y Tzara, publicaba sus

poemas en populares editoriales anarquistas. Elsa von Freytag-Loringhoven fue una poeta feminista que inició el performance radical. Los poemas de Mina Loy casaban el modernismo con ensueños de cambios social provocadores. Clara Tice luchó contra la Sociedad para la Supresión del Vicio que intentó censurar los cuentos que llegó a publicar en *Vanity Fair*.

Las mujeres dadaístas sorprendieron al mundo con sus declaraciones anti *statu quo* y se convirtieron en el arquetipo del cambio de sociedad que las demás vanguardias se negaron a sostener con igual fuerza. El creacionismo chileno de Vicente Huidobro, con su figura del poeta como creador absoluto, retuvo a las mujeres en el lugar de las musas, nunca les permitió ser colegas. El intelectualismo de los cubistas literarios como Max Jacob y Apollinaire apuntaba a una visión abierta de la realidad, pero no se abrió a los grupos de escritoras que compartían con ellos el gusto por imágenes visuales disruptivas. El pesimismo y la desesperanza del expresionismo, en nombre de la locura de la guerra, convirtió a las mujeres en amantes heroicas y “madres corajes” antes que en creadoras. El ultraísmo hispano-argentino de Cansino-Assens, Jorge Luis Borges, Gerardo Diego y Guillermo de la Torre convirtió a Norah Lange y sus compañeras Clotilde Luisi y Elena Martínez, en apasionadas recaudadoras de fondos, desesperadas imitadoras, luchadoras por un lugar a la luz del sol.

Quizás sólo el Surrealismo fue un movimiento tomado por asalto por la creatividad femenina, que sobrepasó los designios de André Breton, por lo menos en las artes visuales. Tildadas de locas por su desbordada

creatividad, las mujeres se hicieron de una visión onírica y del derecho a manifestar su inconsciente, que les daba la fuerza de disentir social, moral y políticamente. Escritoras identificadas con el surrealismo como Leonora Carrington, Alejandra Pizarnik y Clarice Lispector permitieron el surgir de diálogos imposibles, rupturas con el arte por el arte, figuras oníricas que reflejan el mundo y críticas a la lógica del progreso. Virginia Woolf nunca participó de una vanguardia, pero su crítica a los valores de la guerra la identifica como cercana al Surrealismo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, un afán modernizador, liberal y desarrollista se instaló en las potencias vencedoras y sus zonas de influencia. La autonomía popular debía ser controlada a toda costa y el deseo de los bloques de países que surgieron del Pacto de Yalta de controlar los deseos de libertad se casó con la exigencia de poner fin al control de las mujeres sobre sus cuerpos, sus sexualidades, en fin, sobre su libertad. Amas de casa, madres, maestras: debían anhelar servir a los hombres y sus familias, someterse a los supuestos mandatos biológicos de su sexo, obedecer al estado que les exigía reponer la mano de obra masculina perdida en la guerra. Ya no había necesidad de que fueran obreras, científicas, partisanas o heroínas, así que médicos, fabricantes de electrodomésticos, legisladores, psiquiatras y periodistas organizaron la base científica, lógica, legal y narrativa de su capitulación.

El odio al comunismo fue el corolario de la aniquilación de las autonomías en todo el mundo occidental. En las décadas de 1940, 1950 y 1960, la literatura se volvió exaltadora de la virtud (del latín *virtus*, condición

moral propia del *vir*, el varón) del trabajo, de la permanencia familiar, de la pareja como símbolo de la madurez económica. La explosión social de los años sesenta, con sus revueltas estudiantiles, homosexuales, de trabajadores fabriles y feministas, puso fin a la posguerra.

El difuso malestar que empezó a manifestarse en la década de 1960 contra el autoritarismo de todas las instituciones rompió las aguas pariendo un movimiento de liberación de las mujeres. Desde entonces, a lo largo de más de medio siglo, las feministas han actuado contra la descalificación de la vida y los aportes de las mujeres por parte de la cultura patriarcal, evidenciando que las transformaciones en la percepción de la realidad actúan contra la opresión. La estética como pensamiento acerca de las sensaciones, apreciaciones y emociones humanas revela el derecho de las mujeres, las personas intersexuales, los hombres no masculinos a ser reconocidos como productoras de buena vida; no sólo es un instrumento para la liberación sino un sistema de reconocimiento de la diferencia y sus derechos.

Entonces las vanguardias no tuvieron la importancia de la primera mitad del siglo xx y, sobre todo, se dieron como fenómenos locales, latinoamericanos más que europeos, que interpretaban la existencia humana desde la experiencia de sus vivencias inmediatas. Si bien ninguno fue de derechas, no tuvieron una relación abierta con el deseo de autonomía expresiva de las mujeres con cuyos afanes de liberación política compartían el escenario de los movimientos culturales y políticos de desmenuzamiento de las creencias populares y confrontación institucional.

El nadaísmo colombiano de 1960, con su idea de que la cultura debía ser destructora de la miseria y la alienación y creadora de una disposición poética al cambio social, y, una década después, el infrarrealismo mexicano, que consideraba la poesía el motor liberador de la revolución, convivieron con las mujeres que revivieron el feminismo como creación de un mundo no patriarcal con diferentes puntos de acercamiento y lejanía.

La dudosa pertenencia de Fanny Buitrago al nadaísmo (ella negaba ser parte del movimiento, Gonzalo Arango y los otros iniciadores sostenían por el contrario que era su "niña terrible") revela un trazo, una semejanza entre el malestar feminista y la descripción existencial de una mujer colombiana entre figuras como Arango, Jaime Jaramillo, Eduardo Escobar, Jotamario, Humberto Navarro y Amílcar Osorio.

La autora de *El hostigante verano de los dioses*, a los 17 años, quería como toda nadaísta, ser una escritora que profanara la tradición literaria colombiana con sus creencias religiosas ancestrales, pero no quería ser un genio del patriarcado ni el miembro femenino de una secta. De hecho, su descripción de los genios ridiculiza a tal punto el carácter masculino que fue considerada en su momento literatura insolente y maleducada:

¡Hay tantos genios que se parecen a los tres cerditos del cuento! No siempre logran fabricarse un mito de ladrillo, que resista a todas las embestidas del tiempo, la vejez y la crítica; la mayoría de las veces sucumben, engullidos por las fauces de la miseria y el anonimato... ¡Genios! ¡Si recordara cómo se hace para rezar, rezaría por no haber conocido ninguno...! ¡La gente

normal no sabe lo que desperdicia cuando desea sobresalir! ¡Genios! Voluntades débiles. ¡Narcisos multiplicados que se ahogan en lagos de su invención!¹

Sin embargo, Buitrago se ha negado hasta la fecha a aparecer en antologías de escritoras, alegando que la literatura de las mujeres debe ser editada sin restricción, como la de cualquier creador. Esta posición la separa de una lectura feminista de la escritura de las mujeres, con sus temas, sus críticas sociales, sus compromisos y sus formas de tejer una red social apartada del androcentrismo dominante. Antes que ella, Dina Merlini se reconocía nadaista precisamente porque podía desafiar como mujer el mundo de la escritura de los hombres, no como uno de ellos, sino como una mujer que los retaba. Como Patricia Ariza, fundadora del teatro de La Candelaria, Dina se expresó en las tablas, pero no se hizo tan abiertamente feminista como ella, aunque mantuvo una actitud rebelde, incómoda para una sociedad que no estaba acostumbrada a las mujeres que invadían los espacios públicos con sus propias palabras y exponiendo libremente su cuerpo.

Desde las universidades estadounidenses y francesas, las fábricas italianas, las familias católicas y protestantes, los barrios negros de Estados Unidos, por los mismos años el movimiento de liberación de las mujeres develó los nexos entre las experiencias personales y las estructuras políticas y económicas, reivindicó lo personal como signifi-

cante y propuso una transformación radical de las relaciones sociales, sexuales, económicas y de las artes. Urgía a cuestionar, modificar, desarticular las estructuras que negaban los aportes de las mujeres en los campos de la producción simbólica, estética y política, su historicidad y sus valores.

Desde la Revolución de 1968, los feminismos han ido cuestionando uno por uno los supuestos culturales que sostienen la supremacía masculina en todos los campos, así como la importancia de los campos en que los hombres predominan. Por ejemplo, han elaborado una hermenéutica feminista de los textos clásicos de la cultura europea. Por ella se sabe sobre la voz de las mujeres, que recaía una descalificación invalidante desde la prohibición de Telémaco a su madre Penélope de opinar sobre la poesía de los bardos y la subsiguiente invitación a que se retirara a sus aposentos con sus doncellas; gracias a esa invalidación, sobre las acciones de los hombres la alta valoración era reincidente y reiterativa. Tomar la palabra en el ámbito público y valorarla en el espacio privado e íntimo fue un acto revolucionario: las mujeres se negaron a guardar respeto, se volvieron irreverentes a los mandatos patriarcales. De ahí que fueran en busca de una memoria de sí, apropiándose de un lenguaje que en buena parte se había construido con el afán de rebajarlas.

Los títulos de sus libros revelan una rebelión profunda: *Política sexual* de Kate Millet, *Escupamos sobre Hegel* de Carla Lonzi, *La mística de la femineidad* de Betty Friedan, *El eunuco femenino* de Germaine Greer, *La dialéctica del sexo*, de Shulamith Firestone. Gracias a las feministas de media-

¹ Fanny Buitrago, *El hostigante verano de los dioses* (1963), Ediciones Uniandes, Bogotá, 2016, p. 31.

dos del siglo xx el sexo se develó como una categoría política, una ideología y una construcción cultural.

Las mujeres se hicieron del escenario artístico como del escenario político, porque de ambos habían sido expulsadas y porque en el primero se inscribían las más sutiles y feroces descalificaciones y cosificaciones de mitad de la población mundial. Las otrora modelos de la mirada y musas de calificativos que las convertían en eternas educandas a reprimir, analizaron por qué las mujeres que habían participado de la plástica y la literatura eran olvidadas por las historias del arte.

El enorme seno en primer plano con que la brasileña Tarsila do Amaral dejó ver la historia femenina y esclava de Brasil, en *La Negra* de 1923; las mujeres decapitadas de *La Alegoría de la Libertad*, de María Izquierdo, 1937, donde una criatura apocalíptica se levanta sobre el humo negro de una chimenea con una antorcha dorada en la mano y las cabezas de cinco mujeres en la otra, trofeos de guerra, víctimas de su deseo, sacrificadas en pos de su propia libertad; *Katia en la ventana* pintada por la rusa Zinaida Serebraikova en 1920, libre de mirar lo que le plazca; las bailarinas que se agrupan y acuerpan en su placer y, sobre todo, el desnudo recostado sobre un animal que podría ser una llama o un caballo, acompañados de florescencias circulares y animales entre domésticos y salvajes, un gato-comadreja y un perro-zorro, pintados entre 1920 y 1930 por Marie Laurencin, se revelaron como expresiones modernas de un vocabulario visual de la feminidad. Violentadas y libres, desafiantes y en búsqueda de referentes, madres y

no madres, asiáticas, europeas, mestizas americanas, indígenas, africanas e hijas rebeldes de la esclavización en América. Las pintoras que se retrataron a principios del siglo xx, inmediatamente anteriores a las artistas feministas, fueron miradas, sentidas, entrevistadas y rescatadas como las figuras que sobrevivieron a la esponja sobre el pizarrón de la historia del arte y la simbolización de lo humano. ¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?, se preguntó en 1971 Linda Nochlin y la mirada feminista dio respuesta a la invisibilidad construida para no verlas.

Desde sus primeros balbuceos, la historia del arte feminista rescató a las conocidas y valoró sus aportes: el retrato que expresa intimidad y juego en Sofonisba Anguissola, el deseo de venganza contra los hombres en las alianzas de mujeres que juegetean entre los pliegues barrocos de la indumentaria de las diversas Judith y su doncella mientras decapitan a Holofernes de Artemisia Gentileschi, la dignidad de las mujeres en equivalencia de los hombres en la academicista austriaca que se desarrolló en Italia y Londres Angélica Kauffmann, las imágenes de la indumentaria y las actitudes en casas y calles de las mujeres en las geografías que recorrió la viajera Elizabeth Heaphy de Murray. En cincuenta años, se ha reconstruido una historia del arte, desplazándola de la mirada sobre la pintura, el grabado y la escultura europea, abriéndose al estudio de las propuestas estéticas de las mujeres decoradoras de casas y calles en África, de las bordadoras, tejedoras y canilleras americanas, rescatando el desplazamiento del *punctum* sobre el cuerpo que ofrecen las escultoras de Benin. Las artistas feministas revelaron lo

antidemocrático del eurocentrismo andrógino de la historia del arte, indicando que la subjetividad, entendida como expresión de originalidad, de los artistas modernos era muy poco deseosa en relación con la persona común. Vivía entre la amenaza del no reconocimiento y la promesa de la gloria, impotente contra el imaginario colectivo y, por lo tanto, descalificadora de quien producía a su interior. Pintoras, dibujantes, escultoras, escritoras, decoradoras, miniaturistas, editoras, bordadoras, poetas, vitralistas fueron devoradas por la apabullante maquinaria de reconocimiento de la superioridad masculina.

Las actrices y directoras de teatro y cine descubrieron una finalidad, la de evidenciar lo que el mundo de los hombres había declarado no importante o intentado ocultar bajo grandes discursos ideológicos unitarios, fuertes. A la vez que se enfocaron a su presente inmediato, volvieron a presentar en plazas y teatros piezas antiguas de mujeres. En ocasiones, las pusieron al día para reivindicar a la vez su pasado y su presente. Ejemplo de ello, la recuperación por las feministas alemanas de la década de 1970 de las obras de la monja Roswitha de Gandersheim, quien, en el siglo XI, confrontaba en el teatro las tesis del comediante romano Terencio (siglo II a. C.) sobre la debilidad moral de las mujeres, dotándolas de fuerza ética y espiritual.

En medio de esos años convulsos de construcción de símbolos y reconocimientos, la última vanguardia occidental, el Infrarrealismo mexicano, que se reivindicaba andrógino, libertario e interesado en los sectores inatendidos por las artes, afrontó el

hecho literario como experiencia vivificante sin tomar en cuenta la poesía de las mujeres: aparecen en las listas de fundadoras, pero no en las antologías.

Una connotación en femenino de la humanidad, desubicaba el lugar de la masculinidad dominante. Si el infrarrealismo era una postura ante la vida y pretendía hacer el amor en el poema, como lo expresó José Vicente Anaya,² la liberación infrarrealista se veía limitada por la búsqueda de libertad de las mujeres. Como la generación beat en la década de 1950 en Estados Unidos, veinte años después el infrarrealismo cultivó la idea de una libertad sexual que descansaba en los hombros de mujeres que no pasaban de ser musas o “amadas”.³

Sin embargo, esos eran los años en que las feministas en México reivindicaban el aborto, cuestionaban la existencia del amor en una sociedad libre de roles, denunciaban la violación como ejercicio del poder. Desde 1971 se habían unido alrededor de demandas fuertes y Carmen Boullosa, Verónica Volkow inventaban un modo de decir en femenino experiencias otras. En diálogos entre mujeres se analizaba cómo el derecho al voto había sido un paso para llegar a cuestionar el sistema de producción capitalista,

² José Vicente Anaya, *Manifiesto Infrarrealista* (1975). *Por un arte de vitalidad sin límites*, consultado el 15 de junio de 2019 en: <<http://circulodepoesia.com/2014/01/alforja-manifiesto-infrarrealista/>>.

³ Cf. *Beat attitude: antología de mujeres poetas de la generación beat*, antologado y traducido por Annalisa Marí Pegrum, Bartleby Editores, Madrid, 2015. Las antologadas son: Joanne Kyger, Lenore Kandel, Diane Di Prima, Denise Levertov, Ruth Weiss, Janine Pommy Vega, Anne Waldman, Elise Cowen, Brenda Frazer, Joyce Johnson, Hettie Jones, Carolin Cassidy.

pues el capitalismo había actuado en contra de la remuneración del trabajo de reposición de la vida, convirtiéndolo en una tarea gratuita de las mujeres, indispensable para la explotación de la mano de obra masculina.

Mariarosa Dalla Costa, Silvia Federici y Selma James habían escrito que el capitalismo se apropió del trabajo no pagado, degradando la reproducción y los cuidados e imponiendo una dependencia económica y afectiva de las mujeres a la figura del marido proveedor. Helma Sanders-Brahms filmaba, por lo tanto, los cuidados infantiles, la maternidad, el miedo y las reacciones de las mujeres a la violencia. Con *Bajo los adoquines está la playa* (1975) se preguntaba sin tapujos qué novedades trajo el feminismo. Grischa y Heinrich son dos actores que quedan durante una noche encerrados en una sala de ensayo. Aunque ella rechaza a su seductor colega, posteriormente se separa de su marido y se marcha con él, que le propone que tengan un hijo. Grischa inicia un trabajo de entrevistas a madres trabajadoras para analizar cómo conjugan el trabajo y la familia y su sexualidad, pero su dedicación al proyecto, que la mantiene ocupada incluso cuando llega a casa, irrita a Heinrich, enturbando su relación en el momento en que se aprueba la nueva ley del aborto y Grischa queda embarazada. Su obra maestra, *Alemania, madre lívida* (1980), interpretaba en clave femenina la vida de las familias alemanas que sobrevivieron el nazismo, el terror que producía y cómo las mujeres enfrentaron la guerra, su relación con la nación y la violación, la maternidad y la sexualidad.

La belga Chantal Akerman, en *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bru-*

xelles (1975) expuso la trampa emotiva que esconde limpiar una casa y cuidar a un adolescente. La suiza Cristina Perincioli, en 1978, realizó el largometraje *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen* (aproximadamente, el poder de los hombres es la paciencia –o tolerancia, aguante, prudencia, diplomacia– de las mujeres) sobre las mujeres maltratadas por sus maridos porque no pueden escapar de su dependencia económica.

En los mismos años, en México, el Colectivo Cine Mujer reunía a jóvenes mujeres nacionales y provenientes de otros países, decididas a dejar una marca visual en la recuperación de la experiencia femenina: Beatriz Mira, Rosa Marta Fernández, Odile Herrenschmidt, Laura Rosseti, Lillian Liberman y Sybille Hayem. Beatriz Mira filma en 1977 *Vicios en la cocina*, que atestigua la rutinaria vida de una ama de casa con tres hijos; Rosa Marta Fernández en 1978 dirige el mediodiámetro *Cosas de mujeres*, que relata la historia de una estudiante que enfrenta un aborto en condiciones de clandestinidad y es maltratada por el médico que se lo practica, y en 1979, *Rompiendo el silencio*, sobre la violación sexual, la discriminación que la acompaña y las violencia del aparato legislativo, de la familia y de la sociedad contra la mujer violada. Artistas visuales como Mónica Mayer y fotógrafas como Ana Victoria Jiménez se acercaron a las cineastas para reflexionar con ellas acerca de su quehacer. Ambas iniciarían en ese entonces dos de los más importantes archivos visuales y hemerográficos sobre las acciones de arte feminista en México.

El teatro y la literatura también tocan el tema de la explotación laboral invisible de

las mujeres. Los performances de Mónica Mayer y Maris Bustamante, durante la década de 1980 insisten crítica y reiterativamente sobre la maternidad como derecho, como imposición cultural y como trabajo. Sus propias imágenes de embarazadas son reproducidas en maquetas de panzas abultadas que ofrecen a hombres para que las lleven por un día en solidaridad con las madres.

El feminismo de la liberación ponía el acento en el desmenuzamiento del patrón masculino de convivencia. Liberarse implicaba conocerse y tomar decisiones sobre sí mismas. El performance y las instalaciones de Ana Mendieta, artista cubana en Estados Unidos, centraron la atención en la libertad expresiva de las mujeres, en sus cuerpos en el marco de la naturaleza y en las agresiones que las mujeres recibían en la sociedad estadounidense. La denuncia visual de la violencia contra las mujeres, los performances contra los feminicidios y el poner el cuerpo en la naturaleza, sin embargo, no pondrían a salvo la vida de la artista: Ana murió cayendo de un piso 32, muy probablemente víctima de la violencia feminicida de su marido, un famoso pintor minimalista, Carl André, para cuya defensa legal muchos hombres artistas aportaron cuantiosos fondos.

La opresión no les gustaba a las mujeres, el silenciamiento de su creatividad se les reveló repulsivo, la violencia les provocó rechazo. Las artistas feministas enseñaron al movimiento de liberación que, si se percibía algo contrario al goce de la vida, era factible evidenciar su lado abyecto, su fealdad. Percibir lo rechazable, las confrontaba con el gusto, con las costumbres y las empujaba a revisar la idea de belleza. Riñeron con

el orden que las constreñía, lo retaron. Los cambios de valores estéticos se les ofrecieron como instrumentos para la liberación.

El feminismo empezó a refigurar el mundo al otorgar importancia a la palabra y las opiniones de las mujeres. Puso fin a un monólogo masculino de siglos, a un secuestro de las expresiones humanas por un grupo de poder. Los círculos de autoconciencia fueron prácticas de reapropiación feminista: reunidas en pequeños grupos autónomos, las mujeres aprendieron a nombrar, definir, reconocer, significar su lengua. Buscaban colectivamente el significado de las palabras que usaban, cuestionaban las reglas que habían obedecido, identificaban los malestares que habían experimentado en los campos afectivos, educativos, sexuales, laborales y políticos. Escuchar, mirar, leer, poner atención y citar a otras mujeres se convirtieron en hechos políticos.

La convivencia de mujeres provenientes de zonas geográficas y culturas diferentes en Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos ya era un hecho y ahí las mujeres tocaron temas como el racismo. Las afroamericanas de Estados Unidos, en particular, hablaron de la violencia que las mujeres blancas no experimentaban en sus cuerpos y que, por lo tanto, no analizaban a profundidad. Una cultura racista difundida *exotizaba* a las mujeres negras para convertirlas en objetos de apetencia sexual y de agresiones de las cuales ellas eran culpadas.

La erotización del cuerpo de las mujeres negras era la cara racista de un sistema de género que construía a los hombres negros como delincuentes perseguibles por la policía. Esta diferencia en la construcción de las

relaciones de género en el seno de la cultura estadounidense provocó un primer conflicto al interior del movimiento de liberación de las mujeres, en cuanto las feministas blancas insistieron en la predominancia de la opresión sexista, mientras las negras y, posteriormente, las latinas, indígenas y asiáticas, empezaron a analizar la inseparabilidad, convivencia y no jerarquía entre las opresiones de género, el racismo y la discriminación de clase.

En 1977, el “Manifiesto de la Colectiva del Río Combahee” (grupo del feminismo negro de Boston, que se reunió de 1974 a 1983) partía del principio feminista de que lo personal es político para no separar el sexo de la clase y la raza: teorizando desde el punto de vista de la experiencia de las mujeres negras, evidenciaban un conjunto de opresiones que no podían ser jerarquizadas ni aisladas. Audre Lorde, quien nunca subdividió su identidad entre negra, madre, poeta, lesbiana, profesora, activista, sostenía que las mujeres blancas se negaban a ver lo que las distinguía. A la vez, la activista Angela Davis cuestionaba que la discriminación de sexo, raza y clase fuera igual en todos los tiempos y que durante la esclavitud hubiera sido peor ser mujeres que hombres. Las discusiones que se realizaron en 1987 en Taxco, México, durante el cuarto Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe entre feministas urbanas y de sectores medios y feministas provenientes de organizaciones en lucha por la liberación nacional en Guatemala y El Salvador, entre ellas mujeres de sectores populares, indígenas y campesinas, se centraron en la crítica a la opresión sexual como único problema a superar para

las mayorías continentales. En Brasil, Jurema Werneck y Sueli Carneiro plantearon una tríada de opresiones, “raza-clase-género”, sin la cual es imposible articular las diferencias entre mujeres brasileñas que el discurso feminista blanco y heterosexual había pretendido ignorar.

Más que ponerle un límite a la sororidad como sentimiento de amistad, comprensión y solidaridad entre mujeres, las feministas no blancas insistieron en la diferencia social de las mujeres para un estudio más complejo de la desigualdad y opresión femenina. De igual manera, las lesbianas feministas rechazaron que la opresión femenina estuviera desligada de la opción sexual y hubiera diálogo teórico entre heterosexuales y disidentes. Sin embargo, muchas de ellas participaron en colectivos de artistas feministas. La artista visual Faith Ringgold nunca siquiera separó los ámbitos de su lucha por los derechos civiles de las y los afro estadounidenses de sus reivindicaciones feministas. En su obra *American People* retrató a las personas involucradas en los derechos civiles desde la perspectiva de una activista mujer.

En 1989, la abogada activista Kimberlé Williams Crenshaw, sobre la base de los debates del feminismo negro, acuñó el término “interseccionalidad” para dar a entender que los sistemas de opresión, dominación y discriminación se intersectan en la vida de las mujeres. En efecto, responden a condiciones biológicas, sociales y culturales como el sistema de género, la racialización de las personas, la pertenencia a una etnia no dominante, el clasismo, las discapacidades, la orientación sexual, la religión, el grado académico, la nacionalidad o la pertenencia a

alguna casta. Se trata de rasgos que están unidos de modo firme, inextricable, con todos los demás y constituyen identidades diversas. De igual modo, los feminismos comunitarios aymara y xinka, expresión de las reivindicaciones de mujeres indígenas de Bolivia y Guatemala que peleaban su liberación en el marco de la liberación de los territorios ancestrales y la lucha contra el racismo, conceptualizaron el “entronque” de patriarcados que ha generado el machismo contemporáneo. Los patriarcados ancestrales habrían ofrecido a los hombres de las comunidades indígenas derrotadas después de la invasión española una manera de mantener el control y la sumisión de las mujeres de sus comunidades al apropiarse de las características patriarcales del catolicismo de los conquistadores y ofrecerse como únicos interlocutores entre su comunidad y el poder colonial.

Para ese entonces, las teorías feministas que habían surgido de la autoconciencia sobre las experiencias históricas de las mujeres de diferentes lugares y culturas, ya habían fijado su atención en la “diferencia” femenina: la analizaron como una realidad, como una construcción simbólica, como el efecto de un mecanismo represivo y como método de ordenamiento de la sociedad. Se era diferentes en cuanto no se era hombres y se era diferentes porque las simbologías sexuales de las culturas provocaban comportamientos diversos entre quienes eran definidos como mujeres o como hombres. Había culturas que se mostraban de acuerdo con los y las intersexuales, así como con las mujeres y hombres que no se amoldaban a pa-

trones sexuales reproductivos ni a maneras de portarse atribuidas a su sexualidad. Igualmente, al interior de una misma cultura era diferente la vida de una mujer que se amoldaba a los patrones tradicionales de aquella que se rebelaba a ellos.

Antes de que se difundiera la criminalización del Islam, después del fin de la Guerra Fría y el aniquilamiento de los países no alineados, las feministas coincidían por lo general en que la cultura de origen cristiano europeo, que en el siglo XVI se había expandido sobre América, y que estaba en la base de la revolución mercantil que había dado origen al capitalismo, era seguramente la cultura misógina más binaria, más excluyente y más simbólicamente descalificadora de las mujeres y de todo lo asociado con lo femenino, incluyendo los hombres homosexuales y las sexualidades no reproductivas. No obstante, era también la cultura más estudiada por las feministas y aquella sobre la cual recaía la atención mediática, lo cual redundó en una cierta centralidad de sus demandas al interior de la gran ola del movimiento de liberación de las mujeres en el mundo. Como hemos visto, esta centralidad provocó teorizaciones críticas de las feministas de sectores populares, movimientos políticos de liberación nacional, activistas negras e indígenas, quienes desde un principio cuestionaron el valor y las prácticas tendencialmente universales del feminismo de las mujeres educadas, de sectores medios que reclamaban una revolución sexual antes que la redistribución de los alimentos. Audre Lorde concretó un reclamo a sus “hermanas” blancas:

Como mujeres, algunos de nuestros problemas son comunes, otros no. Ustedes, las blancas, temen que al crecer sus hijos varones se sumen al patriarcado y testifiquen contra ustedes. Nosotras, en cambio, tememos que a los nuestros los saquen de un coche y les disparen en plena calle, mientras ustedes le dan la espalda a las razones por las que están muriendo.

Las chicanas Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa reunieron poemas, cuentos, gráfica, dibujos y testimonios de las “mujeres de color”, es decir, las asiáticas, indígenas, negras, mestizas y nuestroamericanas en Estados Unidos en *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (traducido por Ana Castillo y Norma Alarcón como *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*). Un acto literario y visual anticatólico contra la invisibilidad de las mujeres de color en las universidades. Feministas chicanas, indígenas, asiáticas y afrodescendientes afirmaban “la necesidad de unir las voces de aquellas que han experimentado la opresión múltiple por raza, sexo y clase”, habiendo soportado “enfrentamientos vocíferos ante el sexismo de nuestros ‘hermanos’, en los que las mujeres de color fueron negadas sistemáticamente a puestos de liderazgo...”

La poeta y fotógrafa hunkpapa lakota Barbara Cameron las acompañó constantemente en la reivindicación de la diferencia feminista y del derecho a teorizar su experiencia desde múltiples variables, reconociendo el racismo y la norma heterosexual como barreras entre las mismas mujeres. Había estudiado fotografía en el American Indian Art Institute de Nuevo México y en

1975 estaba entre las fundadoras del Gay American Indians, negándose a ser lesbiana, artista e indígena por compartimentos estancos, como si en su vida significaran sobreposiciones identitarias que no se influenciaran unas a otras.

Paralelamente la aguafuerte de Ester Hernández titulada *La Libertad* (1976), en la que una mujer “latina” (es decir, mestiza y migrante) re-esculpe la estatua de la libertad evidenciando el carácter indígena y femenino escondido bajo los símbolos coloniales americanos, se relacionaba con el cuestionamiento que hacía Barbara Cameron de la “fácil” explicación de las vidas de las mujeres no blancas y con la exaltación de la espiritualidad femenina en todo el arte feminista de esa misma década.

Treinta años después, Selen Arango sigue insistiendo en que la obra de Gloria Anzaldúa tiene una gran importancia para los estudios nuestroamericanos y para la crítica literaria feminista. Básicamente por la influencia de las coordenadas de sexo, sexualidad, género, raza y clase social en los cambios de la crítica literaria interesada en estudiar la creación literaria en clave de políticas de la escritura. Arango sostiene que el movimiento de liberación de las mujeres hizo más visible su producción literaria, lo cual provocó un marcado interés por el o los sujetos del feminismo y sus experiencias. Fue la teorización de las feministas no blancas la que ahondó en la experiencia creadora de los sujetos literarios, negando definitivamente las razones sexistas que adjudicaban comportamientos según el sexo biológico, las características fenotípicas de las personas y las clases socioeconómicas.

Tomando la obra de Gloria Anzaldúa, Selén Arango se niega a reconocer la muerte de la autora en el momento que la experiencia femenina adquiere valor de conocimiento. Aborda la idea de experiencia en el feminismo como construcción e interpretación de sí. Arremete contra una "esencia" que despersonaliza y despolitiza a las mujeres. "Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas", el aporte de Anzaldúa a *Este puente, mi espalda*, se le revela como un manifiesto: insiste con sus hermanas de color, las lesbianas, las hijas de las migraciones latinas, asiáticas, gitanas, africanas que no dejen de escribir así lo hagan en lenguas no entendidas por quienes no han reconocido su diferencia. Cuerpos, lenguas, experiencias hablan de discriminaciones diversas, complejas, y permiten entender por qué entre las blancas y las blanquizadas las cuotas de representación y las políticas de género emprendidas por los gobiernos desde la década de 1990 les permiten creer que pueden participar del poder masculino representando a todas las mujeres.

Desde las prácticas estéticas, la pérdida de conexión con la realidad de artistas y activistas ha sido mucho menor que entre las mujeres en los gobiernos. Las expresiones feministas que descontrolaron las artes y cuestionaron la figura del genio masculino hace cincuenta años, proponiendo una iconografía experiencial de las mujeres y denunciando el sexismo y la violencia patriarcal, poco a poco han pasado a evidenciar el Brasil negro, el indigenismo reduccionista mexicano, la refeminización de la artesana, la estética de la pobreza. Las artistas feministas han elaborado diversos instrumentos

para renovarse: irrumpir en el espacio público sin solicitar permiso, imponer un imaginario doméstico a la estrecha mirada de la comprensión masculina de la realidad, cuestionar las imágenes publicitarias, disputar los modelos, cuestionar la materialidad y la calidad del objeto de arte, apropiarse de un gusto que no es el de la heterosexualidad que fija los parámetros de la belleza para beneficio de la mirada acosadora masculina. Y precisamente en este desafío al gusto, las estéticas feministas han elaborado caminos de liberación sexual, de denuncia política, de identificación del racismo y la discriminación.

Las artistas acoplan su disidencia de los roles sexuales y de género con otros aspectos de la vida cotidiana, tanto colectivos como del ámbito íntimo. Nada es universal y eterno en el campo del arte, por lo tanto, las mismas expresiones estéticas feministas se transforman ante la reacción de un sistema patriarcal que despliega su misoginia al sentirse cuestionado. Desde finales del siglo xx, mediante discursos fundamentalistas y renovados moralismos, se ha desplegado una ola de agresiones mortales contra los cuerpos de las mujeres. Al firmarse la mayoría de los acuerdos de paz en los países con conflictos armados, en el siglo xxi la guerra se trasladó a las relaciones civiles, convirtiéndose en una forma de la violencia delincuencial con anuencia de los estados: torturas, asesinatos en masa, feminicidios demostrativos, políticas del terror entraron a las casas de mano de familiares y vecinos como antes entraban en las aldeas con las tropas militares y paramilitares. Se cometen crímenes de crueldad inédita, en todo semejantes a los que ejecutan militares y paramilitares cuan-

do arremeten contra la población civil, para producir reglas de poder y sumisión. Rita Laura Segato no duda en calificarlos como actos de “violencia expresiva”, ya que suscriben mensajes lanzados contra la libertad de movimiento, expresión y opinión de las mujeres. “Los actos de violencia se comportan como una lengua capaz de funcionar eficazmente”, constituyen un “alfabeto violento” que instala un sistema de comunicación, un lenguaje estable y semiautomático. Para desinstalarlo, el lenguaje de las leyes parece insuficiente, falla su aplicación porque el Estado que debería garantizar su comprensión concurre en la acción enunciativa de la violencia. Nadie sabe realmente cómo aplicar aquellas leyes que garanticen a las mujeres vidas libres de violencia (mismas que se lograron por las presiones y convencimientos ejercidos por las mujeres en las estructuras de gobierno) cuando la mayoría de los crímenes contra ellas quedan impunes. Entonces se renueva la urgencia de unas artes capaces de apelar a la empatía y las apreciaciones positivas de una humanidad compleja. Siete mujeres asesinadas al día en México, trece en Brasil, una cada 26 horas en Argentina, un muy elevado número de asesinadas, desaparecidas y torturadas en Centroamérica sacan a la calle contundentes demandas del respeto a la vida. En las marchas que desde 2016 se despliegan por toda Nuestramérica a partir de las exigencias de “Ni una menos”, entendiendo con las argentinas que el mundo necesita de todas las mujeres, y de “Ni una más”, que en México resume que no se quiere una víctima de femicidio más en la lista del duelo nacional, se cargan máscaras, se tocan instrumentos,

se pintan carteles y se exhibe la importancia de una transformación cultural en las políticas contra la violencia sexual y el femicidio. Se debaten los contenidos de las telenovelas, la violencia escolar, las letras del reggaetón, el neomoralismo agresivo contra la libertad de decisión de las mujeres, la poesía feminista y las prácticas de viaje.

Con el movimiento de liberación de las mujeres, hace cincuenta años se gestó un pensamiento que no ha dejado de cuestionar principios considerados inamovibles por la filosofía moderna, pero que no eran eternos ni universales. Así como se descubrió que nada en el arte es eterno e inmutable, se identificaron los elementos patriarcales y normativos de supuestos sentimientos naturales como el amor y sus componentes de celo, exclusividad, posesividad y violencia, derivados de una alta valoración literaria de los conflictos amorosos para la poesía y la narrativa.

La supremacía de la filosofía europea y americana colonial fue barrida cuando las artistas feministas rescataron las construcciones simbólicas previas a la imposición de la modernidad, con sus valores sociales, morales y estéticos, cuales la individualidad subjetiva, la originalidad competitiva y la exclusión de lo diferente. Precisamente porque las feministas cuestionaron la doble moral en lo social, laboral y sexual, individuaron los mecanismos de la jerarquía y la injusticia en los sistemas de relación sexogénicos. Igualmente, riñeron con una estética que las definía, dibujaba, exponía a una mirada no propia, sino de servicio y consumo masculino. La estética feminista ha iniciado la apropiación del derecho a verse, decirse,

emocionarse como diferentes al modelo de división entre lo masculino valorado y lo femenino asujetao. El cuerpo se separó entonces de la valoración de los hombres y de la representación del modelo de organización social sexista, clasista y racista. La heterosexualidad normativa y el derecho a la mirada masculina sobre el cuerpo de las mujeres fueron desenmascarados ideológica e históricamente, mientras el feminismo descubría el secreto a vista del sistema capitalista, es decir, el robo de la mitad del trabajo humano. En la separación económica de los ámbitos de producción pública, siempre remunerada en el capitalismo, y de producción privada, impaga y obligatoria, asignada a las mujeres para que el capital no tuviera que hacerse cargo de ella, descansaban varios mecanismos de negación. El feminismo se reveló praxis política y posibilitó una reinterpretación estética de la representación del cuerpo y las actitudes de las mayorías femeninas invisibilizadas por la cultura capitalista: mujeres de todas las edades, con cuerpos agotados por el trabajo, expuestas al terror mediante la amenaza de la violencia física y sexual, separadas de sus hijas e hijos, enemistadas entre sí, educadas a la sumisión y a la idea de que servir es gustar a otra persona que a sí misma. Durante cincuenta años la revolución del arte feminista ha sido permanente. Las acciones de las mujeres en el ámbito de lo simbólico han develado las implicaciones de la violencia sexual en la represión social. Un imaginario ha aparecido y se transforma según cambian las condiciones de las mujeres. Lo estético ha rescatado y valorado técnicas desechadas por el mundo del arte porque propias del mundo

doméstico, como la decoración de interiores, el bordado, el tejido. Hoy se dirige la mirada hacia patrones de belleza desligados del poder y la dominación, proponiendo una ecoestética y una revaloración del equilibrio con la naturaleza, el rechazo a la estetización de la violencia y una crítica a las exotizaciones de los cuerpos humanos que se apropian de la representación de las mujeres de los pueblos indígenas. A través del performance, las instalaciones, el uso de la fotografía, el video, la bioarte y, por supuesto, la pintura, la escultura, el cuento, la novela, la dramaturgia y la poesía, ha ido cambiando la narrativa acerca de las mujeres en relación consigo mismas. El hip hop feminista descansa en un posicionamiento poético: la voz femenina no tiene por qué corresponderse con la interpretación del deseo erótico de los hombres. Las rockeras, las poetas y las grafiteras urbanas intervienen el espacio de la rebeldía juvenil.

Las propuestas estéticas inicialmente irreverentes, rebeldes, y por ende, experimentales, no dejan de cuestionar los sistemas de valores éticos y estéticos segregados, produciendo relaciones inéditas entre los cuerpos femeninos y los cuerpos no determinados por el binarismo patriarcal: mujeres con discapacidades, viejas, gordas, fuertes, que se encuentran, que se defienden, que se mueven sin recato; mujeres con vulvas expuestas y marcas de sus historias personales, como cicatrices de mastectomías, arrugas y cansancios; mujeres transexuales y de varios grados de intersexualidad, tanto natural como quirúrgicamente logradas. Para su propia liberación, la estética feminista relaciona la construcción del gusto y

las imposiciones sociales y culturales, subrayando de diversas maneras que el gusto es una compleja construcción ideológica cuyas finalidades son los patrones de distinción que facilitan el control social. El gusto se vincula con el cuerpo y la producción de las artes a través de la evaluación social de la persona que crea objetos, representaciones, sonidos e imágenes. Una lectura feminista del gusto revela cómo incide en las discriminaciones sexistas, racistas y clasistas. En efecto, si bien el machismo debe entenderse como el resultado de la preferencia de las sociedades dominantes por el quehacer de los hombres, y de la prepotencia contra las mujeres, es posible sólo si una imagen se

instala en el campo de la apreciación del cuerpo –y por consiguiente de sus gestos y producciones– así como en la valoración de las artes a través de la elaboración del gusto.

Compleja, constante y elaborada construcción ideológica, el gusto se disfruta de libertad para deleitarse y gozar de la presencia de personas y de su refinamiento, de modo que nadie se atreve a cuestionar su finalidad práctica, implícita en la idea de que elegimos por gusto lo que socialmente nos conviene o no (amistades, trabajos, vivienda, estudios y todo lo demás). Hasta que el relato de las mujeres se apodera del silencio y lo subvierte.

Escritura de mujeres, rupturas y nuevos senderos

CONCEPCIÓN ÁLVAREZ CASAS | DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES, ESPECIALISTA EN
MUJER Y RELACIONES DE GÉNERO

EZEQUIEL MALDONADO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En este ensayo analizamos dos obras de escritoras latinoamericanas: Diamela Eltit, chilena, autora de *Los vigilantes*, y Luisa Valenzuela, argentina, creadora de *Novela negra con argentinos*. En ambos casos destacamos la ruptura del canon que se expresa en el ámbito literario, la dimensión estética y lo social. Destacamos las nuevas formas y enfoques de su creación que abre, en nuestra opinión, nuevos senderos en la creación literaria latinoamericana.

Abstract

In this essay we analyze a couple of works written by Latin American writers: Diamela Eltit from Chile, who wrote *Los vigilantes*, and Luisa Valenzuela, argentinan founder of the *Black novel with Argentinians*. In both cases I highlight the rupture of the canon that is expressed in literary scope, the aesthetic and social dimension. I point out the new forms and approaches of their work which in we opinion, leads the way in Latin American literary creation.

Palabras clave: ruptura, canon, deconstrucción, subversión, vigilantes, novela negra, ficción-realidad.

Key words: rupture, canon, deconstruction, subversion, watchmen, black novel, fiction-reality.

Para citar este artículo: Álvarez Casas, Concepción y Ezequiel Maldonado, “Escritura de mujeres, rupturas y nuevos senderos”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 57-73.

Un fenómeno de la cultura contemporánea es la irrupción de las mujeres en múltiples espacios de la vida social; en particular, destaca su presencia en el ámbito de la creación literaria, donde varias escritoras han alcanzado reconocimiento tanto por la dimensión estética como por el impacto en el espectro social de sus obras. El arte responde a situaciones históricas concretas; en ellas, la creadora se ubica y dirige su propuesta estética. La creación de las mujeres es distinta a la masculina, la dominante; son subestimadas sin que se tenga un conocimiento pleno de sus obras. Las creadoras introducen una mirada nueva, experiencias inéditas, que nos hacían falta ante el predominio masculino. En este ensayo, intentamos comprender, a través de dos novelistas, su punto de vista, su visión del mundo en torno del lugar que ocupan las mujeres, el impacto de su historia, qué significan sus palabras.

La primera parte de este ensayo se dedica a la escritora chilena Diamela Eltit en su novela *Los vigilantes*; en ella enfatizamos la propuesta audaz de deconstruir la noción tradicional de familia, columna vertebral de la visión burguesa y patriarcal; intentamos mostrar la dimensión ideológica y, por tanto, la subversión de su propuesta. A la par de esto, señalamos los aspectos de su creación literaria, igualmente novedosos, y la alternativa hacia una utopía que se concreta en lo inédito posible.

En la segunda parte de este ensayo analizamos la obra *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela, escritora argentina que rompe con la visión tradicional de este género, introduce formas novedosas en la estructura y en las formas de expresión, así como presenta expresiones de audacia y rebeldía en sus personajes, manifestación de la dimensión social. Son evidentes las rupturas de arquetipos y la construcción de nuevas propuestas. Destacamos, sobre todo, la ruptura del canon.

I

Me interesa todo aquello que esté a contrapelo del poder, es decir, la otredad. Me interesa teórica y políticamente el despropósito que porta la literatura, su capacidad de dispersión más subversiva.

Diamela Eltit.¹

En *Los vigilantes* de Diamela Eltit, escritora chilena nacida en 1949, se destacan las diversas rupturas tanto en el ámbito literario como en el social, considerando que el arte, la obra literaria, expresa en dimensiones estéticas la realidad social con una intención crítica. Una de estas expresiones de ruptura en el ámbito social es la deconstrucción de las nociones “familia” y “mundo privado”, convencionalmente sostenidas por la ideología dominante como espacios de armonía, amor y equilibrio. Nos interesa valorar el papel desempeñado por una sociedad civil en una dramática coyuntura, el Chile de 1973, en sus vertientes lumpen, capa media y pequeña burguesía. Por igual, el ejercicio del poder de una clase dominante con la aplicación de sus leyes y la omnipotencia de un patriarcado.

La división sexual del trabajo confinó a las mujeres durante siglos al ámbito de lo privado frente al espacio público ocupado por los hombres. De esta manera, su trabajo prioritario se ubica en lo doméstico, espa-

cio de la reproducción social y biológica. La historia muestra que en las diversas sociedades es éste el lugar de las mujeres, aún en la llamada era *de la razón*, con el advenimiento del sujeto en la filosofía. En este preciso momento histórico: “En términos concretos, tres temas sirven como pivote de la representación de la mujer: la familia, entendida como célula primaria de la sociedad, la especie, cuya perpetuación se concibe como finalidad de la vida humana, y la propiedad, con sus corolarios: el trabajo y la libertad.”²

Cuando en la era moderna, en los Estados nacionales, se empieza a hablar de democracia, las mujeres comienzan a exigir derechos para ellas. Se pone énfasis en la relación público-privado. Cuando la visión feminista plantea *lo personal es político*, intenta establecer el vínculo entre ambas esferas. Se muestran ámbitos familiares y hogareños que participan de los espacios políticos. El feminismo traslada la atención a la esfera de la vida cotidiana y amplía el significado de la democracia, para incluir lo desigual de la vida doméstica, la identidad, el control sobre la sexualidad, el desafío a la representación cultural y un acceso más igualitario a los recursos públicos.

Silvia Federici ha señalado: el trabajo que la mayoría de las mujeres hacen en el mundo, es el trabajo reproductivo y doméstico que es ignorado. Esta labor es la base del capitalismo: forma en que se reproducen los trabajadores. La actividad del cuidado a enfermos, por ejemplo, no es un trabajo por

¹ Diamela Eltit, “Los bordes de la letra”. Palabras leídas en la Semana de Autor dedicada a esta autora. Cit. por Sandra Lorenzano en Prólogo a Diamela Eltit, *Tres Novelas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 11.

² Nadine Lefaucheur, “Maternidad, familia y Estado”, en *Historia de las mujeres*, vol. 10, Madrid, Taurus, p. 64.

amor, es una labor para producir a la clase trabajadora e insertarla en el capitalismo, tema central. Si no hay reproducción no hay producción. ¿Si el trabajo que hacen las mujeres en sus casas, es el que permite la realización de todos los otros trabajos, su reproducción, entonces por qué no se valora?³

Por eso el capitalismo procura devaluar constantemente este trabajo, para sobrevivir. Federici se pregunta por qué este trabajo no es pagado, si mantiene nuestras vidas. Si el capitalismo tuviera que pagarlo, le restaría en su acumulación de bienes. Si no se considera este problema y se toma en serio, no produciríamos ningún cambio.

Nuestro objetivo principal era demostrar que el trabajo doméstico no es un servicio personal, sino una verdadera obra, porque es trabajo que sustenta todas las otras formas de trabajo, ya que es el trabajo que produce la fuerza de trabajo.⁴

En la novela *Los Vigilantes*, 1994, se presenta un conjunto de discursos que desestabilizan y desenmascaran la realidad de una familia, de un país, de un sistema, del planeta tierra. La vida privada de la madre y el hijo que la conforman se encuentra mediada, controlada y dirigida por instituciones que son de carácter público, representadas en un marido ausente, pero presente en actos reales y simbólicos en el pleno ejercicio

del poder patriarcal. La madre de éste y los vecinos realizan actos autoritarios al aplicar un poder y al reforzar una ideología. En esta y sus otras obras, este poder es omnipresente, y como Eltit lo ha dicho: “Lo que más me importa es el asunto del poder y cómo se manifiesta en ciertos sectores oprimidos.”⁵ Este poder es clave en *Los vigilantes*.

La novela está escrita en tres partes, con múltiples cartas que una mujer, y madre, eje central de la novela, redacta y envía al marido ausente: le reprocha que, pese a no cumplir con el mínimo acto de solventar los gastos del hogar, del hijo, intente controlar todas sus acciones. “Lo que tú pretendes conseguir es que ni siquiera reconozca la vigencia de mi propia historia.”⁶ Como motor de la novela, la mujer ofrece los argumentos de sus actos, de su trabajo de supervivencia, de sus decisiones ante un marido autoritario que ejerce la voz del padre que impone y decide aún en la ausencia, en la distancia. Su lucha es confrontar esta ausencia-presencia marital que la *enclaustra* en un espacio que se torna insoportable.

Miro a tu hijo y me convengo que nada podría separarnos pues fuimos construyendo nuestra libertad cuando nos alejamos de tus órdenes y burlamos tu hiriente crueldad. No sé quién eres pues estás en todas partes, multiplicado en mandatos, en castigos, en amenazas que rinden honores a un mundo inhabitable.⁷

³ Vid. Silvia Federici, “La reproducción de la fuerza de trabajo en la economía global...”, en *La revolución feminista inacabada*, Taller Editorial/Escuela Calpulli, México, p. 37 y ss.

⁴ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, México, Pez en el Árbol, 2013, p. 403.

⁵ Cit. por Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 347.

⁶ Diamela Eltit, “Los vigilantes”, en *Tres novelas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 83.

⁷ *Ibid.*, p. 121.

¿Quién es este padre que acosa a una mujer que requiere *protección de sí misma*, a una sociedad que no se comporta adecuadamente, que no es responsable de sus actos y necesita del poder paternal, patriarcal?

La vigilancia, la mirada incisiva sobre ella: en la casa, la calle, el barrio; la crítica feroz y alevosa hacia su comportamiento y su relación con un niño al que se refiere en cartas al marido como “tu hijo”, va minando su voluntad, su salud, su autoestima. “Viven para vigilar y vigilarse, manteniendo una incesante mirada que semeja al fuego cruzado que caracteriza algunas cruentas batallas. Los padres acechan a sus hijos, los hijos a sus madres, el extraño a la extraña, la conocida a una desconocida. Tu pareces ser el vecino que me hubiera sido asignado en esta febril repartición.”⁸ ¿En el barrio, aún hoy se cruzan en estaciones del metro la víctima y el victimario?

La vigilancia se extiende fuera de la casa, en el barrio, por toda la ciudad, implanta y obliga al cumplimiento de leyes, condena a quien las trasgrede. Se percibe una censura basada en el bien común, pero que ignora a gran parte de los ciudadanos. Se considera también exenta de errores y por lo tanto es acrítica e impositiva. Es una clara referencia al poder impuesto por los mecanismos del Estado. La vida privada y la vida pública se encuentran plenamente unificadas.

La vigilancia lo invade todo, el adentro y el afuera, y se convierte en lo que Foucault denomina una técnica de coerción. La presencia del panóptico.

La clase dominante inventó la vigilancia, el encarcelamiento e innumerables mecanismos represivos como modos de contener la inquietud social y como medio de adiestrar una fuerza de trabajo.⁹

Los vigilantes se inserta plenamente en Chile con la represión desatada después del golpe de Estado, el 11 de septiembre de 1973. Esta represión fue parte de la columna vertebral del nuevo régimen y se ejerció en la supresión de libertades: *de asociación, de expresión, de movimiento, de pensamiento*, como se patentiza en la obra de Eltit, pero también en la participación de una sociedad civil, capas medias, pequeña burguesía, ávidos de cobrar venganza por la afrenta de la Unidad Popular.

La censura, la delación, el control social para asegurar el fiel cumplimiento de restricciones, todas esas fueron áreas en las que participaron numerosos civiles en empresas, oficinas, medios de prensa, colegios, universidades y barrios [...]. Las radioemisoras transmitían marchas castrenses sólo interrumpidas por la repetición de los bandos e instructivos de la Junta Militar llamando a la población a permanecer en sus casas y a no asomarse a puertas y ventanas. Cualquier intento de resistencia sería sofocado con poder de fuego terrestre y aéreo. Todos los medios de comunicación partidarios de la Unidad Popular habían sido allanados y destruidos a través de una muy bien planificada *Operación Silencio*.

⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁹ J. G. Merquior, *Foucault o el nihilismo de la cátedra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 180.

Los partidarios de Allende estaban ciegos, sordos y mudos.¹⁰

La creatividad de Eltit en *Los vigilantes* registra en el terreno literario lo acontecido en la macabra realidad. La ficción representa una alegoría de los sucesos en la dictadura pinochetista. Los diversos sectores encargados de la vigilancia representan a un lumpen, capas medias arribistas y a amplios sectores de la pequeña burguesía ávidos de un ajuste de cuentas ante la afrenta de la Unidad Popular. En ese sentido, el marido ausente, la suegra, los vecinos¹¹ no son actores improvisados, representan una *fuerza civil del terror* que acompañó a los militares en su tarea.

Grupos de civiles habían aportado el clima de preparación del golpe y al imponerse el poder de las armas celebraron sin pudor la muerte del presidente, hicieron fe ciega en la acción de los uniformados y apoyaron la instalación de una dictadura bajo el eufemismo de un proceso de reconstrucción nacional.¹²

En documentos como el Informe Rettig se registró la responsabilidad civil en la inspiración y materialización de violación a los derechos humanos.

Esa *reconstrucción nacional* en *Los vigilantes* tiene su contraparte en otro eufe-

mismo vendido a la pequeña burguesía y a capas medias de la derecha: "Occidente puede estar al alcance de tu mano"¹³, consigna-promesa detonada por el régimen pinochetista y asumida por civiles entusiastas que se uniformaron y armaron con pistolas o garrotes en su barrio, en un determinado territorio al compás de lemas como: "El orden contra la indisciplina, la lealtad frente a la traición, la modernidad frente a la barbarie, el trabajo frente a la pereza, la salud frente a la enfermedad, la castidad frente a la lujuria."¹⁴ La delación, práctica alentada y premiada por el régimen, hermanó a vecinos que elaboraron listas de sospechosos, entre ellos a participantes de la Unidad Popular. Vecinos que "abusaron del nombre de Dios para ejecutar acciones que unieron lo sagrado, lo sangriento, lo omnipotente"¹⁵, se lee en una de las cartas que recrea el clima de terror impuesto.

El uso del lenguaje, en ocasiones directo, en otras, metafórico, nos conduce a una dimensión inmediata, al frío, a la soledad, a la incertidumbre, el círculo del horror que vivió Chile en esa época. La capacidad de la escritora para ubicarnos con toda intensidad en este mundo es enorme, es tal vez su mayor cualidad. Eltit registra las emociones, las pasiones, los miedos de su personaje principal, pero también de un sector social proscrito al que llama *desamparados*. En una de sus múltiples cartas al marido le dice:

¹⁰ *Ibid.*, pp. 35 y 51.

¹¹ El crítico Donald Shaw esquematiza a dichos sectores sociales como pertenecientes a la clase burguesa: marido, suegra, vecinos; clase proletaria los aliados de Salvador Allende. *Vid. op. cit.*, p. 351.

¹² Fernando Villagrán, "Cuando el verdugo vistió de paisano", en *Represión en dictadura...*, *op. cit.*, p. 6.

¹³ Diamela Eltit, *op. cit.*, p. 120.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Diamela Eltit, *op. cit.*, p. 118.

Has de saber que los desamparados formaron hace mucho su particular historia. Una historia salida de no sé cuál profundo descontento. Participé de sus relatos [...] conviviendo con seres que están proscritos de las leyes del abrigo.¹⁶

Ello representa la confesión de su terrible pecado: la solidaridad con estos seres agredidos, muertos de frío, con hambre, humillados. No poseen un techo, han sido despojados no sólo de bienes materiales sino les han robado la memoria, la identidad.

Además de ser considerada mala madre, de no cuidar adecuadamente al niño, su acción es subversiva. Desobedece las órdenes de la autoridad, por ejemplo, no abrir sus puertas a los desamparados: portadores de enfermedades, delitos, trastornos éticos, agresiones. Ella establece una relación humana con los desahuciados, de ahí la acusación de ser aliada; esto la conduce a un juicio que pierde y la lleva finalmente a convertirse, junto con su hijo, en desamparados.

Temían que yo tuviera una alianza con los desamparados, decían que un complot contra la armonía de Occidente se extendía por la ciudad y que todas sus casas estaban en la mira de una insurrección que aún no tenía forma nítida.¹⁷

La teoría del complot, la fuerza civil del terror que provoca parálisis física y emocional, serán armas de la dictadura militar.

La personalidad de esta mujer, que al final devela su nombre, Margarita, pareciera que recobra una identidad, devaluada por ma-

rido-suegra-vecinos, va evolucionando pues asume que recuperó dignidad en su vínculo espiritual y carnal al desvestir y lavar cuerpos de mujeres, hombres y niños desamparados: “quise encontrar la verdadera piel que envolvía la piel de la carencia. Fue una búsqueda, un conocimiento, un estremecimiento mutuo [...] ésa fue una noche proclive a la belleza”¹⁸. Con ello, firma una sentencia que la convierte en una rebelde, una desamparada más, “una peligrosa rebelde social”¹⁹. En esa evolución ¿revolución? enmudece y el niño-hijo, ya recobrado plenamente, toma la estafeta con una madre infanzilizada que él lleva a cuestras y describe el final de la trama.

El último capítulo de la novela se titula “BRRRR”. La madre ha enmudecido, aquí es la voz del niño la que oímos: “debo tomar la letra de mamá y ponerla en el centro de mi pensamiento [...] ahora yo escribo”²⁰; su lenguaje es totalmente corporal y se expresa también a través de carcajadas que trastornan a la misma madre. Existe un uso constante de la onomatopeya, esos sonidos primigenios que conservamos, nuestros balbuceos iniciales que afloran de inmediato para expresar el susto, el miedo, el horror, el frío, los golpes y ruidos, nuestras infinitas sensaciones: BAMMM, RRRR, TON, TON, TON, etcétera.

Sobre el niño sabemos muy poco, no obstante ser un personaje principal, ¿nombre, edad, enfermedad? En la novela, la autora se refiere siempre a éste niño como “Tu hijo”; en la vida real es su hijo; imaginamos que

¹⁶ *Ibid.*, p. 108.

¹⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹⁹ *Ibid.*, p. 116.

²⁰ *Ibid.*, pp. 134 y 135.

tiene entre seis y siete años; por su conducta, parece un niño autista. Analizar sus juegos y risas, sus ritos y enigmas, rebasa este ensayo. La madre lo conoce a profundidad pues descifra sus enigmas, intuye sabiduría y fortaleza. La madre y el niño, en el deseo desesperado por sobrevivir, se compenetran, se unen; la vigilancia no cesa, continúa en miradas, una persecución silenciosa pero obvia.

Se lleva a cabo una transmutación de identidades, en las que aflora la sabiduría del niño centrada sobre todo en la obsesión de la escritura, la palabra. Su debilidad se vuelve fortaleza.

Mamá nunca supo para quién era su palabra. Para quién era su palabra árida e inútil [...]. Para quién, para qué escribió esta mujer [...]. Ahora la TONTONTONTONA es ella, ahora es la risa de ella la que abrumba al niño [...]. Mamá no tiene pensamientos. Sólo tiene la baba y su risa.²¹

La travesía es eterna, ahora es el niño el que tiene que cargar con ella; para salvarse, ambos deben llegar al sitio de las hogueras que los arropen del frío. El hambre a niveles de extinción, las fuerzas liquidadas en cuerpos extenuados: "Levantamos nuestros rostros hasta el último, último, el último cielo que está en llamas, y nos quedamos fijos, hipnóticos, inmóviles, como perros AAUUUU AAUUUU AUUUUU aullando hacia la luna."²² Travesía física y espiritual que los lleva más allá de salvar su vida, a entrever por una rendija la libertad.

²¹ *Ibid.*, p. 136.

²² *Ibid.*, p. 139.

La obra de Diamela Eltit se aventura en una doble dirección: como proposición estético-literaria y propuesta ético-social. Para lo primero, adopta el gesto experimental que significa siempre un esfuerzo de reordenación del mundo y sus estructuras significantes, inaugurando una gramática poética que demanda a la práctica crítica un gesto igualmente innovador; establece "un vínculo insoluble de la literatura con la cultura de la época"²³. Para lo segundo, revisa estructuras ideológicas existentes con un lente crítico inédito en la escritura de mujeres en Chile²⁴. Por igual, devela la participación, directa o indirecta, de diversas capas de civiles que apoyaron el régimen militar.

En *Los vigilantes*, la escritura de cartas es una clave que nos permite entender la trama de esta novela. Este género epistolar evidencia una correlación de fuerzas muy desfavorable entre una mujer acosada y un marido ausente pero omnipresente en misivas controladoras y justificadoras del orden establecido. La mujer en sus cartas devela su pensamiento, sus emociones, deseos y pasiones y abre todo un espectro social y político. No se restringe al ámbito de lo privado, pues de ahí trasciende al ámbito de lo público. Ello la torna vulnerable, objeto de trampas y calumnias. Ya escribió, fijó la letra,

²³ Mijaíl Bajtín, "Literatura, cultura y tiempo histórico", en *Textos y contextos*, La Habana, Cuba, Arte y Literatura, 1986, p. 289.

²⁴ Sergio Rojas, "Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit", en *Nueva Revista del Pacífico*, Santiago, 1995, p.139.

y no puede traerla de vuelta²⁵, sus misivas conllevan amenazas y dificultades.

Sus cartas se vuelven contra ella, cual bumerang, pero a la vez le permiten discernir la magnitud de la compleja trama en que se inserta. Mediante la escritura selecciona experiencias dolorosas, pero también vínculos solidarios y amistosos que la elevan del ámbito siniestro de intrigas, delaciones, rumores. Su letra amplía la percepción de los acontecimientos, acrecienta su conciencia y abre poderosos cauces a la reflexión de su entorno.

En este entramado, el hijo de la escritora nos devela, desde el inicio y al final, su punto de vista cargado de certezas-incertidumbres sobre el destino-destinatario de esas misivas:

Mamá escribe. Mamá es la única que escribe [...]. El que le escribe no está a la vista. Mamá ha desarrollado un odio por su ausencia en el centro de su pensamiento [...]. Ahora mamá escribe. Me vuelve la espalda. La espalda. Escribe.

Y le cede la palabra escrita a una (su) progenitora que evoluciona en su pensamiento a través de un relato, crónica testimonio: devela trágicos acontecimientos que irrumpen en un proyecto de vida, de gobierno, inédito en América Latina. Esa mamá, desde la intimidad de sus escritos, revela su personalidad íntegra, no sólo como testiga sino como participante.

Si al principio le cede la palabra, en un escenario siniestro, al final se apodera de la

misma y se torna lapidario, irónico y tajante en sus expresiones:

Mamá nunca supo para quién era su palabra. Para quién era su palabra árida e inútil [...] la letra se evapora y se vuelve todavía más inútil. Inútil y lejana. Arrastro una letra inútil y lejana por una superficie yerma.²⁶

Por un lado, en la voz de un niño que ya trascendió esa condición, se nos presenta la derrota de la palabra, su inutilidad; pero a la vez esa derrota es un preludio de futuras y auténticas letras en tierra fértil.

En la mujer-madre escritora, sus misivas se convierten en espacios de libertad, en espacios plenos donde ya trascendió el ámbito doméstico, los ámbitos del orden establecido y de convencionalismos; se creó un espacio de reflexión con una identidad que linda con atisbos de plenitud que su marido, su suegra, sus vecinos, están lejos de alcanzar. No es gratuita la elección de este género en Diamela Eltit pues resulta más atractivo y sugerente cuando las relaciones entre quien escribe y el otro, los otros, se establecen en pleno desacuerdo, en relaciones de ruptura donde se confrontan dos visiones de mundo.

Un género hoy relegado y/o desacreditado por internet, el vértigo y velocidad de medios masivos, un celular ya no para hablar sino para enviar mensajes, notificaciones, noticias de toda laya; en Eltit cobra una dimensión extraordinaria, pues el actual frenesí impulsado en las redes sociales resulta

²⁵ Vid. Margaret Meek, *En torno a la cultura escrita*, México, FCE, 2004, p. 43.

²⁶ *Ibid.*, p. 136.

una genuina amenaza a la privacidad, la seguridad y la calidad informativa. Hoy los jóvenes se conectan, pero no se comunican. Por ello, la propuesta de Eltit es una bocanada de aire fresco ante la peligrosa seducción de la inmediatez de la información-desinformación.

Julia Kristeva²⁷ afirma que para explicar las obras de las mujeres se las debe ubicar en la marginalidad, la subversión y la disidencia. En este sentido, la lucha de las mujeres contra el patriarcado que las relega a los márgenes de la cultura es asimilable a otras formas de lucha contra el poder establecido. En concordancia con este punto de vista, Diamela Eltit considera que lo femenino es minoritario frente al poder de las instituciones, por lo que las mujeres se ubican al lado de otros grupos sociales marginados de la cultura oficial. Bajtín menciona a poderosas corrientes profundas de la cultura²⁸, por ejemplo, *los desamparados*, determinantes en la obra de Eltit, que los críticos ignoran o desconocen. Muchos de ellos tal vez prefieren no contaminar su estudio al referirse a las *clases sociales*.

La crítica literaria feminista Rita Felski señala que la visión crítica ha ubicado un sujeto como elemento central, no en términos de un yo femenino esencial, sino en el reconocimiento del lugar de las mujeres dentro de las estructuras familiares, sociales e ideológicas existentes, y que difieren de las de

los hombres²⁹. La conciencia de este lugar que ha sido asignado a las mujeres lleva a Diamela Eltit a deconstruir tal lugar; con una visión demoledora cuestiona ese poder que se vive dentro y fuera del hogar. En consecuencia, su expresión literaria es igualmente de ruptura.

La obra de Diamela Eltit se inserta en las llamadas poéticas de la crisis. La quiebra de códigos lingüísticos y arquitecturas narrativas convencionales, el carácter fragmentario (del relato o de lo escrito), la acogida de distintas hablas, la presencia de la oralidad que permea el discurso escrito alternando su sintaxis constitutiva, la heterogeneidad buscada como elemento desestabilizador de la estética y el orden social dominantes son algunos rasgos característicos de estas poéticas señaladas por la crítica.³⁰

La profundidad de su creatividad que construye atmósferas y un universo de emociones, a la par de mostrar lo aterrador de un poder que utilizó mano militar para deshacerse de sus enemigos políticos y recuperar bienes y privilegios, hace de su obra una de las expresiones más altas de la literatura escrita por mujeres.

²⁷ Vid. Raquel Gutiérrez Estupiñán, *Una introducción a la teoría literaria feminista*, México, U.A. de Puebla, 2004, p. 83.

²⁸ Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 290.

²⁹ Rita Felski, "Escritura femenina: definición, modelos y rasgos", en Raquel Gutiérrez E., *op. cit.*, p. 98.

³⁰ Marcela Prado Traverso, "La obra literaria de Diamela Eltit: testimonios desde la marginalidad", en *Nueva Revista del Pacífico*, Universidad de Playa Ancha, 1995, núm. 40, p. 140.

II

En el acto de escribir se intentan romper no sólo las barreras de censura externas sino también las barreras de la autocensura, de la negación, del miedo y de cuanto propósito espúreo pueda borrar el flujo narrativo.

Luisa Valenzuela³¹

Conocemos de sobra las dificultades del oficio de escribir, aún más las de alcanzar reconocimiento mediante la inserción en el canon y las instituciones que delínean la valoración literaria. Esta dificultad es mayor para las escritoras, quienes están fuera de la perspectiva masculina en la valoración de la obra artística en general, y en particular de la literaria. Sin embargo, muchas de ellas han llegado a ocupar sitios relevantes por su quehacer literario, han alcanzado el reconocimiento canónico. Esto nos lleva a preguntarnos ¿para qué? ¿cuál es el sentido de esta introducción-intromisión? Existen, sin duda, diversas respuestas, tantas como escritoras. Nuestra reflexión es en el sentido de reconocer los aportes de las mujeres al canon, la fundamentación de esta contribución a su enriquecimiento, así como la subversión del mismo desde su visión de mundo, tanto en la forma como en el contenido de su producción.

La crítica hegemónica se ha considerado objetiva; así, por ejemplo, Enrique Anderson Imbert afirma: la literatura no tiene sexo. No obstante, esta creencia, el canon en los

años 70 en la literatura latinoamericana, muestra que dicha norma da un reconocimiento generalizado a escritores hombres: tanto la crítica como la producción literaria está dominada por varones. Esta relación entre crítica y producción masculinas se expresa en juicios de valor impuestos a la producción literaria, cuyo significado, comprensión y valoración se realiza desde un determinado grupo. Todo esto explica que la crítica exprese una perspectiva masculina que da relevancia a ciertos temas, como lo señala Lucía Guerra:

Dentro de este contexto sexista de la crítica, la recepción de la producción literaria de la mujer estuvo marcada tanto por la total omisión, como por la incompreensión de toda una zona ideológica y semántica que correspondía a las formas artísticas de la experiencia femenina.³²

El interés y persistencia de las mujeres las hizo buscar formas de acceder al ámbito público de la cultura y del canon. Muchas escritoras recurrieron al uso de seudónimos masculinos; en estos casos, escribir significó subordinarse al orden de las convenciones literarias masculinas que funcionaban como régimen único. Sigrid Weige, estudiosa de la producción artística de las mujeres, resume el proceso vivido por las escritoras frente al canon y a su propia producción:

³¹ Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001, p. 86.

³² Lucía Guerra, *Mujeres y escritura. Fundamentos teóricos de la escritura feminista*, México, UNAM, 2007, p. 25.

La producción imaginativa de las mujeres escritoras no se puede considerar independientemente de sus vidas y del contexto de éstas [...]. La historia de una tradición literaria feminista se puede describir como la liberación de la escritura paso a paso, desde la perspectiva masculina hasta una escritura y un lenguaje auténtico de las mujeres.³³

Se trata de un trabajo de desdoblamiento, de deconstrucción y reconstrucción, de reconocimiento paulatino de su propia voz. Algunas corrientes del feminismo propusieron construir otro canon, pero éste, canon al fin, no tenía por qué ser menos opresivo. De lo que se trata es de buscar y crear en libertad, en palabras de Luisa Valenzuela, bucear en ese mar que llevaría al encuentro de lo que cada mujer quiere decir.

Hemos trabajado en la creación literaria de Luisa Valenzuela, quien goza de un amplio reconocimiento a su creación. En ella, buscamos sus aportes desde la visión de escritora y mujer, todo esto vinculado a las rupturas y nuevas propuestas. Valenzuela nace en 1938 en Buenos Aires, creadora de una vasta obra, entre la que se encuentran novelas, cuentos y ensayos. Su obra se ha traducido a cerca de diez idiomas.

En 1987 publica la obra *Novela negra con argentinos* que, si bien se ubica dentro del género de la novela negra, rompe con sus estrictos lineamientos. Existe un crimen, desde el primer párrafo sabemos quién es el autor de éste, de manera que deja de lado la

columna vertebral de la novela negra tradicional: el descubrimiento del criminal. Como dice G. Piro:

La línea argumental, el “super-objetivo”, entra perfectamente dentro del molde del *romain noir*, pero no hay una sola concesión al género madre, al metro patrón (al molde, justamente): todo se desenvuelve por caminos raros, avanza por rutas intransitadas, explora selvas vírgenes.³⁴

El eje de la novela será el motivo de este crimen: ¿Qué conduce a un hombre a matar a una mujer sin tener la menor idea del por qué? ¿Qué mueve al ser humano a convertirse en asesino? ¿Por qué se mata? ¿Se sigue siendo humano?

El personaje Agustín Palant, autor del crimen, reflexiona:

La desesperación y la risa y el dolor que sentía por la mujer a la que acababa de matar y sentía también por sí mismo, pues con esa muerte moría a su vez un poco. O moriría del todo [...]. Con el triste resultado de dos víctimas: la muerta y él mismo, que por culpa de un acto incomprensible había perdido toda capacidad de reconocerse.³⁵

³³ Sigrid Weigel, “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en Gisela Ecker, *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 84.

³⁴ Guillermo Piro, Prólogo a Luisa Valenzuela, *Trilogía de los bajos fondos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p.18.

³⁵ Luisa Valenzuela, *Novela negra con argentinos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 29. Clarise Lispector, en su novela *La manzana en la obscuridad*, reduce al asesino al reino de lo inhumano, lo coloca en el reino mineral, de ahí la trayectoria para recuperar su condición humana es la que recorrerá en sentido inverso, sólo que en una vida.

Este personaje se desconoce en este acto, pierde su humanidad; el drama es moral, de conciencia, existencial. Sabe que de la culpa no se podrá eludir, aunque logre escapar de la justicia. Pierde su identidad humana, la de escritor. "No iba a poder volver a escribir nunca, al menos no hasta que entendiera por qué había apretado el gatillo contra una cabeza. Contra una cierta cabeza."³⁶ Este dilema no se resuelve.

Los diversos capítulos de la novela nos presentan la búsqueda de este hombre por explicarse, y reconocerse como humano; en este descenso a los infiernos en los bajos fondos de Nueva York lo acompaña Roberta, amante amiga, escritora como él. Relata sus angustias a un personaje que lo cuestiona:

Vos necesitas una explicación para cada cosa. Hasta quisiste matar a una mujer en busca de una explicación. Le volaste la tapa de los sesos para saber qué tiene la mujer dentro de la cabeza [...] (Agustín responde:) No quise matarla. La maté sin ningún motivo, sin siquiera darme cuenta. Y pensar que hasta entonces creía tenerlo todo bajo control, pensar que siempre desconfié de las pasiones.³⁷

No hay control posible sobre los actos humanos como lo cree la racionalidad; las pasiones juegan su propia dinámica. Descubrir el motivo se vuelve una obsesión, no cabe dentro de sus valores, en su visión de mundo (es lo sorprendente). Es sobre todo la duda la que toma el lugar de las certezas. El secreto dentro de sí mismo.

³⁶ *Ibid.*, p. 30.

³⁷ *Ibid.*, p.15.

Escribir con el cuerpo. Cuerpo y escritura

Hay conciencia del cuerpo también para el cuerpo de nuestra escritura. Será ésta una forma de defender nuestro propio oscuro deseo, nuestras fantasías eróticas tan distintas a las de los hombres. Nuestros fantasmas.³⁸

La búsqueda de una escritura con el cuerpo es una constante en *Novela negra con argentinos*. La citada Roberta, sugiere, propone, recomienda, implora la escritura con el cuerpo. En un diálogo sobre la escritura, cuando se conocen, Agustín y Roberta, personajes centrales de la obra, ambos escritores intercambian ideas sobre lo que significa escribir una novela. Roberta dice:

No te preocupés. No te preocupés por la novela, escribí con el cuerpo. Es lo único que puede tener cierto viso de verdad [...] (responde Agustín) No sé qué me querés decir con eso [...] Bueno. Yo tampoco sé pero lo siento; escribí con el cuerpo, te digo. El secreto *res non verba*. Es decir, restaurar, restablecer, revolcarse. [...] Meté tu cuerpo donde metes las palabras [...]. Meté tu cuerpo donde metés las palabras [...] le había reclamado ella de una u otra forma, más en relación a la relación de ambos que a la literatura.³⁹

Es decir, en la escritura y en la vida: meter el cuerpo. ¿Dónde estará el límite? ¿Entre lo escrito y lo vivido, cómo reconocer la

³⁸ Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001, p. 27.

³⁹ Luisa Valenzuela, *Novela negra con argentinos*, op. cit., p. 24.

frontera? Las referencias a vislumbrar, alcanzar, sentir que se escribe con el cuerpo son reiteradas, en distintos momentos de la obra. En la etapa en la que Roberta abandona a Agustín se dice: que le quitaba su cuerpo, el cuerpo que es la escritura y todo lo verdaderamente valioso. En la crítica feminista, la vertiente de la relación de cuerpo y escritura posee una larga trayectoria teórica. Mientras la crítica científica lucha por deshacerse de lo subjetivo, la crítica feminista reafirma la importancia de la vivencia.

“Más cuerpo, por tanto más escritura”, señala Hélene Cixous, representante de la crítica feminista francesa. Considera que es necesario que la mujer escriba su cuerpo, invente la lengua inexpugnable, reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos. Escribir el cuerpo significa para Cixous develar un continente negro que no es ni negro ni inexplorable, como lo definiría Freud, sino un inagotable territorio de lo no dicho.⁴⁰ Esta misma idea la rescata Luisa Valenzuela al hablar de la relación entre escritura y secreto. Afirma que no hay literatura sin secreto, el secreto en cuanto enigma o misterio de la vida al cual la literatura, hecha de puro lenguaje, trata de acercarse empujando en lo posible el límite de lo inefable.

Al tomar su propio cuerpo como fuente de conocimiento y de creación de imágenes,

de innovaciones lingüísticas y de sentido para su Yo, la escritora se convierte en amañense de su propio cuerpo y artesana de una identidad autónoma. Así, considera Lucía Guerra que el cuerpo retorna a su origen etimológico –encerrar, contener– para volver a ser corporeidad, ámbito que evade la territorialización falogocéntrica entre cuerpo y espíritu a través de un yo que trasciende los límites de las divisiones binarias a las que intentamos combatir. El tema del cuerpo, en la escritura, no se reduce a la dimensión biológica, si bien la considera; se proyecta a lo lingüístico, al ámbito cultural, social, psicoanalítico. El crítico literario Guillermo Piro expresa que en la obra de Luisa Valenzuela resultan relevantes: la libertad, la búsqueda de la libertad.

De lo que se trata es de expresarse como si todo estuviera por hacerse, como si nada hubiese sido escrito [...]. Luisa Valenzuela parece haber sido creada antes que la literatura. Por eso sus libros están deformados, adaptados a su propia libertad. Su libertad es lo que más llama la atención al lector desprevenido: se descontrola, continuamente. [...] (El otro aspecto es la locura) Valenzuela es copernicana. Y tal como se habla de amor loco, de sus libros podíamos decir que se trata de *literatura loca*. Son libros que hablan de locos, escritos por una loca, y son, entonces, libros de una belleza loca.⁴¹

Esta visión crítica es certera, la búsqueda de la libertad rebasa la dimensión lingüística para abarcar la búsqueda de libertad

⁴⁰ La legitimación del cuerpo femenino como cuerpo de la escritura desató las mordazas de la autocensura y motivó la expresión de una topografía corporal inédita, que contribuyó a la creación de un discurso, que con contadas excepciones había permanecido inmerso en el vacío y en el silencio. Hélene Cixous, *La risa de la Medusa*, citada por Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

como sujeto, como mujer. Rompe con los esquemas que la sociedad delinea para este sujeto, ella y sus personajes, en este caso Roberta, son un eterno movimiento hacia su realización, búsqueda basada en la deconstrucción del *deber ser* asignado a las mujeres. Destruye las convenciones de la mujer como pilar de la familia y como piedra angular de un sistema que al demandar un *deber ser*, la limita y destruye.

En la construcción de su libertad, Luisa Valenzuela señala: por lo pronto, ya podemos celebrar el encuentro largamente postergado de la mujer con su propio lenguaje, un paso a la libertad de expresarse. Y en *Peligrosas palabras*, dice:

Hemos conseguido decir las cosas desde otro lado, desde el lado mujer con toda su potencia. Las protestas, el dolor y la furia ya no son expresados con golpes, sino con muestras fehacientes de constancia y coraje que dejan sus marcas.⁴²

Hemos buscado formas de decir que van más allá de las palabras. Señalamos el trabajo de la mujer desde la faz oscura del lenguaje, su manera lateral y efectiva de decir lo prohibido y peligroso.

La otra visión, la de la loca, cae plenamente en terreno vinculado a las mujeres: las locas, las histéricas, las que pueden gritar y llorar. Aquí la locura rebasa lo individual y se despliega en el contexto de los *bajos fondos* con sus personajes también partícipes de la locura. Considera Piro que las obras de

Luisa Valenzuela tienen como propósito la única función admisible en el arte: amenazar nuestro equilibrio. Equilibrio siempre incierto en esta coyuntura que vivimos, pero necesario poner en crisis para sentirnos vivos y en esta incertidumbre. En la duda y el secreto pone nuestra autora su apuesta para alcanzar una reconciliación como seres humanos.

En esto radican sus aportes al canon, Valenzuela propone que, al no haber literatura sin secreto, éste se conserve, "el Secreto en tanto enigma o misterio de la vida al cual la literatura, hecha del puro lenguaje, trata de acercarse empujando en lo posible el límite de lo inefable"⁴³. La obra, la creación no puede ser integrada a lineamientos que corren el riesgo de endurecerse, de caducar, por lo que habría de transitar en la deconstrucción de paradigmas. *No hay patrones o moldes*, dice Luisa Valenzuela, si se quiere producir algo distinto: escribir de verdad; de ahí que lleve a cabo el ejercicio constante contra los estereotipos, la puesta en crisis de la noción de estilo, de lo novedoso, de los artificios. Si algo aporta esta escritora al canon es mostrarlo como muro de contención que limita las posibilidades infinitas de la creación, la libertad como espacio del arte y de la literatura. De ahí que escribir *Una novela negra* con otros y novedosos parámetros, construir personajes subversivos, plantea dilemas humanos sin respuesta fácil. Destruir el canon, cualquier canon.

El reconocimiento lo otorgará quien participe de la obra, a quien se propone transformar, inquietar, destruir su equilibrio,

⁴² Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras*, op. cit., p. 221.

⁴³ *Ibid.*

desquiciar. Esto tiene su expresión en lo social. Roberta no aspira a reproducir un único camino marcado a las mujeres: madre, esposa; no considera un logro de su existencia la meta del amor y ser elegida por un hombre como su destino. Es más bien una mujer transgresora, subversiva, busca librarse de todo lo que limita su afán de libertad y de creación.

Literatura y vida se vinculan en una visión transformadora en la que las mujeres tienen mucho que hacer y qué decir para cambiar las relaciones sociales, personales, en una forma de existir más humana. Porque sabemos del peligro que pueden representar las palabras. La mujer, cuyo mandato fue ser bella y callar, va perdiendo su máscara; ya no le importa la belleza, le importa decir lo que no pudo ser dicho desde la hegemonía del padre, y siembra la duda. Ya no hay terreno seguro y las escritoras así lo entendemos desde esta nueva vista abierta a lo desconocido.⁴⁴

Reflexiones finales

Presentar una visión comparativa entre las dos autoras rebasa el objetivo de este trabajo. Señalamos algunas similitudes entre ambas escritoras, tanto en su trabajo literario como en sus visiones críticas hacia sus sociedades, la dimensión latinoamericana. Para ellas, escribir es búsqueda, en ésta se encuentra el interés de su creación: encontrar formas, discursos inéditos que expresan mundos internos, a través de rupturas de códigos lingüísticos y expresiones narrati-

vas convencionales. En la producción de ambas escritoras, la oralidad ocupa un lugar importante: una diversidad de voces con las que construyen ambientes y nos adentran a sus mundos, para hacerlos nuestros. Se interesan por lo marginal: sus personajes pertenecen al submundo urbano; la novela de Luisa Valenzuela es parte de lo que ella denominó *Trilogía de los bajos fondos*; en la novela de Diamela Eltit, ocupan un espacio central los desamparados, los humillados, foco esencial de su novela; la mujer y el niño están igualmente fuera del *proyecto occidental*, de toda posible convención, de toda cotidianidad *normal*. Las autoras se proponen desestabilizar la estética tradicional y con ello todo posible equilibrio y armonía social.

Dos temas son esenciales para ambas escritoras: el poder y la memoria. Tanto Luisa Valenzuela como Diamela Eltit han vivido cruentas dictaduras en sus países, han pasado a su "cuerpo vivido", como llama el feminismo a esas marcas que son indelebles y se transmiten en vivencias. Escribir el horror que han padecido sus pueblos es para ellas necesario, en un proceso de sublimación de ese miedo apocalíptico. Deconstruir el discurso del poder les es urgente, evidenciar su verdadera faz y las secuelas que ha dejado; escriben también por la memoria, para que esto no se olvide y, sobre todo, no se repita. El arte es esa ventana que nos abren, para ver el lado oscuro del ser humano, y también el horizonte posible hacia otro modo de ser más libre y más humano.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail, "Literatura, cultura y tiempo histórico", en *Textos y contextos* (trad. Desiderio Navarro), La Habana, Cuba, Arte y literatura, 1986.
- Campra, Rosalba, "El cuestionamiento del canon y otras ilusiones (¿posmodernas?)", en *Itinerarios en la crítica hispanoamericana*, Argentina, Eduvin-U.N. Villa María, 2014.
- Ecker, Gisela (editora), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Eltit, Diamela, "Los vigilantes", en *Tres novelas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- , "Mano de obra", en *Tres novelas*, México, FCE, 2004.
- , "Dos guiones", Santiago de Chile, Sangría Editora, 2017.
- Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza), México, Pez en el Árbol-Tinta Limón, 2013.
- , *La revolución feminista inacabada. Mujeres, reproducción social y lucha por lo común* (trad. Paulino Alvarado y Lucía Linsalata), México, Escuela Calpulli y Labrando en Común, 2013.
- Guerra, Lucía, *Mujeryescritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Gutiérrez Estupiñón, Raquel, *Una introducción a la teoría literaria feminista*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 2004.
- Meek, Margaret, *En torno a la cultura escrita* (trad. Rafael Segovia Albán), México, FCE, 2004.
- Merquior, J.G., *Foucault o el nihilismo de la cátedra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Piro, Guillermo, "Prólogo" en *Trilogía de los bajos fondos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Shaw, Donald L., "Hacia el posmodernismo", en *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo* (sexta edición), Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- Valenzuela, Luisa, *Escritura y secreto*, México, Planeta, 2002.
- , *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas, 2001.
- , *Novela negra con argentinos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Villagrán, Fernando, Felipe Agüero, Manuel Salazar, Manuel Délano, *Represión en dictadura: el papel de los civiles*, LOM (Colección Nosotros los chilenos), Santiago de Chile, s/f.

Jorge Cuesta: la crítica literaria como vanguardia

ARTURO ALVAR | SOCÍOLOGO, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Este ensayo aborda las irrupciones del pensamiento de Jorge Cuesta en la aparente continuidad de la tradición literaria en México. Quien lo hace mediante la construcción canónica, pero sobre todo en el ejercicio de la crítica. Se muestra cómo la vanguardia de los Contemporáneos consistió en colocar el problema de la modernidad, proyecto de alcances cosmopolitas, como oposición intelectual frente a la visión nacionalista dominante.

Abstract

This essay approach the irruptions of Jorge Cuesta's reflexions in the seeming continuity of Mexico's literary tradition. He did this through the canonic development, but mostly in the practice of critique. The present work evince how the Contemporáneos vanguard consisted in placing the problem of modernity, a project of cosmopolitan scope, as an intellectual opposition facing the dominant nationalist trend.

Palabras clave: nacionalismo *versus* cosmopolitismo, Contemporáneos, Jorge Cuesta, vanguardia y modernidad, poesía mexicana.

Key words: nationalism *versus* cosmopolitanism, Contemporaries, Jorge Cuesta, avant garde and modernity, mexican poetry.

Para citar este artículo: Alvar, Arturo, "Jorge Cuesta: la crítica literaria como vanguardia", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 75-86.

Jorge Cuesta nació en Córdoba, Veracruz, el 21 de septiembre de 1903 y murió a los treinta y ocho años, el 13 de agosto de 1942. El hijo de Enrique González Rojo, –del mismo nombre que su padre, excepto porque se apellida Rojo-Arthur, también poeta– cuenta que en su casa se tenía de cierto que el más inteligente de todos los Contemporáneos era Jorge Cuesta. Terminó sus días emasculándose, aclara Rojo-Arthur que el que supo los pormenores de este asunto fue Elías Nandino, médico de Cuesta. Autor de ensayos paradigmáticos como “El arte moderno” y “El clasicismo mexicano”, Cuesta es una cárcel lúcida que revela su propio retrato, que es el de la modernidad. Se afirma que Jorge Cuesta instauró el canon al mismo tiempo que la crítica literaria en México¹. Este texto pretende dilucidar en torno a esta relación entre labor crítica y consolidación del canon.

Jorge Cuesta fue un intelectual que entendió su vanguardia, los Contemporáneos, como una oposición necesaria frente a la tradición dominante de su época, contra la mitificación nacionalista posrevolucionaria. Sus proyectos, como la *Antología de poesía mexicana moderna* y las revistas *Examen* y *Contemporáneos*, aunque sacudidos por el escándalo², más que manifiestos, se conso-

lidaron por su rigor intelectual y ahora son modelo a seguir. Si bien hay distintas modernidades, la crítica es la actitud moderna por antonomasia, donde Jorge Cuesta encuentra su abrevadero universal.

En la actualidad, tomando en cuenta el lugar triunfal desde el cual se afirma la institución crítica de Jorge Cuesta, habría que cuestionar que los sucesores de Octavio Paz reclamen para sí la legítima herencia intelectual de quien Enrique González Martínez consideraba el más inteligente entre todos los Contemporáneos. Esto a partir de proseguir con la tradición crítica fundada por Jorge Cuesta, es decir, como “conciencia de la literatura”, que es, a final de cuentas, una conciencia moral, que incide en la construcción del canon³. Se posiciona una perspectiva hegemónica, en lugar de lo que debiera ser un reconocimiento a la diversidad de vetas que coexisten en la literatura mexicana contemporánea –la crítica es una de ellas, imprescindible–. El pensamiento crítico se ejerce sin herencias exclusivas y el mismo Jorge Cuesta escribe, a propósito de sus consideraciones sobre lo demoníaco, que no hay un arte moral. En este sentido, tampoco un tratamiento doctrinario o pensamiento único para valorar la literatura.

¹ Vid. <http://literartur.blogspot.com/2013/04/jorge-cu-esta-modernidad-y-canon-poetico.html>.

Hace más de una década, Christopher Domínguez Michael sostuvo en *Letras Libres* que Jorge Cuesta “fue esencialmente quien dio forma al canon de nuestra tradición literaria”.

² El juicio legal entablado por el Estado en contra de la revista *Examen* por la publicación de algunos fragmentos “inmorales” de *Cariátide*, la novela de Rubén

Salazar Mallén, a decir de Malva Flores, representa “el primer capítulo de una historia donde la figura del intelectual mexicano se va separando, paulatinamente, de su colaboración con el Estado”.

³ En el primer número de *Letras Libres*, en su versión electrónica, Enrique Krauze escribió: “Somos herederos de una tradición intelectual que por más de dos decenios encarnó en la revista *Vuelta* de Octavio Paz”.

Lo anterior implica un cuestionamiento profundo a la idea misma de canon, que los herederos de Octavio Paz –Fundación para las Letras Mexicanas; Enrique Krauze y su pandilla (incluidos Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco); por la parte académica, otros grupos como el de Gustavo Jiménez Aguirre y la propia Malva Flores (con el espacio “Horizonte” apoyado por la UNAM), entre otros– dan por sentado, aunque con sus respectivas diferencias, bajo una misma lógica (la de la hegemonía intelectual), que en la tradición literaria Octavio Paz ejerce su patriarcado y ha conquistado las ideas de Jorge Cuesta⁴, siendo que sólo ellos reflexionan al respecto y más allá de ellos no hay debate ni crítica. De acuerdo con lo anterior, el giro que a Rafael Lemus le parece radical, simplemente es necesario: “continuar a Jorge Cuesta”; lo radical sería identificar y abordar las irrupciones en la aparente continuidad que se ha prolongado entre el canon –impuesto por una *Letras* que se suponen *Libres*, así como una academia que se supone crítica– y el pensamiento cuestiano.

Para continuar a Jorge Cuesta no hace falta emascularse, ni mitificar al poeta hasta el punto de hacerlo irreconocible. Leer desde el presente al crítico, criticarlo como se propuso T. S. Eliot, es debatir con sus fantasmas, que son los malestares de la modernidad, quimeras que siguen presentes y que hay que combatir, mostrando vivos los

⁴ En la versión impresa de *Letras Libres*, el editorial del primer número es más prudente con la heredad paciana, aunque ya se declaran afanes de conquista: “...en *Letras Libres* –nombre acuñado por el propio Paz– no nos sentimos herederos automáticos de su legado: haremos lo posible por conquistarlo”.

debates en pleno discurso posmoderno. Implica acudir a una crítica sin complacencias y hasta sus últimas consecuencias, que la crítica propiamente literaria salte a un campo de poder, intervenga en su estructura, como la experiencia más inmediata dentro de lo que el propio Cuesta reconoce como su generación; esto es, colocando en su momento a los Contemporáneos (1920-1932) como parte medular en la genealogía del árbol canónico⁵. (Ver imagen 1)

La exigencia por comprender nuestro tiempo encuentra en la obra de Jorge Cuesta un pensamiento agudo y un *pathos* cultural encarnado en su persona, contrastado con la arbitrariedad, el hedonismo y la contingencia de la posmodernidad. Siguiendo a Jorge Cuesta, el siglo XXI podría ser el siglo de la crítica para la literatura mexicana, dentro de esa pluralidad que la va poblando de representaciones y búsquedas. Pero esto depende de leerlo a conciencia, plantear los caminos ineludibles de su pensamiento, tanto como advertir los valores estéticos que empleó como crítico de poesía, donde Jorge Cuesta echa mano del ensayo como método de la inteligencia⁶.

⁵ Como señala Malva Flores, para el séptimo número de *Letras Libres* (1999), aparece un “Árbol hemerográfico de la literatura mexicana”, preparado por el consejo editorial y firmado por Christopher Domínguez Michael, donde se plantea la revista como la heredera directa, no sólo de *Vuelta* sino, partiendo de *Contemporáneos*: “del tronco robusto de nuestras revistas literarias, al que coronaba”.

⁶ Para Carlos Monsiváis, Jorge Cuesta escribió con mejor fortuna el ensayo que la poesía, aunque Evodio Escalante lo interpela y escribe en su libro *Metafísica*

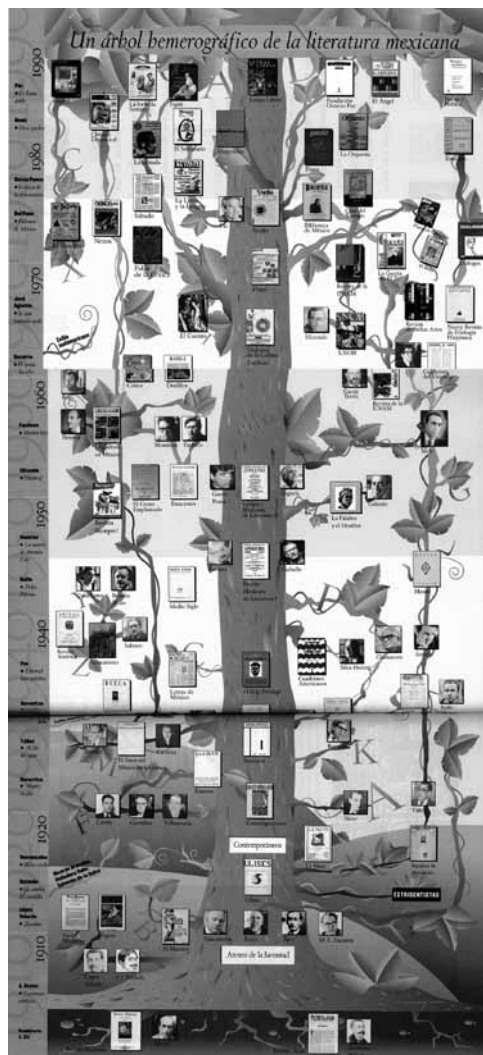


Imagen 1

Jorge Cuesta criticó a varias generaciones de poetas mexicanos. Por mencionar a quienes, como él, a la vez que poesía realizaron crítica: escribió al respecto de obras como la de Alfonso Reyes (generación antecesora) y Octavio Paz (como poeta de la herencia hacia el futuro), afines a lo que llama T.S. Eliot los “críticos practicantes”⁷. En este sentido, criticó al crítico Genaro Fernández Mac Gregor. También escribió respecto a la poesía de Ramón López Velarde y Salvador Díaz Mirón; José Gorostiza y Bernardo Ortiz de Montellano (Contemporáneos); sobre Margarita Urueta y Luis Cardoza y Aragón, “íntimo amigo de Cuesta desde su llegada a México”⁸. En el texto “La enseñanza de Ulises”, a propósito de la crítica de Genaro Fernández Mac Gregor, Jorge Cuesta discute los problemas de método, los acercamientos a la “experiencia literaria”. Comienza afirmando que:

Hay de dos clases de crítica: la poética y la científica. Estrictamente sólo esta última merece el nombre de crítica y a la primera debe reservarse el título de ensayo, pero, como sucede con to-

y delirio que “los cambios en el gusto estético propician hoy una recepción más generosa ante una obra a la que siempre se reprochó su frialdad intelectual”.

⁷ Escribió T. S. Eliot: “De modo que el crítico por quien siento mayor gratitud es aquél que puede hacerme ver algo que no había visto nunca, o que había visto con ojos enturbiados por prejuicios, aquél que me enfrenta con la obra y luego me deja a solas con ella”. *Criticar al crítico y otros escritos*, traducción de Manuel Rivas Corral de: *To Criticize the Critic and Other Writings*.

⁸ Guillermo Sheridan, en el prólogo a la *Antología de poesía mexicana moderna*, México, FCE, primera edición en Lecturas Mexicanas, 1985, p. 13.

das las realizaciones del espíritu, es casi imposible encontrar en la experiencia literaria ejemplos puros de los géneros que analíticamente concibe la teoría.⁹

José Luis Martínez publica a Jorge Cuesta en su *El ensayo mexicano moderno* y con esto se define el género donde Cuesta dejó sus mejores intuiciones. Si lo aplicamos a su propia labor, encontramos que el trabajo crítico de Jorge Cuesta se concretó no sólo en sus ensayos, sino en esa operación llamada *Antología de poesía mexicana moderna* (1928) —que lleva su firma en el prólogo—, con la cual se logró un auténtico debate sobre la tradición poética en México; provocando, además, ante la polémica desatada, una cohesión intelectual —como advierte Carlos Monsiváis¹⁰— que se concretó en el nacimiento de la revista del grupo: *Contemporáneos*, poco después de publicada la *Antología*. En la revista, tomando un papel estratégico, Cuesta también critica la vida política, artística e intelectual del país, sin hacer distinción entre crítica literaria y crítica de la cultura.

Coincidiendo con Domínguez Michael, Malva Flores considera a Jorge Cuesta como un “intelectual estrictamente moderno que asume su tarea como crítico del poder en

cualquiera de sus manifestaciones”¹¹. La autora acude a su vez a la opinión de Guillermo Sheridan y reafirma que la modernidad de Jorge Cuesta tiene raigambre en la originalidad de sus ideas. Por ejemplo, sus vislumbres sobre la tradición, condición universal de la poesía mexicana “en tanto inclinación clásica”¹². Al tomar conciencia de la literatura, Jorge Cuesta no está en la elaboración de una ortodoxia que exalte lo particular —lugar común del nacionalismo—, sino de un proyecto de alcances cosmopolitas, que a decir de Malva Flores conlleva la creación de una “figura de poder alterno e independiente cuya fuerza radica en el valor de sus ideas y la repercusión que éstas puedan tener en el conjunto de la sociedad”¹³.

Esa vocación universalista del intelectual desde luego existe, pero que se conciba como independiente es lo que otorga semblante moderno a Jorge Cuesta, leído y promovido desde una revista como *Letras Libres*, así como desde otros espacios instituyentes del canon, como ha sido la academia (la UNAM, en el caso de “Horizonte de poesía mexicana”, espacio virtual). En este sentido, habría que cuestionar la supuesta independencia tanto de la publicación como de la figura crítica que enaltecen en el poeta¹⁴ —la

⁹ Jorge Cuesta, *Poesía y crítica*, México, CNCA (Colección Lecturas mexicanas), 1991, p.3 44.

¹⁰ Carlos Monsiváis, *Introducción a la poesía mexicana II. 1915-1979*, p. XXXI. En ella escribe sobre la reacción ante la *Antología de poesía mexicana moderna*: “...al reanimar el odio circundante, obliga a la unidad interna del grupo que intensifica su desafío: ordenar y consolidar los vínculos con la cultura occidental, ya no exclusivamente francesa, sino también anglosajona”.

¹¹ Malva Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales y la generación del desencanto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

¹² Jorge Cuesta, *Poesía y crítica*, op. cit., p. 296.

¹³ Malva Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales y la generación del desencanto*, op. cit.

¹⁴ Para Ignacio Sánchez Prado, la figura intelectual en Jorge Cuesta representa “la primera etapa de consolidación de la autonomía del campo literario frente al Estado”, ya que es “el primer intelectual mexicano que se sitúa fuera de cualquier vínculo con éste y

sombra esquivada de Jorge Cuesta— en la disputa de un canon que intenta constituirse como legítimo, a partir de proclamar lo moderno, una heredad literaria que incluya su crítica, pero que en los hechos se intenta imponer como política. En la mitificación de las ideas de Jorge Cuesta, la tradición crítica y su aparente continuidad en el concepto “tradición de la ruptura” enarbolado por Octavio Paz en 1966, a propósito de *Poesía en movimiento*, pero despojado para entonces de esa puesta en crisis radical que en su momento Jorge Cuesta hizo del poder, los herederos, hoy como ayer, dan por sentado que la sociedad sigue “representada por sus élites intelectuales y políticas”¹⁵.

Al respecto, una clara influencia ideológica de lo afirmado por Malva Flores en el terreno estético, llevada a lo político, es la que adoptó Octavio Paz en *Itinerario*. A los ochenta años, escribió que “el proceso de modernización ha sido siempre una empresa de minorías empeñadas en cambiar a la mayoría”. Considerando que la política de Carlos Salinas de Gortari “había logrado sacar al país del pantano en que había caído”, afirmó que el proceso de modernización en México —tomando una postura reformista, lo que incluyó la justificación a la privatización de empresas estatales— garantizaría un crecimiento económico que paulatinamente llegaría a la mayoría, cosa que no

ocurrió. Octavio Paz se justifica y dice que, en todo caso, sólo a los “trabajadores y consumidores”, ya no al Estado, les corresponde luchar por una mejor distribución del ingreso. Omite así la responsabilidad de los grandes empresarios y los abusos que han cometido a la postre, precisamente en los rescates bancarios, la precarización laboral, el castigo al salario y al poder adquisitivo, mientras que Carlos Salinas de Gortari y su grupo siguieron manteniendo sus privilegios y acrecentando la desigualdad social¹⁶.

Aunque son completamente distintos los términos *modernidad* en el sentido de la crítica literaria que se ha discutido y *modernización* como política del régimen priista, Malva Flores empata estas dimensiones cuando afirma que la suya es una “generación del desencanto”, en el sentido que llamó Max Weber a la modernidad como un proceso de desencantamiento y racionalización del mundo¹⁷ —aunque finalmente algunos pensadores como Gianni Vattimo, han observado que en la posmodernidad persisten sacralizaciones que la modernidad no secularizó¹⁸—. Mientras que por un lado se racionalizan los procedimientos y códigos para legitimar una obra, por otra parte, el canon sigue viendo a la poesía como una tradición sagrada y desde ahí determina su función estética frente al poder. No sorprende que se destaque una generación “desencantada”, que parte de *Letras Libres*

utiliza esa posición para asumir una valiosa actitud crítica”.

¹⁵ La opinión también es de Malva Flores, Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 1999, también ensayista que ha abordado con actualidad al poeta como crítico, por mencionar un referente canónico que vale la pena cuestionar.

¹⁶ Octavio Paz, *Itinerario*, México, FCE (Colección Tierra Firme), 1995.

¹⁷ Max Weber, *El político y el científico*, Alianza Editorial, México, 1991.

¹⁸ Gianni Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, Barcelona, Península, 1987.

hacia atrás: 1968¹⁹. De esta manera, Malva Flores evita tener que cuestionarse de atrás para adelante, yendo del presente conquistado hacia el pasado por conquistar; plantea a una generación de poetas nacidos en los sesenta, convencidos de que hay razones para que la poesía se considere separada de lo político, siendo que estos poetas de élite, al mismo tiempo que “representantes” de su generación, no ven razones suficientes para que la poesía no sólo, en palabras del propio Paz, se conforme con contemplar el mundo, sino que también aspire a transformarlo.

En el caso de la literatura, la representatividad que ostenta el canon resulta sesgada porque actualmente en México ya se reconocen varias literaturas, las indígenas sin ir más lejos. Lo que antes llamó Salvador Novo una “literatura del pueblo”, ausente en la historia de la literatura mexicana de su tiempo, ahora es un reconocimiento de las diferencias que ha lanzado a la literatura mexicana a un espacio inconmensurable, donde se queda corta la Academia Mexicana de la Lengua, es decir, de la lengua dominante que penetró en los conquistados con la espada de la religión y de la letra. Sin embargo, el heterodoxo de Contemporáneos, como se consideraba Novo a sí mismo respecto del “grupo sin grupo”, no estimaba dicha literatura en la medida de la diversidad, por ejemplo, de las lenguas originarias, sino como valor estético universal: “acaso no se ha advertido muy claramente que el entronque tradicional español con los corridos es ga-

rantía de la pureza de su expresión”²⁰. Es a una élite —la de Novo, aunque distante— a la que va dirigido el reproche, pues son la pureza y la tradición europea lo que a sus pares importa, como el mismo Jorge Cuesta, a quien Salvador Novo ubicaba entre los escritores críticos, pero que a su vez no era tan independiente, al menos como lo quieren ver los herederos actuales, sino “una de las personas descubiertas por Xavier Villaurrutia y puestas en relieve por su trato”²¹. Guillermo Sheridan da crédito a Xavier Villaurrutia en la creación del concepto antológico, cuando cita aquella afirmación de que Alfonso Reyes fue quien, en principio, habría estimado prudente la confección de una antología a la altura de “nuestra lírica”²² y que eso motivó la elucubración cuestiana, que no sale ileso frente a la imposición de intereses entre los propios Contemporáneos hacia la *Antología*, sean políticos o intelectuales, atravesados por los conflictos de su época²³.

¹⁹ Malva Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales y la generación del desencanto*, op. cit.

²⁰ Salvador Novo, “Literatura del pueblo”, en Salvador Novo, *Sus mejores obras*, México, Proxema Editores, 1979, p. 38.

²¹ Salvador Novo, “El trato con los escritores”, en Salvador Novo, *Sus mejores obras*, México, Proxema Editores, 1979, p. 106.

²² Guillermo Sheridan cita a Xavier Villaurrutia, sin dejar referencia, en el prólogo a la *Antología de poesía mexicana moderna*, op. cit., p. 9.

²³ Enrique González Rojo, respecto de la confección de la *Antología*, escribe: “No se crea que esas reuniones se caracterizaban por el trabajo en común... la situación política... (así como) disputas literarias y elementos extraños (incluido Cuesta)... fueron las principales causas de nuestras desavenencias”. Se puede consultar en Enrique González Rojo, *Obra Completa 1918-1939*, prólogo de Jaime Labastida, México, SEP, 1987.

En el caso de la literatura, el conflicto de una heredad poética y lo que en libertad la legítima –su crítica–, se desata con la publicación de la *Antología de poesía mexicana moderna*, en la que Jorge Cuesta firma el prólogo a una obra que luego se presumió colectiva²⁴, donde incluso Jaime Torres Bodet muestra un interés por destacar en la antología, lo que conlleva una intrusión más allá de lo literario²⁵. Aún con estas tensiones internas, Jorge Cuesta asume la responsabilidad intelectual del acto. Hay entonces una idea de tradición crítica que intenta fundar la *Antología de poesía mexicana moderna*, como punto de ruptura para crear su propia genealogía. La *Antología* para Jorge Cuesta fue una elección forzosa y un compromiso donde sacrificaba su gusto personal, ejercido en libertad, a cambio de despojar a la creación de toda sombra de subjetividad. El fin de la crítica, en este sentido, sería desencadenar una serie de “liberaciones”: que el poeta quede liberado de la escuela, que la obra quede liberada del autor y que el poema quede liberado de la obra, en estado puro y viviente; pero, además, libre también del interés ejercido por el poder extraliterario. En suma, lo que resulte en una antología para lectores liberados por el crítico, despre-

juiciados de una imposición subjetiva, en defensa paradójica de la propia subjetividad.

Puesto que “sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse”, para Jorge Cuesta fue necesario, pues, mostrar la afirmación y la negación como las dos caras de una misma moneda, una de las formas del “repudio de la continuidad ininterrumpida” de la modernidad, que menciona Daniel Bell, en detrimento de la totalidad, donde paradójicamente se pierde el sentido clásico por uno vanguardista. Más que una bomba, como piensa Sheridan, la *Antología* fue un “buscaminas” en un campo cultural minado por el nacionalismo. A decir de Guillermo Sheridan, la *Antología* funcionó como un corte de caja que los poetas jóvenes hacían en la poesía mexicana para dar cuenta de “cómo prolongar en ellos esa tradición”²⁶, aunque a la postre se abrió una distancia casi insalvable entre los preceptos cuestianos y el corpus final de la *Antología* que, con el paso del tiempo, ha puesto en duda su pretendida objetividad.

La crítica de Jorge Cuesta no era ni canónica ni triunfalista en su momento. Su contexto era más bien hostil. Xavier Villaurrutia sale en su defensa y aclara también, respecto a los criterios de selección de la *Antología*, que Jorge Cuesta “no ha postergado” a los poetas Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y Manuel José Othón, tal como se fra-

²⁴ Guillermo Sheridan, en el prólogo a la *Antología de poesía mexicana moderna*, *op. cit.*, p. 12., anota: “...imposible deslindar con precisión las responsabilidades de la *Antología*, más allá de la del prólogo de Cuesta que aún así, podría haber sido alterado en sus párrafos finales”.

²⁵ En *ibid.*, p. 9., Sheridan apunta que “Torres Bodet en sus memorias, se las arregla como siempre para asegurar a su favor el crédito de la empresa”.

²⁶ En *ibid.*, p. 15, Sheridan escribe: “Si la *Antología* quería ungir a los jóvenes como los herederos y continuadores de la tradición –la que la misma antología expurgaba–, podría haberla dignificado para su propia causa exigiendo de sus propios responsables la responsabilidad que pedían ellos a otros...”

guaba en la calumnia, al calor de las acusaciones. Xavier Villaurrutia subraya que al incluir a Manuel José Othón, un poeta detestable para Cuesta, éste último castiga su propio gusto, incluso abre la *Antología*, mientras que Amado Nervo, dice Xavier, “ocupa un pequeño alveolo”, siendo que el célebre ausente fue Manuel Gutiérrez Nájera, entre otros poetas que los Contemporáneos dejaron fuera²⁷. En el prólogo, Jorge Cuesta precisa que la *Antología* en nada pierde con “olvidarlos”, siendo que la poesía mexicana simplemente se enriquece con “poseerlos”²⁸.

Hay efectivamente una inflexión en plural que Jorge Cuesta utiliza para reafirmar sus consideraciones, un factor gregario que muestra que el poeta no actuaba solo, aunque para Efraín Huerta la *Antología* fue “perpetrada diabólicamente por Jorge Cuesta”²⁹, como recuerda Sheridan, lo cual se comprueba parcialmente cuando en la polémica asume un yo categórico. Pero lo cierto es que hay un posicionamiento estético gregario, a partir de la elaboración tras bambalinas de la *Antología* y en ello estriba una consideración política a la crítica de poesía mexicana, por medio del trabajo antológico de sus propios conspiradores, quienes —a decir de Óscar Oliva— con el transcurrir de las décadas se han consolidado como el grupo más influyente en la poesía mexicana del

siglo pasado, donde Jorge Cuesta se encuentra entre el canon y el mito.

El canon de Jorge Cuesta es el de una élite intelectual, lo que algunos críticos como Heriberto Yépez e Ignacio Sánchez Prado llaman “alta cultura”³⁰, incluso cuando ha dejado de ser aristocrática como en tiempos de los Contemporáneos y que incluso el saber se ha masificado, acercándose más a lo que detestó el mismo Baudelaire de la burguesía, cuyo gusto rechazaba. Por contraste, el mito se da por el escándalo social y la nota roja del poeta, que no faltaron en vida. Sin embargo, la “pura influencia” que anhelaba Jorge Cuesta para las obras, es decir, “una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas” —yo agregaría a irrumpirlas— es el ejercicio más consecuente con la heterodoxia que las anima, aunque los poemas hubieran permanecido marginales, que no fue el caso de los Contemporáneos y su polémica *Antología*.

La *Antología* resultó para el gusto común en una decepción. El lector tradicional sólo admite, a decir de Jorge Cuesta, la irracionalidad si ésta conmueve a su espíritu y no soporta que le tracen un criterio estético más allá del orden moral, dogmático y predecible; incluso al espectador le repugna una obra que lo libere de la emoción, de cualquier juicio y lo comprometa, ante el prodigio del arte, con la realidad misma, la que ha sido para los Contemporáneos una realidad del desamparo. Así, reconociendo a los

²⁷ Jorge Cuesta, *Antología de poesía mexicana moderna*. Apéndice con la carta de Xavier Villaurrutia a Manuel Horta, del 9 de julio de 1928, p. 32.

²⁸ Jorge Cuesta, *Antología de poesía mexicana moderna*. Prólogo de Jorge Cuesta, p. 40.

²⁹ Guillermo Sheridan, en la presentación a la *Antología de poesía mexicana moderna*, p. 13.

³⁰ Heriberto Yépez, en “Archivo Hache”: “La cultura alta —universal, simultánea y refinada— soñada por la aristocracia mexicana”.

membros de lo que considera su generación, a su vez “Carlos Pellicer decepciona a nuestro paisaje; (vemos) cómo Ortiz de Montellano decepciona a nuestro folclore; cómo Salvador Novo decepciona a nuestras costumbres; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a nuestra literatura”, etcétera³¹. Es decir, confronta los tópicos canónicos de su tiempo, promovidos por el nacionalismo y su lectura hegemónica.

Hay una perspectiva herética, desde luego, y un saber que es comunicado de manera secreta en Jorge Cuesta, a través del poema o por medio de una lectura profana de la tradición: la *Antología* en sí misma como obra de arte moderna, retomando a Daniel Bell, se publica sin “subordinación de los impulsos estéticos a la conducta moral”³². En este sentido, el principal atractivo del modernismo fue que la vida y el arte se fundieran; lo mismo experiencia y belleza. Para Jorge Cuesta, la creencia religiosa no tiene cabida ante el vacío de la nada y el individuo únicamente desaparece en la embriaguez del momento, por lo que no deja de ser necesaria la lucidez; despertar finalmen-

te sobrios, como apunta Cuesta, al mismo tiempo que confiesa “una pasión sin límites por Nietzsche”³³ –como ha escrito Evodio Escalante al respecto de *Canto a un dios minimal*–. Dionisiacamente apolíneo, el joven crítico propone una *Antología* sin repeticiones ociosas, señalando las diferencias necesarias y sin dejar huecos. Pero no se refiere a huecos históricos, generacionales o pedagógicos, sino al criterio selectivo del responsable, a la calidad poética que lleva a su vez a la consigna platónica: “Dejar a cada quien lo suyo es la única manera de no perder lo propio y de poseer lo justo”. En suma, Jorge Cuesta como antologador, lo mismo que en sus ensayos, apuesta por una lectura estética de la poesía, más que a una crítica pretendidamente científica.

La *Antología de poesía mexicana moderna* es una fotografía de la familia en discordia por la tradición. Una mirada que saca filo y parte de la sospecha, sistemática duda sobre lo que se ha impuesto como poéticamente valioso desde un pasado que fija antes de posibilitar su transcurso. Un pasado mexicano cuya poesía fue endogámica para mantener un estatus conciliatorio entre el refinamiento aristocrático y el gusto por lo popular, cuyo aparato canónico se vio apenas agitado por el drama social que implicó el conflicto revolucionario. Abierta la necesidad de remontar lo perdido por años de lucha, el fotógrafo –la mirada crítica– debe enfocar la “individualidad de cada objeto”

³¹ Carlos Monsiváis, *Introducción a la Poesía Mexicana II .1915-197*, p. XXVI. En ella escribe sobre la “actitud de decepcionar”: “Cada grupo o generación elige, como punto de partida, la certidumbre de sus propias limitaciones: no hay tradición o si la hay se concreta a unos cuantos nombres, a unos cuantos ejemplos”.

³² Aunque parezca forzado pensar inmediatamente la modernidad de Daniel Bell con relación a Jorge Cuesta, puesto que desde luego hablan desde contextos muy diferentes, Bell al hablar de modernismo no se refiere sólo a su país sino de un movimiento universal y de un proceso que tuvo repercusiones en la estética y el gusto.

³³ Evodio Escalante, *Metafísica y delirio*, p. 18. Evodio apunta que: “Cuesta precisa que la grandeza de Nietzsche consistió en haber vencido a su naturaleza, elevándose por encima de ella.”

sin detrimento del “paisaje que los contiene a todos”.

En este sentido, Jorge Cuesta declara que la irrupción de la *Antología* en el panorama cultural mexicano (a finales de la década de los veinte), no buscaba establecer un orden violento, sino acomodarse en un lugar que le exigiera “los más ligeros sacrificios”. En palabras de Daniel Bell, el modernismo es el “obstinado esfuerzo de un estilo y una sensibilidad por permanecer en el frente de la conciencia en avance”³⁴; un movimiento de vanguardia, llevado a cabo por élites intelectuales, que suscitó desde hace más de siglo y medio “renovados y sostenidos ataques contra la estructura social”. Por tanto, no se podía esperar menos de la *Antología* que su incompreensión como dificultad original, signo moderno, por parte de sus primeros detractores.

Jorge Cuesta ve la necesidad de que los grupos y las escuelas queden superadas por los individuos (así lo asienta en el prólogo), que responde, más que a una tendencia, a un cambio de identidad de corte generacional. Retomando a Daniel Bell, la conciencia de sí mismo rompe con la autoridad de la razón a partir de la experiencia como sustento de “significados comunes”. De esta manera, surge el sentido de la generación como “el centro distintivo de la identidad moderna”³⁵.

Esto adquiere importancia tanto en la esfera literaria como en el ámbito político, puesto que tiene tanta importancia la noción generacional en la modernidad, que

Daniel Bell sentencia: “la realidad se derrumba cuando los otros que confirman pierden significado para la persona que trata de ubicarse o de hallar un lugar”³⁶. La pertenencia o no a un grupo, entonces, no sólo es una tendencia sino una ideología, un campo en disputa que se caracteriza de tensiones e intereses en conflicto, donde cada grupo quiere ser reconocido. Este proceso, junto con el de la modernidad, son los que han permitido la autonomía del campo estético.

El propio Cuesta brinda una instantánea del grupo que toma por una imagen generacional. Aparte de nacer en México, los jóvenes escritores de los años veinte crecieron en un “raquítico medio intelectual”, huérfanos al carecer de “compañías mayores que desde la más temprana juventud deciden un destino”, pero por ello mismo una generación que elige su propio camino, destacando encontrarse en medio de una producción literaria que tiene por cualidad esencial carecer de toda crítica. La falta de crítica es, por tanto, la condición más importante que configura “la realidad mexicana de este grupo de escritores”. Una generación del desamparo que “no se ha quejado de ello”, ni ha querido falsear la realidad nacional por su afán universalista. Parafraseando a Villaurrutia, la libertad de Contemporáneos ha consistido en elegir su propia fatalidad como realidad: “ella les permite ser lo que son”³⁷.

Si en el prólogo de la *Antología* Cuesta afirma: “quien no abandona la escuela en la que ha crecido, quien no la traiciona luego, encadena su destino a ella: con ella vive y con

³⁴ Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1976. p. 56.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Jorge Cuesta, *Poesía y crítica*, p. 273.

ella perece”, en un tono más político, como advierte Carlos Monsiváis, finalmente Jorge Cuesta consideró que en México nunca había existido una generación “más conforme con su propio destino” que la suya³⁸. Por lo anterior, surge la pregunta: si de antemano estos jóvenes poetas aceptaron su destino ¿en qué poemas los Contemporáneos abandonaron su propia escuela; cuándo nos decepcionaron? En la *Antología de poesía mexicana moderna*, el rigor que impusieron a otras generaciones no fue correspondido al ponderar su propio trabajo.

De acuerdo con lo tratado, la aspiración de Jorge Cuesta por la poesía, como dice en su prólogo, estaba en “arrancar cada objeto de su sombra y no dejarle sino la vida individual que posee”. Esta develación de las apariencias sólo puede suceder por medio de la crítica, actitud moderna e impronta vanguardista por antonomasia.

Bibliografía

- Bell, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, México, CNCA (Colección Los Noventa), 1977.
- Cuesta, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, primera edición Contemporáneos, 1928, México, FCE, primera edición en *Lecturas Mexicanas*, 1985.
- Cuesta, Jorge, *Poesía y crítica*, México, CNCA (Colección Lecturas mexicanas), 1991.
- Escalante, Evodio, *Metafísica y delirio*, México, Ediciones sin nombre, 2011.
- Flores, Malva, *El ocaso de los poetas intelectua-*

les y la generación del desencanto, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

- González Rojo, Enrique, *Obra completa. 1918-1939*, México, SEP, 1987.
- Martínez, José Luis, *El ensayo mexicano moderno*, México, FCE, 1968.
- Monsiváis, Carlos, *Introducción a la Poesía Mexicana II. 1915-197*, México, Promexa, 1979.
- Novo, Salvador, “Literatura del pueblo”, en Salvador Novo, *Sus mejores obras*, México, Promexa, 1979.
- Paz, Octavio, *Itinerario*, México, FCE (Colección Tierra Firme), 1995.
- Sánchez Prado, Ignacio, “Un intelectual en busca de su genealogía”, en *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, Indiana, Purdue University Press, 2009.
- Vattimo, Gianni, *Introducción a Nietzsche*, Barcelona, Península, 1987.
- Weber, Max, *El político y el científico*, Alianza Editorial, México, 1991.

Sitios web

- Domínguez Michael, Christopher, “Jorge Cuesta (1903-1942). El príncipe de los críticos”, en *Letras Libres*, septiembre de 2003, <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/jorge-cuesta-1903-1942>>.
- Lemus, Rafael, “Jorge Cuesta, crítico literario”, en *Letras Libres*, enero de 2009, <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/jorge-cuesta-critico-literario>>.
- Mata, Rodolfo, “El fruto que del tiempo es dueño”, en *Horizonte de poesía mexicana*, México, UNAM, 1996, <<http://www.horizonte.unam.mx/cuesta/cuesta2.html>>.

³⁸ *Ibid.*, p. 275

La señorita Etcétera

ÓSCAR MATA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

La señorita Etcétera marca el inicio de la narrativa de vanguardia, tanto en la literatura mexicana como en la hispanoamericana. Arqueles Vela presenta un relato inusitado para su época, lleno de sugerencias y provocaciones literarias, que inspiró a varios de sus jóvenes contemporáneos, como Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen.

Abstract

La señorita Etcétera marks the beginning of the avant-garde narrative, both in Mexican and Latin American literature. Arqueles Vela presents an unusual story for his time, full of suggestions and literary provocations, which inspired several of his young contemporaries, such as Xavier Villaurrutia and Gilberto Owen.

Palabras clave: *La señorita Etcétera*, Arqueles Vela, Estridentismo, vanguardias.

Key words: Stridentism, avant-gard.

Para citar este artículo: Mata, Óscar, “La señorita Etcétera”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 87-90.

La narrativa mexicana —y latinoamericana— de vanguardia se inicia con *La señorita Etcétera*¹, del chiapaneco —o guatemalteco— Arqueles Vela, quien para unos nació en Tapachula, Chiapas, y para otros en Guatemala, donde cursó la primaria. Hizo sus pininos como periodista en *El Demócrata* y en 1921 fue secretario de redacción de *El Universal Ilustrado*, suplemento cultural del diario *El Universal*. Ahí trabajó con Carlos Noriega Hope, quien además de ser un reportero muy respetado, resultó un excelente editor, pues

¹ Arqueles Vela, *La señorita Etcétera*, México, El Universal, 1922, 32 pp. (La novela semanal, 7)

en su calidad de director de *El Universal Ilustrado* brindó espacio a escritores de todas las tendencias de su época (en sus páginas tuvo lugar la célebre polémica entre Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda), y lanzó la colección “La novela semanal” que constó de 160 entregas (aunque principalmente se publicó narrativa, en especial novelas cortas, también se incluyó poesía) y circuló de noviembre de 1922 al mismo mes de 1925. Las entregas de “La novela semanal” aparecían los jueves, tenían 32 páginas, estaban impresos en papel periódico y pastas de papel couché, con un tiraje de 50 mil ejemplares. El número 7 de la colección, aparecido el 14 de diciembre de 1922, fue *La señorita Etcétera*, con un prólogo de su editor, Carlos Noriega Hope, quien se muestra consciente de su arriesgada apuesta. Advierte que ha decidido dar a conocer una obra “extraña”, que para muchos puede ser “un disparate”; sin embargo prosigue así: “...para otros su autor podría considerarse un prosista magnífico, despojado de todos los lugares comunes literarios, forjador de emociones cerebrales y de metáforas suntuosas”². Se trataba de una obra que se alejaba de las maneras tradicionales de contar historias; su prosa era infinitamente más perturbadora que la de los “decadentistas”, después llamados modernistas. *La señorita Etcétera* era, a fin de cuentas, una obra de vanguardia, a la que había que relacionar con las nuevas tendencias artísticas de la Europa que empezaba a recuperarse de la Gran Guerra. Se presentaba a los lectores como una no-

vela corta, pero su extensión ni siquiera llegaba a las cuatro mil palabras, por lo cual sería un cuento. Sin embargo estaba compuesta por ocho segmentos y en cada uno de ellos se esbozaba o insinuaba una historia, quizás el proyecto, acaso el deseo o el sueño de una narración. Su autor, un joven que trabajaba en un periódico, se había dado a conocer un año antes con un libro de poemas, *El sendero gris y otros poemas* (1921) que de ninguna manera presagiaban la impulsividad, por llamarla de alguna manera, de *La señorita*... Su calidad de obra pionera e interesante ha suscitado no pocos estudios, que no han logrado encasillarla dentro de un género literario. La inmensa mayoría de la crítica la considera una obra narrativa, pero Luis Mario Schneider, quien rescató a los estridentistas del olvido al que los habían condenado los contemporáneos, no está muy de acuerdo: “Más bien es una breve crónica poética, donde no existe ninguna trama y toda ella está sostenida en base a un recuerdo, una evocación.”³ Sin embargo, en *La señorita Etcétera* sí hay una trama, aunque no esté bien trazada según los dictados de la preceptiva, que en líneas generales consiste en el viaje y la llegada de un joven a la gran ciudad donde, contra sus deseos, debe realizar un trabajo rutinario; en torno suyo incidentalmente aparecen, de manera fugaz, varias mujeres que motivan varias tramas apenas esbozadas. Ricardo Piglia ofrece esta descripción del género: “La *nouvelle*, como hipercuento, especie de versión condensada de cuentos múltiples, que

² Cita tomada de la ficha de Arqueles Vela en la «Enciclopedia de la literatura en México. www.elem».

³ Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*, México, INBA, 1970, p. 57.

se van anudando en una historia...⁴ Evodio Escalante explica esta novelita de manera brillante:

Si bien no se advierte en *La señorita etcétera* una trama en el sentido realista de la palabra, dado que muchos de los acontecimientos... parecen no estar vinculados entre sí, no por ello deja de existir el nexo emocional de la búsqueda que impone una lógica consecutiva a la organización del texto. Mejor que una trama mimética, pues, lo que hay es una trama expresiva, una concatenación por decirlo así sonambúlica, de algún modo subliminal, sin la cual la revelación última no podría darse. Esta conexión sonambúlica y no convencional de los acontecimientos, por cierto, es lo que la convierte en una novela de vanguardia.⁵

Entonces, se trata de una novela, una novela corta basada en “una trama expresiva”, cuyo protagonista no es otro que el estilo. Varios críticos han señalado eso. Sandra María Benedet agrega un dato curioso: “...utilizó el flujo de conciencia/monólogo interior —que, según declaró, había ideado él mismo y desconocía que algunos escritores como James Joyce ya lo hubieran utilizado.”⁶ El *Ulysses* de Joyce se publicó el mismo año

que *La señorita Etcétera*, 1922. Vela escribió su novelita en agosto de ese año y resulta prácticamente imposible que haya leído la monumental obra del irlandés. Respecto a tales coincidencias, Thomas Mann solía decir que las ideas “estaban en el aire”, por lo que cualquiera podía valerse de ellas. La misma Benedet considera que *La señorita Etcétera* es la primera novela hispanoamericana que rompe con la representación lineal tradicional de tiempo y espacio, lo cual corrobora su calidad de obra vanguardista. El pobre o casi nulo desarrollo narrativo de todos y cada uno de sus ocho segmentos la hacen una novela corta, no muy diferente a los esbozos y esqueletos de novelas que autores como Eufemio Romero entregaba a las revistas mexicanas de la mitad del siglo XIX. Pero lo que en Romero era un claro y preciso resumen de acciones, en Arqueles Vela, como señalaron Schneider y Escalante, es una arbitraria sucesión de sensaciones y deseos, de hechos presentados al lector con la fugacidad de una película o de un sueño; esto es, con los recursos de las vanguardias de la década de 1920: la fragmentación del tiempo y del espacio, la ruptura de los límites entre el espacio físico y el onírico, para sólo mencionar los principales. Este montaje es enriquecido con múltiples indicios, que bien pueden ser referencias culturales, sonidos ciudadanos, palabras provenientes de otros idiomas que se escuchan en las salas cinematográficas, esa luz ya reconocida como un arte... Todos estos elementos aparecen de manera vertiginosa, con claras reminiscencias cinematográficas, enriquecidos con un aire de impaciencia juvenil, de experimentación jubilosa en la cual se advierte una

⁴ Ricardo Piglia, “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, Universidad de Madrid, 2005, en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006.

⁵ Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, México, Ediciones Sin Nombre-CONACULTA, 2002, p. 79.

⁶ Sandra María Benedet, “La narrativa del estridentismo, La señorita Etcétera de Arqueles Vela”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXIV, núm. 224, julio-septiembre 2008, p. 754.

sonrisa, la risa característica de esos muchachos revoltosos y juguetones que formaron el movimiento estridentista. Arqueles Vela señaló al respecto:

Es una sonrisa imperceptible y paradójica, estilizada. No hay en ella ningún resabio subversivo. Nos reímos de que a la gente literaria se le resbalen y se le caigan las ideas al tropezarse con sus pensamientos, con una expresión intro-objetiva.

La nuestra es una sonrisa que ha pasado por todas las descosiciones, descubriendo su verdadero matiz. Hemos ido despabilándola hasta dejarle, únicamente, su incandescencia, su pureidad, que es la que nos libra de la insolación de la sonrisa.

Entre todas las sonrisas, la nuestra se enreda y desenreda en los instantes, explayándose, recogiendo, inutilizando y vivificando los contrastes, desmatizándose a cada momento, porque como es transeúnte, no se refugiará nunca en los museos intelectuales.⁷

Y como eje de este sonriente experimento literario está ella, la mujer, la señorita, que conforme el texto avanza nos va mostrando diferentes facetas: ella viajera, ella mesera, ella robótica, ella moderna, ella feminista, ella soñada, ella etcétera, ella la señorita etc...

Poco antes de partir a Europa, Arqueles Vela dio a la imprenta otras dos narraciones que pretendían seguir los mismos caminos de *La señorita Etcétera*. Sin embargo, la lectura de "Un crimen provisional" (cuento)

y de *El café de nadie*⁸ (novela corta), publicadas en la brumosa urbe estridentista (Xalapa Estridentópolis) en 1926, no resulta tan disfrutable ni deslumbrante, a pesar de que el artificio narrativo pretendió ser el mismo, sobre todo en el caso de "Un crimen..." De esta forma *La señorita Etcétera* mostró otro de sus encantos: el ser un texto único, irrepetible.

Bibliografía

- Benedet, Sandra María, "La narrativa del estridentismo. La señorita Etcétera de Arqueles Vela", *Revista Iberoamericana*, vol. XXIV, núm. 224, julio-septiembre 2008.
- Escalante, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*, México, Ediciones Sin Nombre-CONACULTA, 2002.
- Piglia, Ricardo, "Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*", Universidad de Madrid, 2005, en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de estrategia*, México, INBA, 1970.
- Vela, Arqueles, "La sonrisa estridentista", en *El Universal Ilustrado*, núm. 449, México, 24 dic. 1925.
- , *El café de nadie: novelas*, Xalapa, Rev. Horizonte, 1926.
- , *La señorita Etcétera*, México, El Universal, 1922, 32 pp. (La novela semanal, 7)

⁷ Arqueles Vela, "La sonrisa estridentista", en *El Universal Ilustrado*, núm. 449, México, 24 dic. 1925, p. 24.

⁸ Arqueles Vela, *El café de nadie: novelas*, Xalapa, Rev. Horizonte, 1926.

Arqueles Vela y el Estridentismo

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Gracias a estudiosos como Luis Mario Schneider, Evodio Escalante, Esther Hernández Palacios, entre otros, se ha venido reivindicando el Estridentismo. Si bien no fue una gran vanguardia, fue orgullosamente mexicana, con sus defectos, pero también con sus muchos aciertos. Se dice que quizá no hubieran surgido las figuras de un José Agustín, de un Salvador Elizondo, de un Carlos Fuentes o de un Juan Rulfo si no se hubiera dado este gesto. Desde fines del siglo pasado y a inicios de éste se han ido valorando las aportaciones estridentistas.

Abstract

Thanks to scholars such as Luis Mario Schneider, Evodio Escalante, Esther Hernández Palacios, among others, Stridentism has been claimed. Although it was not a great vanguard, it was proudly Mexican, with its flaws, but also with its many successes. It is said that perhaps the figures of a José Agustín, a Salvador Elizondo, a Carlos Fuentes or a Juan Rulfo had not emerged if this gesture had not been given. Since the end of the last century and at the beginning of this stridentist contributions have been valued.

Palabras clave: estridentismo, Arqueles Vela Salvatierra, valoración.

Key words: stridentism, Arqueles Vela Salvatierra, valuation.

Para citar este artículo: Ito Sugiyama, Gloria Josephine Hiroko, "Arqueles Vela y el estridentismo", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 91-108.

Manuel Maples Arce, fundador del Estridentismo, cuando tuvo 76 años, paradójicamente —menciona Roberto Bolaño en entrevista—, parecía darle menor importancia al movimiento. Por supuesto que para entonces ya no se le consideraba como el dandy de traje, con flor en la solapa, polainas, sombrero y bastón de Apizaco que le regalara Diego Rivera. Hacía mucho que había dejado eso atrás: épocas pasadas en que saludaba a las señoritas con cortesía, las cortejaba con sus coqueteos y picardía, escuchaba jazz y se reunía en cafés. De hecho, la mayoría de los estridentistas que vivió en Jalapa

eran personas “bien arregladas”, como dice la gente del pueblo, pues siempre se les vio pulcramente vestidos, diríamos elegantemente presentados y, no es mucho afirmar, su presencia social causaba admiración entre las muchachas clasemedieras y aristócratas de la época, además de cierta envidia amarillenta entre los varones de las mismas condiciones, quienes sufrirían sus rencores, sus resentimientos por la usurpación de las miradas femeninas, de los coqueteos furtivos o descarados y, muchas veces, de los arrumacos disimulados o abiertos, porque los estridentistas, además de ser jóvenes, erguidos, esbeltos y gallardos, eran galantes audaces, mujeriegos y, con esta fama, se convertirían en consumados seductores.¹

El furor, la energía, el ánimo de antaño de quien fuera Maples Arce se habían opa-

cado casi por completo. No es de extrañar, pues él también se arrepintió, al igual que Borges, de algunos de sus escritos tempranos; Cortázar, tampoco estuvo de acuerdo con las ideas que mostró al principio de su carrera, y así, habría un largo etcétera de escritores que no comulgan con sus años mozos. Cuando Maples Arce tenía veinte años, estaba lleno de vida, se quería “comer al mundo”, como todo joven intrépido, audaz, lleno de ideas por realizar, de mundos por conquistar.

De lo que no cabe duda es que el Estridentismo fue una vanguardia netamente mexicana, que hizo radicales aportes a nuestra literatura. No fue la única vanguardia en México, hubo al menos otra en Guadalajara, aunque casi no se le nombra. Las circunstancias son múltiples, quizá no contó con órganos de difusión como los que tuvieron los estridentistas. Maples Arce fue un burócrata, posteriormente formó parte del cuerpo diplomático y contó con el apadrinamiento del general Heriberto Jara, gobernador de Veracruz. Vela trabajó en distintas publicaciones, particularmente en un diario de gran difusión y prestigio de entonces: *El Universal Ilustrado*, así como en la radio. O bien, otras vanguardias no tuvieron la fuerza o motivación para continuar.

El Estridentismo sí alcanzó difusión nacional e internacional, gracias a las estrategias de Maples Arce y a los apoyos que recibió. Una de las estrategias que utiliza fue pegar hojas en las paredes de la ciudad de México con “Actual número 1”, el primero de una serie de manifiestos estridentistas:

¹ Véase Miguel Bustos Cerecedo, “Estridentistas en la sombra”, en *Estridentismo: memoria y valoración*, SEP/80, México, 1983, pp. 261 y 262.

[...] una noche de finales de 1921 el joven poeta Manuel Maples Arce tapizó las paredes del centro de la ciudad de México, entonces pueblerina, con una proclama que llamaba a “la transformación vertiginosa del mundo”. Así nació el movimiento estridentista, de poca duración, que convocó a pintores, grabadores, poetas y novelistas. Largamente desdeñado por críticos de todo clan, el estridentismo dejó una huella en el naciente México posrevolucionario.²

Con la distribución del manifiesto subversivo por toda la ciudad, Maples Arce provoca escándalo, desprestigia el arte local y la literatura basada en el canon y describe un plan estético basado en modelos de futurismo y dadaísmo. Incluía la primera generación conjunta de México pluridisciplinaria de pintores murales, grabadores y escritores. En el manifiesto pedía “la cabeza de los ruseñores escolásticos” y concluía con una lista de aproximadamente doscientos “rebeldes”. Este grito subversivo fue tomado muy en serio por la Academia de la Lengua y, en un esfuerzo por protegerse de lo que se vio como un inminente ataque, el edificio que alberga la Academia fue vigilado durante varios días. Otra estrategia de Maples es que envió un artículo autocrítico de su propia obra, y la firmó con el seudónimo del Güero, para despertar ámpula en el público lector. Es cuando Arqueles Vela escribe la defensa de Maples Arce y se conocen. Así, Vela se convierte en el segundo miembro de esta consigna.

² Rocío Guadalupe Guerrero Mondoño, *et al.*, *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, p. 43.

En entrevista con Bolaño, Maples Arce agrega que la contribución del Estridentismo no sólo fue a las letras, sino a la plástica en general:

Había —dice Maples Arce—, en la estrategia que planteó mi primer manifiesto, aparecido en la hoja Actual núm. 1, algo de broma, algo de agresión y algo de sutileza destinado a producir estupor y una rápida difusión de las etiquetas literarias. [...] La fuerza expresiva de la poesía vanguardista, su dinamismo y su riqueza de imágenes producen una visión instantánea, inconfundible.³

Son las condiciones históricas de la época, en última instancia, las que determinan el agotamiento del Modernismo como código expresivo de la sensibilidad real y el nacimiento de tendencias nuevas, con un alcance internacional, por las crisis que se vivían en el momento. Se decía que la vanguardia no cree en la cerebralidad absoluta. El Modernismo se sentía artificial y ajeno a la nueva sensibilidad en formación.⁴

Luis Monguió resume, al referirse a las vanguardias latinoamericanas:

Todos, por esos mismos años, van a lo cotidiano, lo corriente, lo poco “poético”, lo nacional, lo provinciano, lo exquisito, lo raro, lo cosmopolita, lo exótico del modernísimo, lejos de las islas griegas y de los pabellones de Versalles, de las

³ Véase Roberto Bolaño, “Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide”, *Plural* 62 (1976), p. 50.

⁴ Véase Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y poéticas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Ananco Ediciones, Caracas, 1978.

pagodas orientales, de marquesas y abates dieciochescos, de samuráis y de musmés, de Mimi Pinsons más o menos montparnasianas. Naturalmente no siempre consiguen una ruptura completa con el modernismo —la maldición literaria es demasiado fuerte—, pero la tendencia no deja de ser general, impresionante, simultánea.⁵

Los cambios se van efectuando paulatinamente, no es que las vanguardias hayan irrumpido bruscamente en el panorama de las letras, sino que se fueron gestando, desde Baudelaire o mucho antes, probablemente.

Los vanguardismos, entre los que se cuenta el Estridentismo, son intentos de crear otros modos de pensar, sentir y expresar. Hubo muchos que se decían poetas y que jamás hicieron poesía hasta que vieron abierto el camino de par en par, en la amplitud de la avanzada vanguardista:

No sabían que para ser poeta vanguardista se debe haber sido necesariamente antes poeta métrico, conocer por lo menos la retórica poética, entre otros. Estos jóvenes, en su mayoría, hicieron que la situación de los vanguardistas fuera aún más difícil. Si bien se cayó en la exageración, recordemos que los pioneros dieron ejemplares goles de piqueta [...] que dan con toda su fuerza para adentrarse en el mañana. Así: "vale más una exageración innovadora que una medida rutinaria".⁶

Todas las vanguardias latinoamericanas y europeas obedecieron al mismo fenómeno espiritual e intelectual, de insatisfacción, inquietud y fineza perceptiva frente a la realidad de los nuevos fenómenos del siglo xx: la Primera Guerra Mundial, la mecanización, la industrialización, la teoría de la relatividad de Einstein, la teoría de la incertidumbre de Heisenberg, la Revolución Mexicana, la Revolución Rusa, el marxismo, el socialismo, el comunismo, Darwin (origen de las especies), las teorías de Freud sobre los sueños (psicoanálisis, locura, causa y efecto), las primeras intervenciones quirúrgicas, la anestesia, las radiografías, el descubrimiento de la radiactividad; la física atómica y la física nuclear, los agujeros negros, la teoría cuántica y la teoría mecánica; la fisión de núcleos pesados, el electromagnetismo, la fotografía, el cine. Por otro lado, la fisiología del cerebro, el pavimento, el cemento, los ferrocarriles y los barcos de vapor, los transatlánticos, los aviones, los helicópteros, los automóviles, las bicicletas, las motocicletas, el telégrafo, el teléfono, el cable transatlántico; el micrófono, el fonógrafo, la radio, el jazz, la electricidad, la batería, el alto horno, la grúa hidráulica, los puentes de acero, los pozos de petróleo, el petróleo mismo y la vulcanización; la luz eléctrica, la máquina de escribir, la cámara Eastman-Kodak, la leche evaporada, las conservas, los dinamos, los tanques submarinos, la dinamita, los torpedos, las ametralladoras, los revólveres, los grandes barcos, las dragas, los aviones; las telas sintéticas, entre otros. Algunos de estos fenómenos datan de finales del siglo xix, pero todavía son nuevas para el público en general a principios del siglo xx. No hay que dejar

⁵ Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana*, p. 29.

⁶ José A. Fernández de Castro, "Jóvenes vanguardistas latinoamericanos", *Suplemento Literario del Diario de la Marina*, La Habana, 27 noviembre 1927, p. 7.

de señalar que el cubismo es el movimiento fundador de los “ismos”. Los hallazgos cubistas fueron un referente directo de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars —quien pensaba que las ideas no se dan en un orden de sucesión, sino dentro de una lógica intermitente—; Vicente Huidobro, Arqueles Vela y demás poetas de la vanguardia.

El cubismo ratificó el camino que intuyó y anticipó Mallarmé, mostrando a las vanguardias sus aspectos esenciales, como el reencuentro con el objeto, con la realidad sólida y geométrica, en oposición a la captura de la fugacidad que buscó el impresionismo. No obstante, cada vanguardia presentó sus particularidades nacionales. Su duración es efímera y la presencia de manifiestos, proclamas, se divulgan rápidamente mediante diarios y revistas.

El estridentismo encauzó la función de los objetos y de los elementos de la composición que comenzaron a presentarse yuxtapuestos, sin sujeción a jerarquías marcadas, el inicio de la democratización en la pintura que se extrapoló más tarde a la poesía. Así, en ésta se traslapan y se correlacionan las imágenes, creando signos ambiguos y polisémicos. El significado y la perspectiva múltiples adquieren su privilegio. Arqueles Vela en su *Análisis de la expresión literaria* menciona:

Cada idioma se distingue por su sistema de fonemas y características rítmicas y melódicas determinadas por la propia naturaleza de su materia sonora. Pero en todo fenómeno poético la frase consta de secuencias silábicas compuestas

de tónicas y átonas, combinadas con los tiempos de silencio.⁷

De manera similar, en 1923, al realizar una reseña de *Andamios interiores*, el novelista Gregorio López y Fuentes explica que uno no se puede acercar a estos poemas de una forma tradicional, ya que no presentan una forma lineal:

El procedimiento que sigue Manuel Maples Arce es un procedimiento que requiere una constante gimnasia mental porque no toma la imagen como la cámara fotográfica, en línea recta, sino que el objetivo llega al cristal receptor, podrá decirse, mediante una combinación de espejos cóncavos y convexos: cuando los espejos han modificado la imagen, marcando poderosamente los rasgos característicos, él la traslada al lienzo; por eso sus temas no se pueden ir en línea recta: debe desandarse la línea quebrada que él siguió sobre los cristales reflectores.⁸

Así, que la lectura de Maples Arce exige una actividad intelectual más atenta que para otras lecturas. Se necesita descifrar, reconstruyendo el proceso a la manera cubista. Se trata de una recreación dinámica del poema.

El movimiento mexicano no tuvo la cercanía física de la Gran Guerra, como es el caso de los países europeos, por lo que ésta fue meramente una concomitancia,⁹ pero

⁷ Arqueles Vela, *Análisis de la expresión literaria*, p. 89.

⁸ Gregorio López y Fuentes. “Revisión de *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce”, *El Herald*, 16 marzo de 1923, p. 3.

⁹ Véase Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961 (Breviarios, 89), p. 12.

posee una hondura vital y una intención revolucionaria que no se queda únicamente en el aspecto esteticista que caracteriza a otras corrientes. Maples Arce insiste en el valor humano del Estridentismo. Además, por primera vez se da una corriente mexicana casi simultáneamente a las europeas. Esto lo atribuyó a los medios de difusión, en aquella época los diarios y las revistas. Además, ya existía el aeroplano que transportaba rápidamente a las personas.

Maples Arce menciona que “decir que Marinetti influyó en él es absurdo”¹⁰. Sí lo nombra y hace uso de algunos puntos de su manifiesto, que finalmente no es de él. Ya había hablado de esto antes Gabriel Alomar (1873-1941), escritor español en lenguas castellana y catalana. Su obra más popular, *El futurismo*, que leyó en una conferencia en el Ateneo Barcelonés en 1904, fue escrita, por tanto, mucho antes de que Filippo Tommaso Marinetti publicara su famoso manifiesto. Anteriormente a él, el uruguayo Álvaro Armando Vasseur (1878-1969), escritor, periodista y diplomático uruguayo, conoció a Rubén Darío y a Leopoldo Lugones, y fue, con éstos, uno de los introductores del simbolismo poético en Hispanoamérica, cuyo auguralismo no es otra cosa en el fondo que la teoría futurista.

De esta proclama hubo luchas, triunfos, y algún revés. Entre otras muchas actividades de carácter literario que semana a semana se desarrollaban en *El Universal Ilustrado*. Se promovían exposiciones, una en el Café Europa (Café de Nadie), en la avenida Jalisco

número 100; otra en un local de la avenida Madero; otras aún en Independencia y en un café cercano a la Cámara de Diputados. En 1923 Maples Arce publica la revista *Irradiador* en colaboración con Fermín Revueñas. El gobernador del estado, general Jara, designa a Maples Arce secretario general de gobierno.

Por otro lado, José Rojas Garcidueñas, en su ensayo *La literatura proletaria*, afirma: “lo más constructivo de ese movimiento preponderantemente negativo –refiriéndose al Estridentismo–, fue un claro contenido político de franca tendencia de izquierda”¹¹. Schneider lo refuta: Nada de eso, movimiento, protestas, solidaridad con causa obrera y campesina, el estridentismo es un grupo de clase media liberal que cree en el cambio de la sociedad y actúa con rebeldía y subvención. Me parece que los estridentistas, como se dijo, son revolucionarios, pero de ninguna manera, si bien simpatizaron con el marxismo, son comunistas acendrados, están –como lo menciona Schneider– a favor de la lucha por liberar a los obreros y campesinos de la opresión.¹²

El Estridentismo se inscribió dentro de un sistema lingüístico de vanguardia, de dirección emotiva, desdeñó lo descriptivo, usó pirotecias verbales, íntimamente fusionadas con la historia cultural del momento. Este movimiento crea atmósferas, más sugeridas que declaradas, omite frases medianeras y

¹⁰ Véase Roberto Bolaño, *loc. cit.*, p. 52.

¹¹ José Rojas Garcidueñas en: Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, p. 75.

¹² Luis Mario Schneider, *El estridentismo en México, 1921-1927*, p. 68.

nexos gramaticales, deja frases inacabadas, elimina lo ornamental y prefiere el verbo activo sobre el intransitivo; persigue la síntesis cultural de una época, en tanto comprende los sucesos mundiales por vía abstracta, sentimental o moral. Es un juego con orden imaginativo. Desea la fusión desesperada con la realidad objetiva y próxima. Resuelve con ironía y cierto escepticismo. Escribe para combatir y ridiculizar.¹³

Lo que hicieron los estridentistas fue aquello que no se atrevía nadie más a hacer en México:

Despertar al sol a la hora en punto. Desaparecer las palabras. Sacudirlas al viento vagabundo. [...] Además, desbandaron a los “totoles académicos”, cambiaron la marcha del uso horario, exaltaron el furor agudo de los rotativos, provocaron la erupción del Popocatépetl.¹⁴

Maples Arce decía que a quien no le interesa, quien no supiera penetrar en el prodigio formidable de la estética dinámica, que mejor se quedara en la portería o se resignase al vaudeville —no soportaba a la crítica oficial mezquina:

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapasón propagandista la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes

trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados higroscópicamente.¹⁵

El punto VII del manifiesto propone una síntesis quintaesencial y purificadora de todas las tendencias vanguardistas modernas, no por un falso deseo de conciliación, sino por una fuerte convicción estética y una urgencia espiritual. La idea de una síntesis de la vanguardia es una de las aportaciones más originales del estridentismo y, en consecuencia, del primer manifiesto de Maples de 1921.

El estridentismo pronto tomó la coloratura nacional y se ajustó a las búsquedas y a las necesidades mexicanas. A partir de 1922 se unieron al este movimiento numerosos intelectuales que compartían inquietudes creativas y una actitud iconoclasta hacia lo tradicional y establecido: los escritores Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Luis Quintanilla (Kyn Taniya); los pintores Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Rafael Sala; los escultores Guillermo Ruiz y Germán Cueto, fueron colaboradores suyos. También el pintor Diego Rivera y los fotógrafos Tina Modotti y Edward Weston. Se unieron intelectuales como el periodista Carlos Noriega Hope, editor del semanario *El Universal Ilustrado*, en cuyas páginas los estridentistas encontraron un foro abierto y acogedor. Criticaron a los estridentistas: los Contemporáneos, Octavio Paz, Carlos Monsiváis y Vicente Quirarte.¹⁶ Los dos primeros

¹³ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 24.

¹⁴ Véase Stefan Baciu y Jorge Lobillo, *Cuadernos de cultura popular*, p. 15.

¹⁵ Manuel Maples Arce, *Actual núm. 1*, pt. IV.

¹⁶ Vicente Quirarte, “La doble leyenda del estridentismo”, *Vanguardias literarias*, p. 31.

no reconocen que ellos mismos abrevaron de este grupo. Paz se retractó y hasta alabó el estilo de Maples Arce. Quizá a Monsiváis le pasó como a Alí Chumacero, quien al surgimiento de esta estrategia hizo una crítica –inválida ahora– acerca de *Pedro Páramo*, pues recordemos que tuvieron que dar una opinión prematura.

Hubo otros escritores como Rafael López, Julio Torn, Mariano Silva y Aceves, Francisco González Guerrero y Genaro Estrada que los apoyaron. Sensibles a la renovación también fueron José Juan Tablada, Francisco Borja Bolado, quienes entienden que se necesita tiempo y por tanto paciencia, ya que la novedad no puede entrar de golpe:

Todo intento de renovación, pero principalmente el que persigue cambiar valores literarios y dar nuevos rumbos a la forma, trae consigo la gritería de los consagrados. El 'estridentismo', con ser también un intento, resulta en la hora desconcertante en que vivimos, algo que responde ya a nuestras ansias. Sentimos que se nos derrumba toda una tradición mentirosa y artificial; que se nos muere todo un viejo sistema del color, de la palabra, de la línea. Presentimos pero resistimos. Las cifras inmutables van perdiendo su vieja autoridad aparatosa y nos hallamos (los educados en el rigorismo del sistema métrico de la idea) en uno de esos momentos críticos que desmantalan la brújula y extravían los caminos. Deseamos lo nuevo, pero lo tememos.¹⁷

¹⁷ Francisco Borja Bolado, en Oscar Leblanc, "¿Qué opinaba Ud. del estridentismo?", *El Universal Ilustrado*, 8 marzo 1923, pp. 33-34.

Con respecto a la incompreensión de algunos, Maples Arce externó:

Es evidente que aun los poetas ya formados no fueron insensibles a estas manifestaciones de renovación, y como una electricidad que está en el ambiente, percibieron señales, aunque fueran furtivas. Algo nuevo se había descubierto efectivamente y sería fácil señalar los indicios de curiosidad e insatisfacción lírica que siguieron al movimiento.¹⁸

La alianza con el gobierno de Heriberto Jara otorgó a los estridentistas gran visibilidad tanto en la prensa regional como en la legislatura estatal, como mencionamos, donde los diputados de oposición a veces atacaron al gobernador acusándolo de "estridentizar" el Estado. Los estridentistas fluctuaron entre Veracruz y la Ciudad de México. De hecho, Maples Arce y sus compañeros utilizaron su posición para intervenir en la educación pública, realizar eventos culturales y, sobre todo, para llevar a cabo su proyecto editorial. En 1926, además de publicar el primer número de *Horizonte*, editaron *Magnavoz*, insólito guion de teatro de Xavier Icaza, y *El movimiento estridentista*, crónica de List Arzubide sobre el movimiento vanguardista tipo collage caleidoscópico y no una historia convencional.

Durante los dos años en que el movimiento perduró en Veracruz, entabló notables vínculos con otros grupos de vanguardia del Caribe y América Latina. Todo esto está documentado en el libro *El movimiento*

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

estridentista de Germán List Arzubide, publicado por su autor en 1928. Ahí se reúnen cartas y notas periodísticas escritas por intelectuales de Perú, República Dominicana, Costa Rica, Ecuador y Cuba, que en su conjunto muestran un fuerte sentido de identidad cultural común. El escritor peruano Serafín Delmar captó este sentimiento en un artículo publicado en *La Pluma* en 1928 al afirmar: "Sólo América y Rusia pueden producir fuertes emociones y por fortuna tenemos poetas como Maples Arce que levantan el nivel de la poesía a la altura de la lucha social."¹⁹ Delmar fue invitado a Veracruz por los estridentistas, pero llegó cuando el golpe contra Jara, provocado por diferencias entre éste y el gobierno federal de Plutarco Elías Calles, y habían cerrado las puertas de la editorial vanguardista.

Surgen nuevas técnicas, propias de las nuevas tecnologías, como lo son el uso del tiempo, la ruptura del orden interno del discurso, la conciencia y el inconsciente; el entrecruzamiento de diversos niveles de lenguaje, el uso de técnicas procedentes del cine como son las yuxtaposición, la acumulación, la narración en paralelo, el flash-back, o bien de la música. En cuanto al discurso se usa un léxico distinto, acorde a la nueva época, con la terminología de la ciencia, incluyendo la teoría del sonido: la vibración regular de los cuerpos en su disposición de equilibrio, de los ritmos sincrónicos sincopados en sus descomposiciones tonales, álgebra, plástica de volúmenes, calidades y dimensiones. De ahí que aparecen

¹⁹ Serafín Delmar, "Poetas de la Revolución Mexicana", en *La Pluma*, marzo 1928, pp. 133-134.

poemas con títulos como: "10 000 por mañana", "¡13 veces!", "¡80 H.P.!", "¡4681!", escritos así, con cifras numéricas. Rufinelli cuenta que "hablar en 1922-1927 de trasatlántico, telégrafo, aviones, claxon, en poesía era una novedad y muchos adujeron que eso no eran poesía"²⁰. En fin, poesía de imágenes directas, indirectas, multánimes (como las denomina Maples Arce), los neologismos o vocablos inventados por ellos mismos por medio del aglutinamiento de palabras y los préstamos de otras lenguas (particularmente de los productos comerciales que empiezan a surgir de EEUU).

Rodolfo Mata ubica dos modos de neologismos inventados por los estridentistas. Por derivación: despetelar un crisantemo, horoscópicamente, foxtroteante, literaturípedos, estilicidio, sintaxicidio, ideocloróticamente, entre otros. O los neologismos por crisis como "incoherencible" (incoherente + incoercible) y "extrabasal" (extrasar + basal). No en balde Borges consideró que el estridentismo era un "diccionario amotinado, la gramática en fuga"²¹. Además, el muy particular del estridentismo de Maples Arce "menstruaciones intelectuales (Actual 1), la falange de los lame-cazuelas literarios, "los que escupen *pendejadas*", los *asaltabraguetas*, los discursos *marihuanos* de los diputados, "caguémonos".²² Todo esto provocó desconcierto en el público lector u

²⁰ Jorge Rufinelli, "El estridentismo. Eclósión de una vanguardia", en *Las vanguardias literarias en México y la América Central*, p. 37.

²¹ Rodolfo Mata, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia: Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, p. 150.

²² Manifiesto estridentista 2.

oyente. Maples Arce, como los demás poetas estridentistas, afirmaron en diferentes ocasiones que intentaban hacer una poesía abstraccionista. A este respecto, Maples Arce afirma que su mejor poema es "Prisma" —que abre el poemario *Andamios interiores*—, en que su deseo fue plasmar las propuestas estridentistas, que son la exposición sucesiva de imágenes equivalentistas, la reducción al absurdo ideológico. Poema en escalones de imágenes y metáforas e ideas yuxtapuestas.

A principios de 1922, Maples Arce publica por primera vez su colección de poemas *Andamios interiores*. De inmediato recibe una crítica negativa mordaz. Vela consideró que esta reacción a la obra de Maples Arce había sido injusta e infundada como miembro del Estridentismo, la percibió como un ataque al nuevo y juvenil espíritu cultural de la época, al grupo al que él mismo pertenecía, así como una afrenta a la integridad del periodismo. Enseguida escribe un análisis de la colección de poemas, sentando de este modo lo que consideró las bases de una nueva crítica. Esta defensa no pasó desapercibida; máxime que su artículo se publicó en *El Universal Ilustrado*. Maples Arce personalmente contactó con él. Fue en este momento, según Vela, cuando el estridentismo, cuyo único representante inicialmente era Maples Arce, se convirtió en un movimiento real. Recordando su encuentro, Vela lo describe de la siguiente manera:

Así fue como Maples tuvo noción de que no obstante que no teníamos nosotros ninguna noticia de su movimiento, y no obstante que no nos conocíamos, existían mentalidades y espíri-

tus revolucionarios que podían entender lo que podría ser la nueva poesía.²³

Veamos un poco del poema "Prisma":

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
equidistante al grito náufrago de una estrella.
Un parque de manubrio se engarrota en la
[sombra,
y la luna sin cuerda
me oprime en las vidrieras.

Margaritas de oro
deshojadas al viento.

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques,
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.
El insomnio, lo mismo que una enredadera,
se abraza a los andamios sinoplas del telégrafo,
y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.

El silencio amarillo suena sobre mis ojos.
¡Prisma!, diáfana mía, para sentirlo todo!

Yo departí! sus manos,
pero en aquella hora
gris de las estaciones,
sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.

Hoy suenan sus palabras más heladas que
[nunca.

²³ Roberto Bolaño, "Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide", *Plural* 62 (1976), p. 49.

¡Y la locura de Edison a manos de la lluvia!

El cielo es un obstáculo para el hotel inverso
refractado en las lunas sombras de los espejos;
los violines se suben como la champaña,
y mientras las ojeras sondean la madrugada,
el invierno huesoso tiritita en los percheros.

Mis nervios se derraman.

La estrella del recuerdo

naufraga en el agua
del silencio.

Tú y yo
coincidimos
en la noche terrible,

meditación temática
deshojada en jardines.

Locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos.

El amor y la vida
son hoy sindicalistas,

y todo se dilata en círculos concéntricos.²⁴

En este poema Maples Arce no hace caso omiso de las figuras tradiciones de la retórica como son las metáforas, la metonimia, la sinécdoque, pero aparecen novedades de las obras estridentistas como los contrastes: claro-oscuros, día-noche; personificación de los elementos naturales: manos de la lluvia o las palabras mojadas que se lan-

zan al cuello; notamos la presencia de la tecnología: Edison, telégrafo, locomotora; la presencia de elementos matemáticos: kilómetros. Esther Hernández, quien realiza un estudio profundo de la obra de Maples Arce, menciona una subdivisión de acuerdo con la manera en que se presentan las figuras retóricas, por equivalencia y por acumulación. Un ejemplo sería. La estrella del recuerdo/ naufragada [sic], en el agua/ del silencio". Ella menciona si "la estrella" es metonimia del cielo, del espacio, de la luz, del brillo, etc., y estos últimos sustantivos son además metáforas de una presencia brillante en el cielo, entonces la decodificación del enunciado poético quedaría del siguiente modo: "la presencia brillante del recuerdo". Con base en lo anterior se deducen las siguientes equivalencias: estrella es a recuerdo como agua es a silencio. Así, los dos primeros elementos se ubican, uno en el cielo y el otro en la tierra. Por acumulación tenemos: "el cielo es un obstáculo para el hotel inverso/ refractado en las lunas sombrías de los espejos". La investigadora explica esta imagen de la siguiente manera: este tipo de imagen no puede leerse mediante la disección, es en bloque como cada uno de los elementos adquiere un sentido, recupera la lógica lingüística poética y de la realidad. Así que hay que efectuar una operación de conjuntar y no de dividir en este caso. Lo "real" es la imagen refractada en el espejo, y lo que lo obstaculiza, lo "irreal" es el cielo. Realidad e irrealidad, denotación y connotación se unen en una imagen cubista. Cuando Hernández Palacios habla de la tercera categoría, es un tipo de imagen con que los estridentistas rompen la poética tradicional. Esta

²⁴ Me pareció importante que apareciera el poema tal y como lo escribió Maples Arce, pues la forma en este tipo de poemas cubistas tiene una importancia fundamental.

imagen consiste en crear un mundo que no tiene referente en la "realidad". Aquí, se tiene que reforzar la función poética del lenguaje para crear un mundo poético, una realidad poética. Esto explica las innumerables descripciones poéticas de escenario "super-urbanizados" cuando el escenario real de México de aquel entonces no era todavía una enorme ciudad. Esta categoría a su vez se divide en dos tipos de imágenes: sinestésicas y abstractas. Las primeras —comenta Hernández— aparecieron con los poetas simbolistas, por lo que no son exclusivas del estridentismo, pero marcaron la ruptura con la poética tradicional.²⁵ Con respecto a las sinestesias Michel le Guern nos comenta que: "[...] son correspondencias de las percepciones de los diferentes sentidos con independencia del empleo de las facultades lingüísticas y lógicas".²⁶ La acumulación tiene que ver con el cubismo que presenta un mismo plano con distintas perspectivas, por ejemplo un rostro de mujer de frente y sus dos perfiles.

Corte Velasco pretende demostrar en la práctica la teoría propuesta por Esther Hernández. Así, propone la imagen múltiple, pero al mismo tiempo, directa y abstracta, puesto que conduce a un absurdo y hace la imagen real irreductible: Un parque de manubrios engarrotado en la sombra, //Y la luna sin cuerda//me oprime en vidrieras.²⁷ Leblanc menciona "emociones imaginables sin

relación episódica" que acentúan el absurdo. Hay ruptura de conexión, pero eso despierta en el lector sorpresa, curiosidad que lleva a la reflexión. Existe un sentido unívoco de los semas adyacentes. Es la sintaxis semántica la que provoca la abstracción. La unión de elementos sin relación a nivel denotativo provoca la abstracción. Acentúa la autonomía del texto, y subraya la irreducibilidad en algo irreductible. ¿O será reductible a otros niveles?²⁸

Además de identificar sincopas semánticas, en el poema del fundador del Estridentismo, también encontramos en el poema sincopas léxicas y sincopas que afectan el nivel fónico de los versos. Así, en la estrofa anterior, es notoria la aliteración en la "r": parque, manubrio, engarrotado, sombra, cuerda, oprime, vidrieras. Tenemos sincopas léxicas a las que se denominan "antipoéticas", integradas por neologismos, extranjerismos, palabras que remiten a la modernidad o simplemente palabras que para la poesía de ese entonces carecen de fuerza lírica: "insurrección de anuncios", "almanaques" "calle planchada" y "eléctrico". Sincopas semánticas: "la ciudad... almanaques" y "por la calle... eléctrica".²⁹ Después continúa con una estrofa en que encontramos además de las sincopas léxicas y semánticas las que afectan al nivel fonético: El insomnio, lo mismo que una enredadera/ se abraza andamios sencillos del telégrafo// Y mientras que los ruidos

²⁵ Esther Hernández Palacios, "Acercamiento a la poética estridentista". *Estridentismo, memoria y valoración*, p. 143.

²⁶ Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, p. 147.

²⁷ Clemencia Corte Velasco, *Poética estridentista frente a la crítica*, p. 103.

²⁸ Oscar Leblanc, "Encuesta ¿Cuál es mi mejor poesía? Presentación de la respuesta de Maples Arce". *El Universal Ilustrado*, 12 junio 1924, p. 38

²⁹ Véase Roman Jakobson, "Linguistique et poétique", *Essais de linguistique générale*, p. 156.

descerrajan las puertas, // las noches han enflaquecido lamiendo un recuerdo.

La mayoría de las críticas publicadas acerca de *Andamios Interiores* son víctimas del peligro de ver sólo imágenes aisladas, nunca alcanzando una imagen total. Frank Rutter habla de esta situación cuando explica el problema y el método necesario para acercarse a un poema cubista, como lo es “Prisma” y todos los de *Andamios interiores*:

[...] existe un predominio de lo ilógico y lo irracional, resultado inevitable de la casi eliminación de elementos narrativos o descriptivos. El lector, entonces, utiliza sus facultades imaginativas para evocar su propia visión interior, construyendo así una “totalidad” a partir de un poema que consiste sólo de imágenes aparte-mente inconexas. En la mayor parte de los casos esta totalidad se registra en la mente del lector únicamente después de un esfuerzo intelectual posterior a la lectura. En la pintura cubista se observa un paralelo semejante [...] exigía un concepto intelectual de cómo todas las partes formaban la totalidad del objeto de arte. Esto conlleva una visión de la que el observador se hacía participe en la construcción de la totalidad por medio de sus poderes de imaginación e intelecto. Por eso el arte moderno no permite una rápida mirada superficial [...]. El tema principal o la totalidad del poeta [“Vide”, de Vicente Huidobro] es tradicional, es decir, se trata del dolor y sufrimiento de una persona que ha perdido el objeto de su amor, la presentación, sin embargo, es distinta. La omisión de descripciones, narraciones y de un orden cronológico oculta el leitmotif poético que se revela solo después

de un análisis del conjunto de las imágenes que componen el poema.³⁰

Arqueles Vela, además con su labor pe-riodística en *El Universal Ilustrado*, publicó a muchos de los estridentistas, fue un gran compañero y colaborador de la estrategia maplesarciana. Por su parte, Germán List Azurbide, fue el gran teórico de este pacto, ya que no lo llaman movimiento, fue un gesto o bien una estrategia o una irrupción³¹ y, como mencionó el propio Maples Arce, fue una plataforma para que despegaran los verdaderos poetas.

De hecho, las vanguardias en otros países, como es el caso de Argentina, tuvieron la participación inicial de Borges y de Cortázar, por ejemplo, que más tarde desarrollaron su estilo propio. Gracias a ellos se dio el preludio de un cambio que cristalizó más tarde en autores como Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, entre otros.

Maples Arce explica que la ansiedad que se siente es un síntoma de las necesidades de la sociedad en ese momento. Él creía que la literatura posterior al Modernismo que se escribía entonces era insuficiente. El buco renovación drástica para producir una literatura que coincidiera con los tiempos del México postrevolucionario.

Debicki habla de la aportación que hace Maples Arce en particular:

³⁰ Frank Rutter, “La estética cubista en ‘Horizon carré’ de Vicente Huidobro”, *Bulletin Hispanique* 80 (1978), p. 129.

³¹ Luis Mario Schneider, *El estridentismo literario o una literatura de la estrategia*, p. 57.

La importancia principal de la obra de Maples Arce [...] es la de romper con la anécdota y con el fondo provinciano de la poesía anterior, y de ilustrar las posibilidades poéticas de lo mecánico y el valor del tema social en la poesía [...] abierta a las corrientes vanguardistas europeas. La poesía de Maples Arce representa un proceso de aniquilación de formas anteriores y crea un clima propicio para una poesía basada en la imagen y en el empleo creador del lenguaje. En este sentido sirve de preparación a la obra más esencial de los Contemporáneos.³²

Por su parte, el consagrado escritor Octavio Paz expresa lo siguiente del genuino carácter de vanguardia artística presente en el poeta veracruzano, y lo declara:

[...] un auténtico vanguardista, por vocación y decisión. Fue el fundador del estridentismo. El hombre fue poco afortunado y el movimiento duró poco. Pero Maples Arce nos ha dejado algunos poemas que me impresionan por la velocidad del lenguaje, la pasión y el valiente desdoro de las imágenes. Imposible desdeñarlo, como fue la moda hasta hace poco.³³

El comentario del poeta mexicano fue fechado en 1966, pero el desdén hacia la obra de Manuel Maples Arce, ese hombre "poco afortunado" continúa hoy en día, relegándolo a permanecer a la sombra del grupo Contemporáneos. Stefan Baciú afirma que

"[...] los estridentistas no rompieron ventanas y abrieron puertas herméticamente cerradas sino que fueron de una nueva literatura y de una renovación total"³⁴.

Rubén Bonifaz Nuño realiza también una crítica, a mi parecer más justa:

Dominados ya por completo sus recursos, el poeta construye deslumbrantes arquitecturas verbales; situado en el centro de su propia individualidad conquistada y consciente, mira todas las cosas a través de sí mismo, sin ninguna contaminación externa. Y las mismas palabras reveladoras que aparecen en sus libros anteriores, se condensan en éste y descubren plenamente sus ya esbozados contenidos de significación profunda.³⁵

Los contemporáneos se apegaban al canon. La opinión de Barthes apoya a los Estridentistas:

un lenguaje y un estilo son objetos; un modo de escribir es una función. Es la relación entre creación y sociedad, el lenguaje transformado por su finalidad social, forma considerada como una institución humana y, por tanto, atada a las grades crisis de la historia³⁶.

Vela, a diferencia de Maples Arce, no gustaba de grandes convocatorias, rehuía la publicidad y era más reservado, le gustaba más bien ser solitario. No obstante, como

³² Andrew P. Debicki, "Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and beyond", *The Modern Language Review*, 04/1996, vol. 91 (2), p. 101.

³³ Octavio Paz, prólogo a *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1966, p. 17.

³⁴ Stefan Baciú, *Estridentismo, estridentistas*, p. 57.

³⁵ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo: Obra poética 1919-1980*. Estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño, p. 64.

³⁶ Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, p. 13.

todos los artistas de la época, se vio influido por la innovación estética internacional, la psicología freudiana y el pensamiento de Nietzsche; se centró especialmente en el desarrollo de una voz individual mexicana. En su libro de *Teoría literaria del modernismo. Su filosofía, su estética su técnica* menciona: "La creación artística no es ni azarosa, ni intuitiva; pero tampoco racionalista: opera como resultante de la amalgama irracional-racional."³⁷

Vela era un hombre de muchos talentos y no limitó sus intereses a una sola profesión. A sus incursiones en la escritura de ficción y el periodismo, como harían muchos otros que participaron en el proyecto posrevolucionario de la renovación nacional mexicana, hay que añadir que Vela tenía una fuerte convicción en los ideales de una pedagogía democrática. Esto le llevó a dedicar una parte significativa de su vida a la educación. Impartió historia del arte y literatura en secundaria y en la universidad, creó varios grupos educativos y culturales, fue uno de los fundadores del teatro escolar y colaboró en programas educativos que se transmitían por radio. A principios de la década de 1930, un período durante el cual el gobierno mexicano promovió la educación socialista y secular, Vela ayudó a crear escuelas de arte nocturnas para trabajadores. Continuó este tipo de actividades a lo largo de su vida, sirviendo en muchas comisiones educativas; a pesar de eso, fue capaz de continuar escribiendo y, más allá de los trabajos estridentistas anteriormente men-

cionados, creó una colección de cuentos y varias obras relacionadas con la teoría y la historia del arte.

Y agrega: "En la creación poética no es suficiente presenciar los acontecimientos, y elegir los medios expresivos. Para un advenimiento imperecedero, el arte necesita de la convivencia plena del suceder social."³⁸ Estaba consciente del acontecer del presente, el cual le importaba mucho, y de la unión entre literatura y sociedad. En realidad, como decía Vela, en la poesía de vanguardia el elemento social se limitaba a su función inmediata. El contenido tendencioso –parcial o total– al divagar en conceptos definidos de la historia refería aun impresiones fuera del arte, proponiendo en exaltaciones irritadas, el desaparecimiento de la indeterminación sustancial.³⁹ Lo que se nota es una gran actividad internacionalista y revolucionaria de los escritos y manifiestos (en boga en aquel momento) que quizá se hizo notoria por las muchas revistas que circularon en la época y por la ayuda brindada por los medios de difusión de entonces. El arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos.⁴⁰ Como vemos Vela tenía un bagaje cultural y literario vasto, además de su oficio como periodista.

No cabe duda que los estridentistas contaban con intereses comunes: los tiempos de cambio habían llegado y su "espíritu", es decir, sus valores y creencias compartidas, se habían hecho patentes simultáneamente en diferentes personas y lugares.

³⁷ Arqueles Vela, *Teoría literaria del modernismo. Su filosofía, su estética su técnica*, p. 27.

³⁸ *Ibid.*, p. 342.

³⁹ *Ibid.*, p. 343.

⁴⁰ Arqueles Vela, *Análisis de la expresión literaria*, p. 77.

Consideraciones finales

Podemos notar una cierta decepción en Maples Arce, de “dinámico torbellino” activo, enérgico, intrépido, osado, pasa, con la edad y las experiencias, a ser una persona reservada, discreta, cautelosa, prudente. Pero, creo que lo importante es que como joven tuvo la energía y el entusiasmo, tomó ese impulso junto con sus compañeros, todos de muy distinto carácter y modos de ser, pero unidos por un mismo objetivo. Lo que hicieron fue lo que nadie se atrevía a hacer en México. Así, el estridentismo, como vanguardismo mexicano y latinoamericano, es una mezcla de tendencias que encontró su expresión aunada a la Revolución Mexicana. No fue excluyente de las vanguardias europeas, que tomaron dentro de su estética: el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, seguido más tarde por el surrealismo. El estridentismo fue cosmopolita e internacional, pero también de gran importancia para la identidad nacional. No es representativo ni anecdótico. Hay una gran cantidad de elementos de experimentación que con el tiempo maduraron en la creación de los llamados autores del boom y posteriores.

Los estridentistas buscaron expresar la realidad percibida, en lugar de la realidad aparente; es decir, la multiplicidad simultánea de perspectivas (cubismo), con las que se percibe la realidad y no sólo una en un solo plano. Se inclinaron por la libertad, la creación, por la sorpresa, la originalidad y la novedad.

El trabajo del estridentismo y en particular de Maples Arce fue, más bien, un intento

por traer el momento presente al arte. Este gesto refleja la situación del hombre de arte en el mundo moderno, su alegría y su angustia. Los “sucesos” del estridentismo fueron la estrategia para efectuar el cambio: un llamado a las armas para los escritores y los artistas, un intento de preparar el escenario para la revolución literaria necesaria en México. Aparte de la estrategia y los “acontecimientos”, los trabajos creativos producidos por los estridentistas eran valiosos por derecho propio. Maples Arce fue el líder reconocido y su trabajo recibió la mayor parte de la atención crítica, si bien los otros miembros también produjeron interesantes e importantes trabajos.

Arqueles Vela –buen compañero estridentista, quien apoyó de manera decidida a Maples Arce–, percibió la particularidad del idioma español y los cambios en boga, resultado de la dialéctica de los tiempos, en ese contexto internacional del ambiente revolucionario que residía en las mentes y en los espíritus. Modesto y aislado, sabía que la creación literaria no tenía ciertos acentos en determinada época por casualidad sino que es resultado de esa atmósfera que predomina en ciertos momentos por las influencias que recibía. Avispado y perspicaz, no sólo se dedicó al periodismo sino también participó en programas socialistas a la educación y a la cultura, en la formación de nuevos cuadros.

Los artículos y las páginas semanales especiales editadas por ellos les proporcionaron un vehículo para obtener la atención de un amplio número de lectores. *El Universal Ilustrado* jugó, por lo tanto, un papel muy importante en la vida del estridentismo: se

convirtió en la voz del movimiento y foro de diálogo con el público de positivo alcance internacional.

Los estridentistas, a pesar de su profunda afinidad con los objetivos de la Revolución Mexicana y su rechazo a los remanentes del tradicional pasado porfiriano prerrevolucionario, se mantuvieron relativamente al margen del proyecto de recrear un pasado indígena nacionalista; en vez de eso declararon apoyar el espíritu de lo nuevo y se autodenominaron con determinación “presentistas” e internacionalistas. Dicho con las palabras de List Arzubide, el historiador del grupo: “hagamos de América campo a la gran gesta del espíritu nuevo y escribamos la epopeya grande de un mundo sin fronteras”⁴¹.

Bibliografía

- Anderson Imbert, E., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961. (Breviarios, 89)
- Debicki, A. P., “Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and beyond”, *The Modern Language Review*, 04/1996, vol. 91 (2).
- Baciu, S., *Estridentismo, estridentistas*, Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz, 1995.
- Baciu, S. y Jorge Lobillo, *Cuadernos de cultura popular*, Jalapa, 1995.
- Barthes, R., *Le degré zero de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953.
- Bolaño, R., “Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide”, *Plural* 62 (1976), pp. 48-60.
- Bustos Cerecedo, M., “Estridentistas en la sombra”, en *Estridentismo: memoria y valoración*, SEP/80, México, 1983.
- Corte Velasco, C., *La poética estridentista ante a la crítica*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2003.
- Delmar, S., “Poetas de la Revolución Mexicana”, en *La Pluma*, marzo 1928, pp. 133-134.
- Fernández de Castro, J. A., “Jóvenes vanguardistas latinoamericanos”, *Suplemento Literario del Diario de la Marina*, La Habana, 27 noviembre 1927.
- Guerrero Mondoño, R. G. et al., *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México, CONACULTA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010.
- Hernández Palacios, E., “Acercamiento a la poética estridentista”, *Estridentismo, memoria y valoración*, SEP/80, México, 1983.
- Jakobson, Roman, “Linguistique et poétique”, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963.

⁴¹ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 129.

- List Arzubide, G., *El movimiento estridentista*, Secretaría de Educación Pública (SEP), México, 1986.
- López y Fuentes, G., "Revisión de *Andamios Interiores* de Manuel Maples Arce", *El Heraldo*, 16 marzo 1923.
- Maples Arce, M., "¿Cuál es mi mejor poesía?", *El Universal Ilustrado* (México), 12 de Junio, 1924.
- _____, *Las semillas del tiempo: Obra poética 1919-1980*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- Mata, R., *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia: Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, México, 2003.
- Le Guern, M., *La metáfora y la metonimia*, Cátedra, Madrid, 1978.
- Monguió, L., *La poesía postmodernista peruana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Osorio, N., *Manifiestos proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Ananco Ediciones, Caracas, 1978.
- Paz, O., Prólogo a *Poesía en movimiento*, Siglo XXI, México, 1966.
- Quirarte, V., "La doble leyenda del estridentismo", *Vanguardias literarias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Rutter, F., "La estética cubista en 'Horizon carré' de Vicente Huidobro", *Bulletin Hispanique* 80 (1978), pp. 129-131.
- _____, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Ediciones de Bellas Artes, México, 1970.
- _____, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- _____ (ed.), *El Estridentismo en México. 1921-1927*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1985.
- Vela, Arqueles, *Teoría literaria del modernismo. Su filosofía, su estética su técnica*, Botas, México, 1949.
- _____, *Análisis de la expresión literaria*, Ediciones Andrea, México, 1965.

Reyes y la hermenéutica literaria

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Una secreta, sutil, relación existe entre la teoría literaria de Alfonso Reyes —que, en especial, desarrolla en *El deslinde*— y la filosofía del arte de Martin Heidegger. La idea de que es de la palabra de donde surge la poesía es algo coincidente en el pensador alemán y en el mexicano. La poesía no es previa a la palabra, como después sugeriría Octavio Paz, sino que es en la construcción verbal que el objeto poético se nos revela en su dimensión profunda. La palabra no solo crea a la poesía, sino es esa poesía la que nos revela el ser de las cosas del mundo. Cuando Reyes desarrolla el concepto de literatura ancilar, concibe el modo como el arte poético profundiza, ancilarmente, en el saber de las cosas del mundo y en su relación con el ser en el mundo (*Dasein*). El verbo no sólo crea al mundo, sino recrea las otredades posibles de su autor. Estas consideraciones son las que aquí se discuten.

Abstract

There is a secret, sutil relation between Alfonso Reyes' literary theory —which he develops specially in "El deslinde"— and the philosophy of art of Martin Heidegger. The idea that is from the word where poetry surges, is coincident in german and mexican thinkers. The poetry is not previus to the word as Octavio Paz would later suggest, but is in the verbal construction that the poetical object reveals to us in its profound dimension. Word does not only creates poetry but is the poetry what reveals to us the being of the things of the world. When Reyes develops the concept of ancillary literature, conceives the mode as the poetical depth, ancillary, in the acknowledgment of the things in the world and their relation with the being in the world (*Dasein*). The verb not only creates the world but recreates the possible otherness of its author. These considerations are here discussed.

Palabras clave: teoría literaria, literatura ancilar, objeto poético, poesía.

Key words: literary theory, ancillary literature, the poetical object, poetry.

Para citar este artículo: Gómez Carro, Carlos, "Reyes y la hermenéutica literaria", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 109-121.

I

Martin Heidegger fue, quizás, el último gran pensador de Occidente que se propuso concebir un sistema filosófico aplicable a toda forma de saber, del modo como lo quisieron concebir, en su momento, Kant, Hegel o Marx. Distanciado de la fenomenología compartida con su amigo y tutor Husserl, su idea central, *Dasein*,¹ dibujada en su *Ser y tiempo*, constituye la piedra de toque del sistema filosófico propuesto por el pensador alemán.

Su "ser en el mundo" implica un utilitarismo de los objetos mundanos que se definen a partir de su relación con y para el ser. El mundo no es en sí, sino en mí, y ello supone su caracterización utilitaria. Para el pensador alemán, un objeto se define por su relación con mi ser, no por su carácter intrínseco, de modo que el mundo adquiere un carácter de subordinación en su relación con su observador. Una manzana se define por la relación que entabla con lo humano, con quien apela a ella. Así, la manzana es fruta porque para mí lo es, no porque en sí lo sea, como también es, dentro de la mitología occidental, la manzana el fruto prohibido del conocimiento. Recordemos la anécdota que supone a Newton debajo de un manzano –que Stephen Hawking consideraba falsa²–, le cae la fruta (el don divino del conocimiento) y concibe, así, toda su teoría acerca de la física, que revoluciona todo el saber científico de su tiempo. Lo que no es extraño para el pensador germano, pues el *Dasein* es la operación que ejerce el ser del objeto en mí. El conocimiento es ese conjunto de modificaciones que en mi ser ejerce el mundo a través del tiempo. El ser, recordemos, no se define, dentro de esta perspectiva filosófica, por su presencia (como lo había sido para

¹ "‘Primero’ que el mundo, o en la raíz del darse del mundo como totalidad instrumental, está el *Dasein*. No hay mundo si no hay *Dasein*. Es también cierto que a su vez el *Dasein* no es sino en cuanto ser en el mundo; pero la mundanidad del mundo se funda sólo sobre la base del *Dasein*, y no viceversa. Por eso, como se ha visto, el mundo es un ‘carácter del *Dasein* mismo’." Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 30.

² V. Stephen Hawkins, *Historia del tiempo*, Barcelona, Crítica.

toda la metafísica hasta entonces), sino por las posibilidades del ser. Y esas posibilidades se manifiestan en la relación del ser con las cosas del mundo. Empleamos las cosas, que son en mí, para conocer nuestro ser. Al transformarse mi ser en el mundo por las cosas del mundo, se modifica, también, mi modo de instrumentalizarlas. El modo como las instrumentalizo es el conocimiento.

El arte, para el pensador alemán, es, por consiguiente, el instrumento que el artista emplea para el conocimiento de su ser en el mundo, y se constituye tal conocimiento por la relación peculiar que el artista desarrolla frente a esos objetos mundanos. El modo como se los apropia, literalmente. En *Arte y poesía* (1937, 1952), apunta el filósofo, el artista lo es por su capacidad de observar lo invisible de las cosas, por revelarnos la parte oculta de su ser. La tarea del artista, por lo tanto, consiste en revelarnos el mundo. Apunta Samuel Ramos en el prólogo de su traducción castellana: “el artista como individuo de excepción, dentro del común de los hombres, está dotado de un poder visionario que penetra profundamente en todas las cosas”³. El quehacer artístico sería, en este sentido, el modelo a seguir por los hombres y mujeres de conocimiento: el científico o el filósofo actúan como artistas, el arte les hace un “préstamo” al penetrar en lo oculto de las cosas y sus relaciones.

A este préstamo artístico que realiza el arte literario al conocimiento del mundo y a las distintas disciplinas que lo interrogan, Alfonso Reyes lo denominaba *ancilar*: “En-

tendemos por función ancilar cualquier servicio temático o noemático, sea poético, sea semántico, entre las distintas disciplinas del espíritu”⁴. El préstamo que hace la literatura al resto de las disciplinas sería la función ancilar de esa penetración que hace el artista de los aspectos invisibles de las cosas del mundo. Una revelación que, en todo caso, el escritor la hace a través de las palabras. A través del lenguaje, el poeta-escritor le revela al mundo las cosas que le son invisibles.

Para Heidegger, el lenguaje es en donde se monta el modelo de relación que los objetos entablan conmigo, con mi ser. El sujeto se definiría como el ser que hace conciencia de esa relación entre el sujeto y los objetos. Y esa relación la expresa a través del lenguaje. “En este sentido ha de entenderse la afirmación según la cual es la palabra lo que *be-dingt*, hace cosa, a la cosa (*Ding*).”⁵ De manera que “si es el lenguaje lo que da el ser a las cosas, el verdadero modo de ir ‘a las cosas mismas’ será ir a la palabra”⁶. ¿Qué papel juega lo ancilar dentro de esta relación de revelación de las cosas?

II

En primera instancia, lo ancilar literario (esencialmente, la función poética y la semántica) se propone como el “préstamo” de revelación al que acuden el resto de las disciplinas en su trabajo de conocimiento. La poética y la semántica se nos ofrecen como

³ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México, FCE, 1958, p. 14.

⁴ Alfonso Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, México, FCE, 1983, p. 38.

⁵ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 119.

⁶ *Ibid.*, p. 117.

el instrumento hermenéutico para iluminar la cosa con el lenguaje y presentarla en su relación prístina con el sujeto.

Como sabemos, la hermenéutica (atendiendo a la preceptiva de Schleiermacher⁷ y Dilthey, y posteriormente con Gadamer) se aplicaba, en sus inicios, a textos básicos (especialmente, la Escritura), para, después ser aplicada a todo texto. Una interpretación hermenéutica no sería, entonces, la aclaración sobre el sentido de las palabras, sino la reconstrucción originaria de la expresión. La modelación verbal del objeto concebida en el lenguaje. Con Gadamer –no lejos de Heidegger–, la hermenéutica del arte sería la del arte de la comprensión misma.

Es claro, hasta cierto punto, que la propuesta central de Gadamer es que la comprensión hermenéutica (rescate del sentido del lenguaje) forma parte de la interpretación misma del objeto. Es decir, el acercamiento hermenéutico al objeto sería parte del objeto mismo. En un sentido heideggeriano, el lenguaje del sujeto examinante forma parte del objeto examinado. Trasladado a las pesquisas de Reyes, lo anclar es la herramienta que nos permite, a modo de deslinde, ese acercamiento comprensivo, en

donde lo poético-literario sería lo esencial de la revelación hermenéutica del sentido del objeto (sin olvidar nunca que ese sentido está referido al observador-sujeto). Dicho de otro modo, el tamiz literario, un préstamo sin duda insólito al conjunto de las ciencias, es lo que permite develar la naturaleza de los objetos y del ser en el mundo. Habría una doble relación, sin duda: el objeto es penetrado por la estética hermenéutica del sujeto para conocerlo, y al hacerlo, el objeto modifica al sujeto, tanto en su condición de observante, como en su mirar mismo.

Es relevante observar que en Gadamer, el diálogo es indispensable en el acto de comprensión. Sin proponérselo explícitamente, las tesis de Bajtín acerca del diálogo como elemento inherente del lenguaje hace presencia. Si el lenguaje es “la casa del ser”, como pregona Heidegger, es porque esa comprensión de los objetos en el mundo, también es comprensión de los sujetos en el mundo. Y es una comprensión que no es definitiva, pues la palabra, de acuerdo con las premisas de Gadamer, no surge sino del silencio. La palabra, inexistente antes de ser pronunciada o escrita, abre el diálogo, y el diálogo es lo que permite la comprensión. Señala Gadamer: “El pantheon del arte no es una actualidad intemporal que se presente a la pura conciencia estética, sino que es la obra de un espíritu que se colecciona y recoge históricamente a sí mismo. También la experiencia estética es una manera de auto-comprenderse.”⁸

⁷ “La comprensión correcta de un discurso o un escrito es el resultado de un arte, y exige consiguientemente una ‘teoría del arte’ (*Kunstlehre*) o técnica, que nosotros expresamos con el nombre de hermenéutica. Una tal teoría del arte se da solamente en la medida en que las prescripciones forman un sistema fundamentado en principios claros derivados de la naturaleza del pensamiento y del lenguaje.” *Apud*. Luis Enrique de Santiago Guervós, “La hermenéutica metódica de Friedrich Schleiermacher”, en *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos* (2012), núm. 3, Neuquén, Universidad Nacional de Comahue, p. 152.

⁸ Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*, vol. II, Salamanca, Sígueme, 1992, p. 66.

Una postura contrastante y simultánea en términos sincrónicos, al menos en apariencia, acerca de la “contaminación” del arte con el objeto examinado, resulta la postura de la teoría crítica, al menos en lo que a Adorno se refiere en su *Teoría estética*. En donde sitúa al arte como un accionar autónomo. Una autonomía necesaria, pues el arte sería el ámbito social de la crítica de la sociedad, en tanto que es “‘instancia de oposición a la forma de racionalidad dominante en la modernidad’. [...] los antagonismos de la sociedad se mantienen en el arte”⁹. El arte es arte en tanto mantiene su distanciamiento crítico de la racionalidad dominante.

En la medida que el artista es domesticado por el pensamiento racional, deja de producir arte. La esencia del artista se encontraría, pues, en su insatisfacción con las formas dominantes del pensamiento. En este sentido es que se disuelve su aparente distanciamiento con el pensamiento de Gadamer y, especialmente, de Heidegger. En tanto que para Gadamer, el arte sería el instrumento de autocomprensión y en Heidegger, el modo de descubrir lo oculto del ser del mundo. En los tres casos, el arte es una instancia de revelación, así sea de las contradicciones dialécticas de los seres en el mundo. En el caso de Reyes, como ya advertimos, el arte, en general, y, específicamente, la poesía, son los empréstitos ancilares de lo literario con los que las demás disciplinas, incluyendo la filosofía, la ciencia

y la técnica, se sirven como herramienta hermenéutica del conocimiento de los seres en el mundo. ¿Qué, en específico, es lo que presta el arte y lo literario, lo ancilar literario, a las demás disciplinas en su búsqueda de conocimiento?

En un texto iniciático de Reyes sobre Stéphan Mallarmé, «Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé», se maravilla del «procedimiento ideológico» (que debe entenderse como el de un pensamiento en marcha o ejecución) del poeta francés. El magnífico intento del poeta por expresar en palabras su ser interior¹⁰. Conviene, en este sentido, recordar la concepción paradigmática que moldeaba la poética mallarmeana: la poesía [la literatura] se hace con palabras, no con ideas. Las palabras preceden a las ideas o, dicho en otros términos, la expresión precede al concepto: “delirio, en suma, de perfección”, escribe el mexicano. Y tal delirio no es otro que el de hacer una perfecta armonía entre el ser y su lenguaje. Pero una armonía estética en la que lo expresivo, la palabra, precede, al concepto. Lo poético a lo semántico. En cierto modo, el arte y la literatura, en particular, se verían en el encuentro armonioso entre la expresión estética y su sentido. Hay una evidente postura apolínea en la percepción estética y literaria de Reyes que acentuará en textos posteriores. Señala A. Roggiano de Reyes:

Y la mayor distinción que se pueda hacer con respecto a otras intenciones, es que la poesía

⁹ Genara Sert Arnús, *El concepto de autonomía del arte en Th. W. Adorno*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014, p. 130.

¹⁰ Alfonso Reyes, *Obras completas I. Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana*, México, FCE, 1955, p. 19.

exige, ante todo, la expresión, si bien cualquier forma de literatura busca también la comunicación [...]. Por donde se llega al espinoso problema de la poesía pura o pureza en la poesía. Insiste en que no hay que confundir 'la emoción poética, estado subjetivo, con la poesía, ejecución verbal'.¹¹

Lo poético, lo literario, se advierte en la ejecución verbal y no en otro elemento, no en lo semántico que puede ser, si nos atenemos a los que expresa Reyes en *El deslinde*, un empréstito que toma la literatura de cualquier otra disciplina. De la historia, cuando el tema es una novela histórica; de la psicología, cuando son los intrínquilos del pensamiento; de otras artes, cuando el personaje es un artista. En Reyes siempre encontramos una abundante ejemplificación de esta cualidad ancilar de la que se nutre la literatura y viceversa, donde la literatura sirve como elemento revelador de las otras disciplinas. De modo que en los grandes tratados y ensayos, aparece el elemento ancilar literario; de modo semejante que la gran obra literaria siempre acude a nutrirse, a tomar prestado, el legado que otras disciplinas le ofrecen para su sustento.

En una obra de ciencia-ficción, lo ficticio no aparece sino envuelto en la verosimilitud que le da la envoltura científica, ancilar. Pero aun así no sería literatura, si no aparece, además de lo ficticio (constituido de elementos semánticos), la función poética. Solo así

podría considerarse literatura. Es decir, sin una eficaz capacidad expresiva, lo ficticio se desvanece y es mero anecdotario de posibilidades futuras. Lo mismo ocurre con otros empréstitos que, necesariamente, ocupa la literatura (no habría literatura pura en tanto que se ocuparía de un tema, indefectiblemente). Lo literario no estaría en los temas, sino en su tratamiento, en donde lo expresivo resulta dominante. Digamos, la trama de *Drácula* en la que el autor, Bram Stoker, nos ofrece en su obra, de técnica epistolar, parajes lúgubres que quedarían en lo descriptivo si no fuera por la intensidad expresiva que llegan a involucrar al lector en la historia revelada y que generan en él una ansiedad por proseguir la historia y el desenlace que se nos insinúa. Lo poético se muestra en la singularidad con la que paisajes, ruinas, personajes, ideas, situaciones son envueltas en una cocción que le ofrecen al lector un especial placer, el placer de la lectura. El refinamiento de ir devorando la historia a modo de un manjar suculento y prohibido. Suculento, en cuanto que la historia nos pone de pie, en ocasiones literalmente, en la secuencia narrada, y prohibido, en tanto que se nos presenta como una historia de herejías en donde el mal encarna en un personaje que el lector vive como algo siniestro y contrario a sus preferencias morales. Hay una profundización en el "mal" y eso es lo que nos revela la expresividad novelada. Lo poético, significativamente, ocurre porque lo racional es que el bien prevalezca, y así ocurre finalmente, pero ese mal que se nos presenta seduce a los personajes en un alto grado y esa mimesis también se le presenta al lector. Drácula seduce tanto a los personajes como

¹¹ Alfredo Roggiano, "La idea de poesía en Alfonso Reyes", p. 114, <file:///Users/cgc/Downloads/2182-8619-1-PB.pdf>, en: *Revista Iberoamericana*, vol. XXXI, núm. 59, enero-junio, 1965.

a sus lectores, y esa magia es literatura. El lector también desea “libremente” (como consigna el personaje principal en su acto de encandilamiento) la seducción del nosferatu, y es ahí donde aparece lo que ya no se refiere al solo plano semántico de la historia. No es mera descripción de una historia, sino decantación de un deseo atávico que, de súbito, se le aparece con toda nitidez al lector y lo seduce a pesar de él mismo. Lo expresivo penetra en él como los colmillos del vampiro en la garganta de sus víctimas. Mímesis entre lo narrado y lo simbólico. Entre la historia y su lectura. Lo estético se nos presenta como una afortunada proporción de las formas elegidas y la historia contada.

III

Si aceptamos el modo como Octavio Paz sintetiza la actitud frente al lenguaje de Alfonso Reyes, eso nos revela mucho de las premisas del regiomontano. “Claridad y transparencia”¹² son las palabras con las que definía Paz la obra de Reyes. Claridad, en cuanto que denota en su artificio literario un notorio orden. La precisión de un programa expositivo que permite un deslinde programático de su exposición. La secuencia temporal de lo intemporal. Transparencia, como la consigna que aprende a partir

¹² “Me parece que la importancia de Reyes reside en que leerlo es una lección de claridad y transparencia. Al enseñarnos a decir nos enseña a pensar. De ahí la importancia de sus reflexiones sobre la inteligencia americana y sobre las responsabilidades del escritor y del intelectual de nuestro tiempo.” Octavio Paz, *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, FCE, p. 68.

de la influencia que en él ejerce Mallarmé, en especial, y los simbolistas, en general, de los que extrae sus premisas expresivas como punto de partida de lo poético. La búsqueda incesante para que el lenguaje transparente la relación de los objetos del mundo con el ser, a partir del lenguaje como puente expresivo de esa relación. Apunta Ignacio M. Sánchez Prado:

Reyes representa el punto fundacional de la tradición crítica en México: por un lado sus primeras obras articulan un complejo proyecto alternativo de cultura nacional (y continental) que antagoniza con la cultura oficial de los 20 y los 30; por otro, su rol en el establecimiento de las instituciones culturales de los años 40 será crucial en la constitución de espacios autónomos dentro del campo literario.¹³

Para Reyes, la poesía son las palabras mismas, tarea adánica de nombrar al mundo, con las que el artista, más que recrearlo, lo concibe: las palabras crean al mundo, con las que transparenta la relación del ser con las cosas. De ahí la vinculación de su estética con lo apolíneo, antes que con lo dionisiaco, pues la búsqueda de la proporción exacta guía su proceder literario que es, ante todo, expresivo. Las palabras, entonces, crean la poesía y no al revés. La literatura, en el sentido de Reyes, revela el ser del objeto en el mundo.

En este aspecto hay una diferenciación de relieve entre ambos pensadores mexicanos. Mientras que para el regiomontano, la

¹³ Cfr. Ignacio M. Sánchez Prado, *Intermitencias americanistas*, México, UNAM, p. 40.

poesía se encuentra en la expresión poética, en la palabra; para el de Mixcoac (aunque nació en la colonia Juárez, como sabemos), la poesía precede a la palabra. La poesía, de acuerdo con lo que expone Paz en *El arco y la lira*, la podemos encontrar en las otras artes, en la vida, en muy diversas circunstancias. El poema, en el caso de Paz, es el encuentro de la poesía con la palabra. De modo semejante a como el músico la encuentra en la composición de sonidos. Es algo que se encuentra, entonces, anterior al lenguaje que la expresa. Apunta Paz: “la poesía es una gracia, algo exterior que descende sobre el poeta”¹⁴.

Señala Alfonso Reyes: “El poeta no debe confiarse demasiado en la poesía como estado de alma, y en cambio debe insistir mucho en la poesía como efecto de palabras.”¹⁵ La poesía se encuentra en el acto verbal, en la conversión verbal del objeto en poesía. La poesía, el verbo, crea al objeto. El objeto es la palabra que lo nombra; la frase que lo envuelve. Y si nos atenemos a lo dicho, en la realización verbal de lo poético, donde la palabra es su centro. El ser poético realizado en la palabra. Clara y prístina palabra que transparente para el ser el ser de la poesía.

Mallarmeano en sentido estricto, Reyes nos solicita no confundir la evocación poética, el estado del alma poético, con la poesía. La poesía, a diferencia de lo que pensará después Paz, sólo se realiza en y por la pala-

bra. Así como la pintura es un experimento con una paleta de colores; la escultura, quitarle a la piedra lo que de ella sobra, como lo pensara Miguel Ángel; la poesía es encadenamiento armónico de palabras. En lo que coincidirían ambos poetas es en considerar que la función poética regresa la palabra a su origen. Nos revela el mundo tal y como la palabra lo habría nombrado por vez primera, de ahí la indefectible originalidad de la palabra poética. No porque nos muestre temas nuevos, sino porque nos muestra el objeto poético tal y como se le presenta, transparente, al lenguaje originario. En la poesía, la «cosa» es en la palabra. Incluso, Braulio Hornedo Rocha sugiere una instancia mayor en la que el observador se transforma en su obra. La indistinción entre la palabra de Reyes y su persona:

¿Acaso él mismo no lo dejó claramente establecido al final de su Constanza poética?: «Quiero que la literatura sea una cabal explicitación, y, por mi parte, no distingo entre mi vida y mis letras.»¹⁶

De manera que la relación de Reyes con la poesía se habría encontrado con una aspiración poética y portentosa: la de hacer de su vida un espejo de sus propias letras. Que no se hallara distinción alguna entre los escritos del poeta y el poeta mismo. Aspiración que, según el propio regiomontano, habría compartido con Goethe.

¹⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1970, p. 161.

¹⁵ Alfonso Reyes, *Obras completas XIV*. “Jacob o la idea de la poesía”, en *La experiencia literaria*, México, FCE, 1962, p.130.

¹⁶ Braulio Hornedo Rocha, en: “Alfonso Reyes: una carta de navegación”, *Literal*, <<http://literalmagazine.com/alfonso-reyes-una-carta-de-navegacion/>>. Consultado: 15 de septiembre de 2019.

Para Paz, en este contraste aquí propuesto, la realidad es fugaz, de modo que la palabra se convierte en el testigo que de lo que es o, mejor, de lo que está siendo, pues la realidad, en su sentido heideggeriano, no es presencia, sino transición. Transición que Paz llama metamorfosis. La realidad se encuentra en perpetua metamorfosis y es la palabra la que, de algún modo, es capaz de fijarla en esa perpetua transición de su otredad a sí misma; de sí misma a su otredad. Apunta: "la otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte"¹⁷ De ahí que el poema no es su imagen, sino su analogía, su sombra. La poesía es lo verdadero y cada uno de nosotros, su ficción, de ahí que refiera su "mentirosa vida de verdades" ("Epitafio para un poeta"). La vida es una mentira en busca de una verdad: la poesía. Y en esa poesía el sujeto no es más que una mentira proyectada: "soy la sombra que proyectan mis palabras". Si el poeta escribe poesía es para encontrarse. La poesía lo revela tal cual es, una sombra de la poesía misma, no su analogía.¹⁸

En 1911, Reyes reúne, como sabemos, sus primeros estudios teóricos en el libro *Cuestiones estéticas*. Ahí se encuentra, aparte del ya mencionado estudio acerca de Mallarmé, uno relativo a Góngora. Se obser-

va que, influido por "la estética de la creación" de Croce y por la metoología de Richards, explora las posibilidades de entender al poeta, en sus procedimientos estéticos, a partir de los móviles del poeta. De manera que, desde entonces, la expresión poética será el asunto medular que guiarán sus estudios acerca de lo literario, posteriores. Es decir, en *La experiencia literaria* (1942), *El deslinde* (1944), "*Fragments de arte poética*" (1951) y otros.

Con estas convicciones es como Reyes se alista, con lanza en ristre (su pluma), para afrontar la experiencia literaria: 1) Es visible, desde sus primeros estudios, que el elemento central de su poética y su teoría literaria es la expresión: como ya advertimos con Mallarmé de fondo, la poesía se hace de palabras y no con ideas. En *Ancorajes*, de 1951, señala como convicción fundada: "La palabra, ente posterior a la poesía"¹⁹, lo cual encaja con la noción que Heidegger postula en su estudio sobre Hölderlin: "La poesía es el nombrar fundador" (la afirmación de Heidegger es de 1936). 2) La poesía es un lenguaje dentro del lenguaje (para Heidegger, el lenguaje es, ya, poesía en germen), un metalenguaje que tienen como propósito revelar la naturaleza de las cosas del mundo y, con ella, la de mi ser en el mundo. 3) El lenguaje es cosa viva, de ahí sus diversas tentativas para explorar lo mismo desde diversos ángulos.

Descubrimos a un Alfonso Reyes que funda una hermenéutica literaria anclada a la convicción de que la poesía y la literatura, en general, crea los objetos reales, en cuanto

¹⁷ Octavio Paz, *Obras completas I. El arco y la lira*, México, FCE, 2003, pp. 258 y 266.

¹⁸ Vid. A. Roggiano, "La idea de poesía en Alfonso Reyes", *loc. cit.*; Fidencio Aguilar Viquez, "La otra voz: Octavio Paz y la noción de otredad", <<http://openinsight.mx/index.php/open/article/view/134/5>>.

¹⁹ Alfonso Reyes, *Ancorajes. Obras completas XXI*, México, FCE, 1981.

que estos son una mimesis de la palabra poética. Y al crear la realidad misma, crean, también, al ser que la enuncia.

IV

Si hay una vanguardia conceptual acerca de las vanguardias, en ella estaría sin duda, el historiador y sociólogo británico Eric Hobsbawm. Su ánimo corrosivo acerca de los "ismos" era, especialmente, elocuente. Su capacidad para comunicar algo revolvente y significativo era menor que el conseguido, a lo largo del siglo xx (y lo que llevamos del XXI), por la industria cultural. Muy desconcertado por ese punto de vista, el periodista Antoine Spire no tiene más remedio que parafrasear al historiador:

La vanguardia ha hecho lo que siempre ha hecho: perder el contacto con las masas, aunque albergue de vez en cuando enormes talentos; Picasso es un ejemplo de ello. Pronuncié una conferencia sobre la vanguardia como retaguardia.²⁰

El mismo periodista se anima a preguntarle: "¿Admitirá usted al menos que el cubismo transformó nuestra visión del mundo!" La respuesta:

No, fue el cine el que enseñó al mundo a mirar las cosas de otra forma... ¡El cubismo es incomprensible! Fueron la fotografía y el cine los que transformaron la mirada. ¡*Lo que el viento*

se llevó es una producción más revolucionaria que el *Guernica*! Ese cuadro es una obra maestra, pero *Lo que el viento se llevó* transformó verdaderamente nuestra manera de ver el mundo.²¹

Desde la perspectiva del historiador británico, las vanguardias fueron, sobre todo, retaguardias. El despropósito se explica solo.

En su libro *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx*, apunta un error de perspectiva mayúscula: "La 'modernidad' reside en los tiempos cambiantes y no en las artes que tratan de expresarlos."²² Más adelante, anota:

En síntesis, cualquier cosa que quisiera hacer la vanguardia pictórica o era imposible o se podía hacer mejor por algún otro medio. De ahí que la mayor parte de las reivindicaciones revolucionarias de la vanguardia no fuesen sino retórica o metáfora.²³

Es claro que toda vanguardia apunta no solo al futuro, sino a la revolución. Revolución de las formas, revolución de la técnica, revolución en el mensaje. El problema radica en si en verdad son una avanzada del arte, de ahí que el veredicto de Hobsbawm sea lapidario. No sólo no son vanguardistas y, por lo tanto, no son revolucionarias las vanguardias terminaron por conformar la retaguardia del arte. Hay que señalar que tal

²¹ *Ibid.*

²² Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx*, Barcelona, Crítica, 2009, p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ Antoine Spire, en Infolio: <<http://www.infolio.es/12infolio/hobsbawm/home.htm>>. Consultado: 15 de septiembre de 2019.

perspectiva no sólo es desconcertante, sino iluminadora. Nos hace ver lo que habíamos perdido de vista acerca del arte, como visión iluminadora del ser en el mundo. Mostrarnos lo oculto de la realidad, revelarnos a través de su lenguaje la cosa en mí.

Para advertir lo que las vanguardias eran para Alfonso Reyes tenemos que remitirnos a su historia personal, como ocurre con cualquier otro personaje inclinado al arte y al conocimiento, en general. Era, nada menos, que el hijo del principal candidato a suceder en la presidencia de México al dictador Porfirio Díaz, Bernardo Reyes, gobernador de Nuevo León. En los años posteriores a la muerte de su padre, muerto en la famosa Decena Trágica. Para algunos gloriosa epopeya; para otros, drama inacabable. Su destino inmediato es el exilio en Madrid. Ahí continúa con sus disquisiciones literarias y publica, a modo de retrato nostálgico, una de sus obras mayores: *Visión de Anáhuac*. En verdad, una obra formidable. La ciudad y el entorno que pinta con palabras constituye una de las mejores muestras de acierto literario de nuestras literaturas. “Qué habéis hecho con mi Valle metafísico?”, nos pregunta a modo de epígrafe al inicio de su obra. Qué hicimos con él en la Revolución. El trasfondo es significativo: tres civilizaciones sucesivas se han encargado de desecar el lago que dominaba el entorno del Anáhuac, con sus dos volcanes a modo de guardianes eternos del valle metafísico. El retrato verbal se atiene a las premisas que irá precisando a lo largo de su vida literaria: de la expresión surge la poesía. De la letra surge el soberbio Anáhuac, el mundo.

El Valle hace mimesis con su retrato. Las palabras crean el Anáhuac y lo fijan para las generaciones venideras. El empréstito ancilar fluye en el texto con gran destreza y surge en él, como habrá de pregonar, el equilibrio entre lo cosmopolita, el diálogo con los otros seres que lo acompañan en el tiempo, y su complementación diacrónica, indispensable, que dialoga con el pasado intelectual, mítico e histórico del Anáhuac descrito. Por supuesto, Reyes no ve sino la destrucción como fondo revolucionario, como su consecuencia, y el caos como posibilidad latente. Recibirá con gran escepticismo a las vanguardias porque no lo son, son “retaguardias”. Su refugio, el mundo griego (en especial, la edad ateniense) y el latino. La Antigüedad y las artes poéticas. Lejos del mundo, cerca del arte.

Afirma en sus “Notas sobre la inteligencia americana”:

Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber dado tiempo a que madure del todo la forma precedente.²⁴

Su plan no es vanguardista, sino de actualización. De maduración. Dejar de saltar etapas y la prisa. Quizás en ello sí exista una postura vanguardista verdadera, pero paradójica. Leer y aprender a y de los clásicos.

²⁴ Alfonso Reyes, *Notas sobre la inteligencia americana*, Cuadernos de Cultura Latinoamericana 15, México, UNAM. Originalmente publicado en: Sur, Buenos Aires, 1936. El subrayado es mío.

Partir de ellos. Y no la costumbre inveterada entre nosotros de hacer añicos el pasado. Recuperar la tradición, aunque después, ya madura, rompamos con ella. Pero no sin antes hacer un recuento, un inventario de aquello que nos hace ser lo que en verdad somos. La aspiración de Vasconcelos de germinar entre nosotros la raza cósmica. Amalgama de todas las edades y escenarios humanos. Llegamos tarde al banquete de la civilización europea que nos atañe, agrega Reyes, pues se nos invitó, en las hazañas de la Conquista, a ser parte de Occidente y con ello, a la grandeza de sus hallazgos: “reconocemos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado”²⁵, apunta el grafógrafo. Nos atañe, como a cualquier europeo, y quizás más, Virgilio y Homero, las disquisiciones aristotélicas y platónicas, la Edad Media, la vastedad de la Ilustración, el Romanticismo, la pléyade de nombres que van de Kant a Chesterton o Flaubert, Goethe o Ruskin, Erdman, Aster, Hugon, Hessen, porque, desde la perspectiva de Reyes, las empleamos como fuentes propias por legitimidad adquirida a fuerza de historia común.

El empréstito ancilar se hace universal, pues todo nos concierne de la inteligencia universal, y la aportación de Alfonso Reyes se hace en la invención de una ancilaridad literaria que hace que las demás artes de la inteligencia encuentren en la percepción estética de la ancilaridad literaria la gracia de los secretos ocultos a la mirada ignota. Hace de la palabra poética el instrumento ancilar

que sabe hincar el diente en los profundos secretos del saber universal.

Fuentes

- Aguilar, Luis Armando, “La hermenéutica filosófica de Gadamer”, en *Sinéctic*, 2004. En: <<http://www.redalyc.org/pdf/998/99815918009.pdf>>.
- Gadamer, Hans Georg, *Verdad y método*, vol. II, Salamanca, Sígueme, 1992.
- Hawking, Stephen, *Historia del tiempo*, Barcelona, Crítica, 2017.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, Buenos Aires, FCE 2009.
- , *Arte y poesía*, México, FCE, 1958.
- Hornedo Rocha, Braulio, en: “Alfonso Reyes: una carta de navegación”, *Literal*, <<http://literal-magazine.com/alfonso-reyes-una-carta-de-navegacion/>>.
- Hobsbawn, Eric, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2009.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1975.
- , *El arco y la lira*, México, FCE, 1970.
- , *Obras completas I*. México, FCE, 2003.
- , *Pasado en claro*, México, FCE, 1978.
- Rangel Guerra, Alfonso, “La esgrima del ensayo”, en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritos/a_reyes/entorno/rangel.htm>.
- Roggiano, Alfredo, “La idea de poesía en Alfonso Reyes”, <<file:///Users/cgc/Downloads/2182-8619-1-PB.pdf>>, en: *Revista Iberoamericana*, vol. XXXI, núm. 59, enero-junio, 1965.
- Reyes, Alfonso, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, México, FCE, 1983.

²⁵ *Ibid.*

- , *Ancorajes. Obras completas XXI*, México, FCE, 1981.
- , *Obras completas II. "Visión de Anáhuac" y otros ensayos*, México, FCE, 2004.
- , *Obras completas XIV, La experiencia literaria*, México, FCE, 1962.
- , *Obras completas I. Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana*, México, FCE, 1955.
- , *Notas sobre la inteligencia americana*, en *Cuadernos de Cultura Latinoamericana* 15, México, UNAM.
- Sánchez Prado, Ignacio M., *Intermitencias americanistas*, México, UNAM, 2012.
- Santiago Guervós, Luis Enrique de, "La hermenéutica metódica de Friedrich Schleiermacher", en *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, Neuquén, Universidad Nacional de Comahue.
- Sert enera, G., *El concepto de autonomía del arte en Th. W. Adorno*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.
- Soneira, Ignacio, *Heidegger y la obra de arte como lenguaje de la filosofía*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2007.
- Stoker, Bram, *Drácula*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- Spire, Antoine, en Infolio: <<http://www.infolio.es/12infolio/hobsbawm/home.htm>>.
- Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1995.

Pablo Palacio en la vanguardia

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Pablo Palacio (Loja, Ecuador, 1906-1947) es uno de los grandes escritores de la vanguardia en Hispanoamérica. Poco conocido hace años, las ediciones de su obra y los estudios sobre ella han ido creciendo en forma exponencial desde la década del 70. En medio del realismo social de la narrativa ecuatoriana y latinoamericana de los años veinte y treinta, Palacio se atrevió a crear una narrativa ambigua, diferente, de gran audacia formal, vanguardista. Descubrió por su propia cuenta el monólogo interior y escribió quizás la primera novela *collage* de la literatura hispanoamericana. Reivindicado, entre otros, por críticos como Jorge Ruffinelli, Antonio Cornejo Polar, José Miguel Oviedo y Julio Ortega, ha merecido ya la edición crítica de Archivos del Fondo en colaboración con la UNESCO.

Abstract

Pablo Palacio (Loja, Ecuador, 1906-1947) is one of the great vanguardist writers of Latin America. Although little known a few years ago, his popularity has increased because of the growing editions of his works and the numerous studies dedicated to him. During the period of the social realism, Palacio dared a different, ambiguous, formally audacious, and vanguardist narrative. He discovered by his own the inner monologue and wrote the first *collage* novel in Latin American literature. Many foremost critics have vindicated his work, such as Jorge Ruffinelli, Antonio Cornejo Polar, José Miguel Oviedo and Julio Ortega, among others, and has been edited critically by Archivos del Fondo in collaboration with the UNESCO.

Palabras clave: cuento, novela, vanguardia, ambigüedad, audacia formal, monólogo interior, novela *collage*.

Key words: short story, novel, vanguard, ambiguity, formal experiment, inner monologue, *collage* novel.

Para citar este artículo: Rivas Iturralde, Vladimiro, "Pablo Palacio en la vanguardia", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 123-137.

Introducción

La comprensión de la obra de un escritor está inseparablemente ligada a la historia de sus ediciones. Si pocos autores latinoamericanos han permanecido tan descolocados e incomprensidos como el ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), ello se debe, en primer lugar, al carácter casi fantasmal de su biografía editorial: entre las primeras ediciones de sus libros y la de sus obras completas de 1964, por ejemplo, se interpuso un océano temporal de 32 años, durante los cuales esta obra vivió una suerte de inmortalidad equívoca y precaria, sólo sustentada por las opiniones consagratorias de ese gran "entendedor" que fue Benjamín Carrión¹ y contradichas por una circulación exclusivamente nacional y casi clandestina de las primeras ediciones de sus libros, que se reproducían fragmentariamente en revistas como *Letras del Ecuador* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. *Clásicos Ariel* volvió a publicar las obras completas a fines de la década del sesenta. La Casa de la Cultura de Guayaquil hizo lo mismo en los setenta. Santiago de Chile, La Habana, Caracas y México fueron las únicas ciudades que lo habían publicado fuera del Ecuador, y esto ya entre los setenta y los ochenta, convirtiéndolo en un autor de culto. La Colección Archivos del Fondo de Cultura Económica, en colaboración con la UNESCO, publicó en el año 2000 la edición crítica de las *Obras completas* de Pablo Palacio, con la coordinación del profesor Wilfrido H. Corral.

En segundo lugar, la mayoría de los comentaristas y críticos se han defendido con juicios radicales, pretendidamente claros y distintos, de una obra y una personalidad signadas por la ambigüedad y el equívoco. Pocos han llegado a comprender el valor y sentido de la obra de tan singular escritor. Joaquín Gallegos Lara, por ejemplo, una de las mentes más lúcidas de la generación del treinta, antepuso su idea de *lo que debía ser* la literatura ecuatoriana de su tiempo a la realidad inquietante y perturbadora de la obra de Palacio. Y muchas variaciones de su opinión han venido repitiéndose a lo largo de los

¹ En su *Mapa de América*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1931. Benjamín Carrión presentó a Palacio ante un auditorio internacional, presentación que desgraciadamente no estuvo respaldada por la difusión de su obra.

años: “obra desligada de la realidad nacional”, “obra de un pesimismo que ningún bien hace a la patria”, etcétera. Otra respuesta frente a su obra fue el ditirambo ciego de quienes la elogiaron sin comprenderla, *sin sentirla*. Pero también contó su obra con la adhesión comprensiva de lectores tan inteligentes como Benjamín Carrión, Ángel F. Rojas y otros que, con el paso del tiempo, hicieron posible y asistieron al advenimiento de la obra de Palacio, hasta reconocerse en él a uno de los escritores más originales que ha producido la vanguardia latinoamericana. Ahora, esta realidad parece indiscutible: su obra perteneció al porvenir desde su nacimiento, y para comprenderla hacía falta una visión de futuro que acaso en su tiempo era difícil tener. La evolución de las estructuras socioculturales del país ha permitido un mejor acceso de los lectores a la obra del gran humorista. Ahora se lo lee y entiende mejor que hace cincuenta años. Ha llegado su tiempo, es decir, el de ser comprendido: su obra ha recuperado esa lozanía y ambigüedad que la hicieron tan inquietante y perturbadora. Sigue siendo revolucionaria porque corroe las bases mismas que sustentan al realismo heredado del siglo XIX. Ahora ocupa un lugar, con el argentino Macedonio Fernández y el uruguayo Felisberto Hernández, como uno de los más radicales cuestionadores del realismo decimonónico, uno de los grandes de la vanguardia latinoamericana y uno de los precursores de la narrativa contemporánea de lo insólito en Latinoamérica.

En enero de 1927, los talleres de la Universidad Central publicaron su primer libro de cuentos, *Un hombre muerto a punta-piés*, antes publicados en la revista de van-

guardia *Hélice*; en octubre del mismo año apareció la novela corta *Débora*: “Débora es la magnolia del libro”, se subtitulaba, y no llevaba pie de imprenta. En noviembre de 1932 los Talleres Nacionales de Quito imprimieron su *Vida del ahorcado*, con el desafiante subtítulo de “Novela subjetiva”. Los tres libros desconcertaron a los medios intelectuales capitalinos de entonces. Después, entre 1932 y 1938, el escritor se consagró a la cátedra universitaria, a la lucha política desde el socialismo y al despacho profesional. Dejó de escribir. Nos resulta inimaginable que el autor de *Vida del ahorcado* se haya dedicado, por ejemplo, a redactar un tratado sobre la letra de cambio, aplaudido por los juristas del país. Fue su primera muerte: el escritor había muerto como tal. Fue luego decano de la Facultad de Filosofía y Letras. La Editorial Ercilla había publicado ya su traducción de Heráclito, vertido del francés. Había publicado en la revista *Bloque* dos breves trabajos de difusión filosófica, partes de un libro que no alcanzó a terminar: “Ensayo sobre la palabra verdad y Ensayo sobre la palabra realidad”. Fue alto funcionario en el Ministerio de Educación y en la Constituyente de 1937-38. Para entonces, empezaron a notarse anomalías en él: irritabilidad, distracciones, balbuceos, fugas mentales, ausencias. Estaba a punto de morir por segunda vez. Enfermo de sífilis desde hace quién sabe cuándo, empezó a enloquecer, hasta que hubo de ser recluido en un hospital de Guayaquil, donde permaneció hasta su tercera muerte, la última, en 1947.

Entre el romanticismo trasnochado y los balbuceos modernistas de una literatura señorial, por un lado, y el realismo social de

la insurgente clase media por otro, aparece, desdeñosa de ambos, la obra desconcertante, humorística, antisentimental, a-épica, prematuramente destructiva, de Pablo Palacio.

Carácter revolucionario de la obra de Palacio

En cualquiera de sus libros, por razones distintas, la primera impresión del lector es de desconcierto. En los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés* desfilan personajes marcados por la singularidad y la marginalidad: el pederasta, el antropófago, el impotente, el sifilítico, las brujas, las hermanas siamesas. En *Débora* el protagonista es un Teniente que no acaba de salir del todo de la mente del autor, y que le permite a éste reflexionar sobre su novela mientras la hace, y sobre la novela mientras escribe una: se trata de una novela que se forja a la vista del lector. En *Vida del ahorcado*, la acción pierde contornos y toda ella tiene la apariencia de una serie de fragmentos incongruentes: se trata, quizá, de la primera novela *collage* de la literatura latinoamericana. Y como constantes de los tres, el tema de la dualidad; un humor sarcástico y hasta cruel; un sentimiento de soledad y angustia verdadero, profundo, más allá de toda retórica; una ironía y una lucidez implacables que revelan un miedo secreto a la locura y al porvenir; la aceptación comprensiva de cualquier destino (la propuesta de la “anormalidad normal” de sus personajes); una especie de *reductio ad absurdum* de los materiales narrativos conocidos, de suerte que el arte de Palacio parece consistir en romper todas las expectativas del lector, en sorprenderlo constantemente.

Desde el punto de vista estilístico, la aportación de la prosa del escritor lojano a las letras hispanoamericanas no reside en la invención de neologismos o de palabras compuestas, ni siquiera en el cultivo de rarezas sintácticas. Su prosa es sencilla, desenfadada, alternativamente minuciosa y elíptica, caprichosamente puntuada y no siempre correcta. Lo notable es el *tono*, coloquial e introspectivo a la vez, capaz de descubrir, ahora sí, en su introspección, asociaciones o rivalidades semánticas insospechadas, connotaciones secretas. Palacio prácticamente descubrió, para la narrativa ecuatoriana, la primera persona, y la usó con una cínica monotonía, con una expresividad nunca superada hasta ahora; cultivó la arbitrariedad aparente, de modo que entre el desvarío y la lúcida sentencia no cabe un alfiler, y a veces hasta son indistinguibles. Otra característica, más que aportación –imposible que tan singular escritura hiciese escuela– radica en la contradicción operada, en el seno mismo de sus cuentos, entre brevedad y digresión. El cuento es, por definición, una síntesis, un puño cerrado, una burbuja, donde no debe haber sino lo indispensable. Sin embargo, Palacio *divaga* en sus cuentos y en sus brevísimas novelas, y consigue precisamente con esa divagación la eficacia. Hay tensión y humor en sus cuentos en virtud del mero enfrentamiento entre la brevedad exigida por el género, y la naturaleza humorística de las digresiones. Los erráticos narradores se alejan de sí mismos y amenazan con romper todo equilibrio y estrellarse con el absurdo o la locura. Dos fuerzas elementales están en permanente tensión: una, centrífuga, visible en la digresión humorística; otra, centrípeta,

en la frase lapidaria que con lucidez atrapa a la razón descarriada y la pone en orden, en el presunto centro. Literatura ensimismada, se ve a sí misma como en un espejo: los cuentos se reflejan a sí mismos, y las novelas también. Cada ficción comporta una referencia a su propio código: la historia de “Un hombre muerto a puntapiés” no es inevitable, fatal: se presenta como una de las tantas posibles que el narrador puede contar; en “¡Señora!”, el cuentista se escapa de su cuento como el personaje de una casa; en otro relato, el personaje es una letra, la última del alfabeto que el escritor maneja; en la novela *Débora*, uno de sus temas es la reflexión sobre la novela misma. Basten estos ejemplos. Palacio fue, en suma, uno de los primeros latinoamericanos que cultivó el metalenguaje literario: el metacuento y la metanovela.

Los cultivadores del realismo social resultan conservadores frente a este escritor que destruyó, con humorismo, algunas de las estructuras formales heredadas y fundó el cuento ecuatoriano moderno. Existe una carta a su amigo Carlos Manuel Espinosa en la que Palacio formula la motivación consciente de su obra literaria, carta escrita a propósito de las críticas que Joaquín Gallegos Lara le hizo en un artículo. Dice lo siguiente:

Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialista: una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva. Respecto a la primera está bien todo lo que él dice: pero respecto a la segunda, rotundamente, no. Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de vida, de las condiciones económicas en un momento

histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. De este punto de vista, vivimos en momentos de crisis, en momento decadentista, que debe ser expuesto a secas, sin comentario. Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador –en el sentido acomodaticio y oportunista– y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra verdad actual.²

El evidente simplismo de esta respuesta nos impide tomarla como una declaración total de principios estéticos del autor, sino más bien como una “salida” ante la censura del impaciente Gallegos Lara, quien, como era de esperarse, no quedó satisfecho con la respuesta. Lo que más importa de esta toma de posición es aquello del “descrédito de las realidades presentes”, formulado por el mismo Palacio. En este empeño por desacreditar la realidad, Palacio la puso en cuestión; descubrió por su propia cuenta algo muy aproximado al monólogo interior y a la fantasía de la conducta (es fácil demostrar que no conoció –no podía conocerlos todavía– a Joyce ni a Kafka, aunque, como atestigua Jorge Icaza, leyó con provecho a Lautréamont, precursor del surrealismo y del teatro de la

² Pablo Palacio, “Carta a Carlos M. Espinosa”, del 5 de enero de 1933, en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964, pp. 77-78.

crueledad);³ opuso a una sedicente *realidad* previamente dada, la realidad del mundo de su escritura; defendió, con la atmósfera enrarecida, casi expresionista de sus obras, la especificidad y autonomía de la literatura, lo cual no significa ausencia de referente y de correlaciones con el contexto social, sino que, como ha señalado Adoum, Palacio utilizó un “ultramicroscopio para observar las bacterias de la descomposición de la mentalidad burguesa, que es contagiosa”⁴. Antes de que aparecieran las novelas y cuentos indigenistas y del montubio ya hay en Palacio los gérmenes destinados a destruir la ordenada y autosuficiente manera burguesa de leer los textos y la vida en general. “Acaso —escribe el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli— si hoy se leyera su obra con un prisma diferente y desapasionado, podría comprenderse que las direcciones minuciosas de las miserias burguesas de la subjetividad fueron más eficaces y auténticas que las toneladas de realismo bien intencionado.”⁵ Podemos conjeturar, en consecuencia, que la literatura prematuramente destructiva de Palacio corresponde, como hemos insinuado líneas arriba, a una crisis demasiado prematura de la conciencia burguesa en el Ecuador.

³ Emmanuel Carballo, “Entrevista con Jorge Icaza”, en *Casa de las Américas*, núm. 165, La Habana, Casa de las Américas, noviembre-diciembre 1987, p. III.

⁴ Jorge Enrique Adoum, “Pablo Palacio: el realismo contra la realidad”, en *La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito, El Conejo, 1984.

⁵ Jorge Ruffinelli, *Pablo Palacio, un precursor maldito en Crítica en marcha*, México, Premia, 1979, p. 110.

Un hombre muerto a puntapiés

El epígrafe advierte a los lectores: “Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne.” Tan retador como este epígrafe es el contenido de los once cuentos que componen el libro.⁶

Hemos mencionado ya el tipo de personajes que circulan por sus páginas. Cabe aclarar que los temas de singularidad, sadismo, crueldad y enfermedad le son indispen-

⁶ En el verano de 1986, Nicolás Kingman me presentó su precisa colección de cinco volúmenes de *Hélice*, la “revista quincenal de Arte” que fundaron y dirigieron el pintor Camilo Egas y el escritor Raúl Andrade en 1926. Ahí descubrí que cinco de estos cuentos fueron publicados entre abril y noviembre de aquel año. “Un hombre muerto a puntapiés” apareció en el número 1, de abril 26 de 1926, y está fechado al final de la siguiente manera: III de MCMXXVI. El número 2, de mayo 9 de 1926 contiene “El antropófago”, fechado así: abril de 1926. El número 3, de mayo 23 de 1926, trae la “Brujería primera: Para obtener los favores de una dama”, sin fecha. El número 4, de julio 4 de 1926, trae la “Brujería segunda: Los perros vagabundos”, también sin fecha. El número 5, de septiembre 27 de 1926, contiene “Las mujeres miran las estrellas”, sin fecha. Nuestro autor tenía, pues, entre 19 y 20 años cuando los redactó. Si Escudero y Jorge Reyes eran los poetas de la revista, Raúl Andrade y Zaldumbide sus grandes prosistas, Isaac J. Barrera el crítico literario, Palacio era su relativista. Un examen de *Hélice* nos revela el esteticismo postmodernista, el desarraigo frente al país y el afán innovador y cosmopolita que movía al grupo. No era pues, Palacio tan marginal y aislado como se supone. Lo era con respecto a los escritores del treinta, los del realismo social, pero no con relación al grupo de *Hélice*. Desgraciadamente es imposible hallar un mayor grado de compromiso con la revista y su grupo, pues *Hélice* acabó sus días en el número 5.

sables a Palacio, no tanto para escandalizar a sus lectores, dándoselas de *enfant terrible*, como para reproducir metafóricamente su propia marginalidad y descalabrar la escritura heredada. De ahí que en él lo insólito, lo raro, sea lo normal. Son pues, pretextos para subvertir, tanto el lenguaje heredado como el realismo burgués por venir. No son sólo pretextos para abrirse a *ese otro lenguaje narrativo*, desconocido y vanguardista, sino también y simultáneamente, para abrirse hacia su mundo interior, esto es, hacia la soledad y la singularidad, en una lección de libertad que consiste en afirmar el derecho a ser diferente. Y ser diferente, para Palacio, consistió, no sólo en ser escritor sino en ser fiel a sus obsesiones, a sus tensiones internas. Así, en el cuento que da título al libro, "Un hombre muerto a puntapiés", juega con dos tipos de lenguajes, el impersonal de la crónica periodística y el otro, el de la invención literaria: no importa que sean ciertos o no los hechos, lo importante es que hayan sido contados. Policial al revés, parodia del rigor de la investigación detectivesca, este cuento es notable por su atmósfera expresionista y la plasticidad de sus imágenes y sonidos: en el fondo, Palacio era un poeta: con él, nuestros ojos oyen y nuestros oídos ven. Un homosexual pretende seducir en la calle a un muchacho, pero el obrero Epaminondas lo derriba y mata con sonoros "y sabrosos" puntapiés en la cara: ¡Cháj! ¡Cháj! ¡Chaj! Sin embargo, Palacio parece tomar partido por la víctima. En ese otro extraño cuento, el más analítico y moroso de la colección, "La doble y única mujer", Palacio exaspera el lenguaje narrativo hasta sus límites. El yo, el punto de vista, el sujeto mismo

está en cuestión: si no se trata simplemente de dos siamesas sino, como el título indica, de una doble y única mujer, ¿quién narra, entonces?, ¿cuál es el yo, el centro, en fin de cuentas?, ¿qué significa el silencio de la que no habla? Remitimos de nuevo al lector al ensayo de Abdón Ubidia antes citado para el esclarecimiento de estas preguntas. En "El antropófago" recrea Palacio el mito de Cronos devorando a su hijo y se burla de su propia metáfora. Este es el cuento con más clara influencia de Lautréamont y, sin duda, de los más perfectos. En "¡Señora!", la suerte de un personaje es compartida por el cuentista: el segundo huye del cuento como el primero de una casa. En "Luz lateral", no hay franca separación entre el mundo de la vigilia y el de la pesadilla; aquí el exabrupto, la brusca interrupción del discurso, ha sido utilizado como eficazísima figura literaria. Emparentada a obras maestras de horror psicológico tales como "La caída de la casa de Usher", de Poe, "Luz lateral" nos presenta una conciencia que va dando cuenta, como un termómetro, del avance incontenible de la enfermedad y la locura, con un lenguaje que, de tan lúcido, se vuelve paranoico. "Luz lateral" es, sin duda, el mejor cuento de terror de la literatura ecuatoriana. En "Brujerías" se anticipa a Borges en el juego y la burla de la erudición: cita obras y autores inexistentes, o atribuye deliberadamente a un autor una obra escrita por otro, o bien confunde humorísticamente la hechicería con la mitología griega y la cábala. En "Las mujeres miran las estrellas" lo sumario y elíptico de la narración de un adulterio más la relativa extensión y abundancia de sus digresiones dan por resultado una visión desdeñosa,

humorística y desdramatizadora del tema por excelencia de la narrativa del siglo XIX: el adulterio. En “El cuento” se repite el triángulo pasional –es un decir, porque en los personajes de Palacio no hay pasiones– y acentúa su voluntad de *no hacer* caracteres: los rasgos de identidad sobran: sólo importa una situación y una sola reacción aislada químicamente: “¿qué dirá la opinión pública?” Aquí se anticipa también a la narrativa situacional del futuro. En el “Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z” asistimos a la agonía y muerte de una letra, no tanto víctima de las enfermedades, cuanto de un lenguaje médico hipertrofiado.

No deberíamos pronunciarnos por los juicios de valor, pero resulta evidente la superioridad de cinco cuentos sobre los demás: “Un hombre muerto a puntapiés”, “El antropófago”, “Luz lateral”, “La doble y única mujer” y quizá también “Brujerías”. Los cuatro restantes son a todas luces cuentos menores, pero no prescindibles.

Aunque haya cuentos escritos en tercera persona, siempre se mantiene un tono de soliloquio, desde el cual Palacio se desliza a veces hacia la segunda persona, en forma de interrogatorio casi siempre irónico: “Induzca, joven”, “¿No ha comido usted alguna vez carne cruda? ¿Por qué no ensaya?” Estos irónicos imperativos han contribuido no poco para crear la tradición de la frialdad de Palacio, de su prosa glacial. Pero son heladas ráfagas de humor y de terror: en cada cuento se toca fondo. La lucidez de Palacio es tan aguda que, paradójicamente, nos aproxima a la locura: ésta nos espera, nos acecha, entre las líneas.

Siempre se ha hablado de la “locura” de Pablo Palacio. En este punto, más que en ningún otro, lo que digamos tendrá un valor meramente provisional. Si bien la mayor parte de cuanto se ha escrito sobre Palacio ha abordado su obra desde una legendaria biografía, nadie ha profundizado en las relaciones entre este “estado” –que en Palacio supone enfermedad– y la obra. Lo único que tenemos es, en sus textos, una serie de terroríficas obsesiones y premoniciones –¿o constancias?– de la sífilis y la locura, una locura labrada a golpes de lucidez. Pero estamos muy lejos de poder demostrar, por falta de información, que Palacio escribió bajo la influencia o a contrapelo de una secreta y prematura esquizofrenia, sólo declarada años después de que dejó de escribir; como estamos también lejos de poder demostrar –como sospechamos– que su vida fue un lento suicidio. ¿Cómo entender, si no, esa gradual desintegración de su personalidad y de la estructura de sus obras, desintegración que culmina con *Vida del ahorcado*, novela marcada por la incongruencia, acaso deliberada? Sin embargo, la producción de Palacio es demasiado escasa como para adherirnos del todo a lo que acabamos de observar. No hay pruebas. Lo que sí nos consta es que hay en toda su obra un marcado carácter esquizofrénico. Ahí está el tema obsesivo de la dualidad: las dos escrituras de “Un hombre muerto a puntapiés”; el monólogo doble y uno de “La doble y única mujer”; esos escalofriantes exabruptos de “Luz lateral”, de “Brujerías”, de “Las mujeres miran las estrellas”; los dos Tenientes, A y B, de *Débora*; las dobles naturalezas: el hombre-antropófago, el hombre-perro, el hombre-árbol; los des-

doblamientos de *Vida del ahorcado*. Nos preguntamos: ¿obedece todo esto a un posible influjo de la esquizofrenia, además de a una voluntad lúcida de golpear el lenguaje heredado? Tampoco podemos asegurarlo. El terreno es ambiguo y peligroso: el espíritu —o sea la inteligencia, la lucidez, la sensibilidad, la cosmovisión— se halla por encima de la antinomia salud-enfermedad, y no podemos, por ello, a riesgo de ser irresponsables, afirmar que las de Palacio son obras simple y llanamente morbosas. Pero, aun si llegásemos a admitir el carácter morbozo de su literatura, habremos de despojarnos de la carga peyorativa del atributo “loco”, como si la locura, en hombres de gran talento, no cumpliera una importante función en el conocimiento. Díganlo, si no, las obras de esos grandes “desequilibrados” que fueron Dostoyevski, Hölderlin, Poe, Strindberg, Proust. Y en Ecuador, Pablo Palacio, quien pudo escribir en “Las mujeres miran las estrellas” lo siguiente: “Sólo los locos exprimen hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales.” Lo dice con ironía, pero es preciso reconocer que también lo dice en serio.

Débora

Esta novela, publicada meses después del libro de cuentos, es la crónica de una novela imaginaria. Es la coincidencia de dos búsquedas: la búsqueda de una mujer y la búsqueda de una novela. Se entrecruzan aquí los monólogos: el del personaje, el Teniente, que vagabundea por la ciudad de Quito en espera de una mujer, y el del autor, que reflexiona sobre la novela en general y

sobre su novela. Las dotes de espontáneo monologador de Palacio se confirman aquí. Por ello empiezan a menudear la incongruencia y la digresión, y sorprende que las dos tengan lugar en un espacio tan reducido como el de esta corta novela. La impresión que produce el entrecruzamiento de los dos monólogos es muy extraña, como si recíprocamente se afantasmaran. Las digresiones del autor se parecen a una cortina de palabras que esconde los movimientos del Teniente, quien, tras bambalinas, no ha dejado de moverse como centro de una insignificante acción novelesca. La cortina se levanta y de pronto aparece, luego de una larga reflexión del autor, una aislada observación del Teniente. No importa mucho, entonces, que se nos cubra la acción del personaje con un velo de palabras que no le pertenecen: tras bambalinas, entre las líneas, el Teniente sigue su vagabundeo por la ciudad en espera de la mujer que no llega sino en la imaginación. No es azarosa ni sólo metafórica nuestra referencia a la cortina y a las bambalinas: en la contratapa de la primera edición de *Débora* hay un grabado que representa un teatro de títeres, firmado por Kanela. Vemos en primer plano a un muñeco vestido de militar levantado en vilo por tres hilos que desaparecen detrás de un telón donde se lee en grandes caracteres: *Guiñol*. El muñeco lleva una bolsa de dinero en la mano izquierda, un sable en la cintura, y le atraviesa el pecho una enorme flecha de amor y muerte (y sobre todo de juguete). Se ve también, frente a su cabeza inclinada, el torso desnudo de una mujer —la mujer esperada en la novela— y, entre otros elementos, el puente de la Ronda —calle simbólica de

la ciudad de Quito— como fondo. Kanela, en su calidad de ilustrador, estuvo seguramente más cerca que nadie de entender las intenciones y el tono de la novela de Palacio. Su ilustración es el primer comentario a la novela hecho por alguien que no fuera el autor; según este comentario, el Teniente es un títere del novelista, más que un personaje, y el propósito deliberado de la novela puede haber sido eso: un juego de títeres.

Frente a los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*, donde no existía más que el yo conflictivo, solitario, de personajes singulares, *Débora* es una ventana que se abre. A través del Teniente —que es una disminución de personaje, un casi nadie y apenas alguien que va “como una sombra por la vida”—, se ve la ciudad de Quito. En medio de una sociedad y una literatura eminentemente rurales, *Débora* despliega ante el lector una radiografía de la ciudad, con sus barrios de casas huecas, blancas, y ventanas adormecidas, y su espíritu recoleto, franciscano, donde el Teniente se aburre ya de esperar a una mujer que acaso se llama Débora y que puede ser una bailarina de un lejano sabor de miel. Novela aparentemente arbitraria, *Débora* se acaba con la intempestiva muerte del Teniente, brusco final que sólo es pretexto para demostrar que la escritura es artificio, sueño voluntario, y que, contra los preceptos del realismo decimonónico, el autor puede, a su antojo ahorrarse las minucias que a una vida insignificante la vuelven ilusoriamente importante. Más que narración, más que descripción, *Débora* es reflexión sobre la agonía del realismo tradicional y sobre los misteriosos vínculos que atan al autor

con el material narrativo (anécdota, personajes, ambientes). De ahí que *Débora* puede ser leída como una declaración de principios estéticos del autor. Escribe, por ejemplo: “Ya llega el toque de muerte. La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie.” Y también: “¿Q quién le va a interesar el que las medias del Teniente están rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu? ¿A quién le interesa la relación de que, en la mañana, al levantarse, se quedó veinte minutos sobre la cama cortándose tres callos y acomodándose las uñas? ¿Cuál es el valor de conocer que la uña del dedo gordo del pie derecho del Teniente es torcida hacia la derecha y gruesa y rugosa como un cacho?” “Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida.” En *Débora* advertimos, mejor que en cualquier otro de sus libros, la vocación anti-épica del arte de Palacio. No hay historia que contar, el Teniente es un héroe al revés: títere, más que personaje, no hace otra cosa que deambular y esperar. De ahí que su muerte no nos sorprenda tanto por lo imprevista: más que el personaje, desaparecen en el blanco de la página el nombre del personaje y su espera inútil. Por otra parte, ¿puede morir realmente alguien que, sumido en el “vacío de la vulgaridad”, es casi nadie? ¿Puede morir realmente alguien cuya existencia en estas páginas ha consistido

en un mero esperar? Este proyecto de anti-novela será consumado en 1932 con *Vida del ahorcado*.

Vida del ahorcado

A pesar de que Palacio no alcanzó la madurez como escritor, entregó, en esta “novela subjetiva”, una *summa* de su obra. Respuesta a las perplejidades de *Débora*, *Vida del ahorcado* propone la incongruencia aparente como principio generador, y a la novela como *collage*. En otros términos, ha fragmentado la historia de un crimen y un suicidio más soñados que perpetrados, en una serie de textos breves muy distantes entre sí por el tema, pero que obedecen a un sentido de composición general. El sentido de los textos breves e independientes que componen la novela no se ve en la proximidad inmediata de cada uno de ellos con sus vecinos, sino en el conjunto. *Vida del ahorcado* es probablemente la primera novela *collage* de la literatura latinoamericana. Básicamente obra de composición, como todo *collage*, y de texturas, nos enfrenta una vez más al problema de la arbitrariedad, porque, leídas de la manera tradicional, como momentos sucesivos de una historia, casi ninguna de sus partes constitutivas está *por necesidad* en el lugar que ocupa: lo mismo da que esté en una página que en otra, lo mismo da que leamos, por ejemplo, un aviso sobre un perro perdido que otro (posible) sobre la venta de un inmueble. Todo, o casi todo, es aquí intercambiable, combinatorio. Por esto *Vida del ahorcado* es una obra de composición extremadamente audaz, no sólo para su tiempo, sino aun para el nuestro. Asistimos en

ella, más que a una historia truculenta, a una yuxtaposición de textos donde el sueño, la pesadilla, la vigilia, la rutina, la amistad, el amor, la sátira, el monólogo, la parodia, la crítica social, el humor, la confidencia, la literatura fantástica, el cuento infantil, la exaltación lírica, la culpabilidad, la muerte, todo ello en *visible* desorden, son elementos constitutivos de una radiografía de la soledad. Es que Palacio nos propone *otra* lectura, una manera de leer que rompe con los cánones tradicionales, aristotélicos de la historia, con su planteamiento, desarrollo y desenlace, y que exige del lector una atención a lo *invisible* del texto, a ese mundo secreto y tortuoso del cual el texto escrito no es sino antesala. En una de esas breves partes separadas de las demás solamente por un espacio en la página, Palacio delata sus intenciones: “¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea? El problema del arte es un problema de traslados. Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas. ¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?” No existe, entonces, en sentido estricto, la *creación* literaria. El mundo, la realidad, todo nos preexiste como objetividad pura, y la tarea del artista se reduce a descomponer ese todo unitario que es la realidad en formas que él ordenará a su arbitrio en una nueva unidad. La tarea del escritor de ficciones consiste, entonces, en traducir la realidad en piezas de rompecabezas que el lector habrá de unir, de ahí el subtítulo de “novela subjetiva”.

Pero no es solamente esta fragmentación de la realidad en aras de una nueva entidad ni esa radiografía de la soledad lo que

da sentido final a la obra. Habíamos afirmado que es la obra *summa* de Palacio. Veamos en qué y por qué lo es. En primer lugar, responde a las interrogantes planteadas en *Débora* sobre la insolencia del realismo decimonónico. En segundo lugar, recoge todo lo que ya existía en sus obras anteriores y les da un sentido nuevo. Andrés Farinango, el filicida, el ahorcado, es acusado en el proceso de todos los delitos que singularizaban a los personajes de *Un hombre muerto a puntapiés* y al Teniente de *Débora*. Se le acusa de “crueldad, impavidez, cinismo, antisociabilidad, desviación instintiva de los pocos tesoros anímicos del hombre, atrevimiento y tantos abusos...” Pero estos rasgos son también los que muchos críticos vieron en la actitud de Palacio frente a sus temas y personajes. Es decir, se le acusa de ser el desalmado escritor que tan humorísticamente describió un asesinato a puntapiés, que tan complaciente aceptó el destino de un antropófago, de unas brujas y sus embrujados, de un sífilítico, de un impotente, de un pederasta, de una doble y única mujer. Y, como la firma dentro del cuadro, se le acusa de haber concebido a este filicida y ahorcado cuya historia nos obliga a releer, porque la novela vuelve al comienzo, cíclicamente.

Conclusiones

Baudelaire escribió de Poe que nadie había relatado tan mágicamente como él las *excepciones* de la vida humana y de la naturaleza. Algo semejante podemos predicar de Palacio. No se trata propiamente de un narrador de lo fantástico, sino de lo extraño.

Es la suya una literatura de los límites, como también sobre Poe escribió Todorov. Desde la crítica social corrosiva hasta el ensimismamiento que linda con lo incomunicable, desde el humor hasta el terror, desde la frase lapidaria hasta la más sorprendente digresión, desde la lucidez vigilante hasta el exabrupto demencial y la imagen delirante, desde el prosaísmo informativo al temblor poético, sus textos constituyen una experiencia de los límites. A veces hasta se nos ocurre pensar que sus reticencias y su negativa a contar una historia con clara secuencia, pormenores y minucias, obedecen, no tanto al libre sometimiento a una estética personal, sino a una franca incapacidad para hacerlo. Algo hay de esto: sus personajes apenas lo son: carecen –salvo dos o tres excepciones– de presencia física, de pasión verdadera. Y los personajes que carecen de proyectos vitales y no sienten intensamente las cosas suministran una pobre materia para la literatura. Pero la habilidad de Palacio consistió precisamente en haberse fabricado una narrativa y un estilo absolutamente personales con tales carencias. Él fue ante todo un humorista –rara especie en una época de combativos y severos constructores de una literatura nacional y un país–. El humor requiere de víctimas para existir, y Palacio eligió sacrificar a sus criaturas: las disminuyó, las enanizó en el altar de su discurso. Literatura ensimismada, sus referencias al contexto social son menos frecuentes, intencionales y elaboradas que las dedicadas a reproducir metafóricamente –con la descripción de las excepciones de la vida humana– la propia marginalidad del escritor.

Isla en la generación del realismo social del treinta, a pesar de todas las vindicaciones, incluyendo la mía, Palacio sigue siendo una isla. Parece estar condenado a vivir un destino de "precursor maldito", como lo califica Ruffinelli. La gran ironía de su destino literario consiste en haber sido un precursor sin continuadores. En otras palabras, ¿precursor de qué es, realmente? Así como se anticipó en la crítica social de una burguesía que aún estaba por llegar en Ecuador, prefiguró una literatura inexistente. Que los narradores ecuatorianos, desde los sesenta hasta nuestros días, lo consideren, por la defensa de la especificidad literaria que se respira en páginas aparentemente frías, como un punto de partida, una raíz, es también un piadoso malentendido: Palacio es único, inimitable. Que se lo comprenda y difunda mejor es otra cosa. Pero sigue siendo un escritor del limbo, afortunadamente marginal, de donde ninguna buena conciencia habrá de rescatarlo.

Bibliografía básica

- Adoum, Jorge Enrique, *La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito, El Conejo, 1984.
- Aleman, Hugo, "Pablo Palacio", en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 38-51, 1964.
- Arias, Augusto, "Panorama de la literatura ecuatoriana", en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.
- Carrión, Alejandro, "Pablo Palacio" (Prólogo), en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. VII-XXXII, 1964.
- Carrión, Benjamín, "Mapa de América", en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 5-20, 1964.
- , "El nuevo relato ecuatoriano", en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cueva, Agustín, "La literatura ecuatoriana", en *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986, pp. 21-67.
- , "El mundo alucinante de Pablo Palacio", en *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, pp. 155-158.
- Donoso Pareja, Miguel, *Presentación de Vida del ahorcado*, México, Premiá, 1982, pp. 7-13.
- Kohen, Myriam Julia, ¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés! (tesis de grado de Licenciatura), Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Letras, 1982.
- Lavín Cerda, Hernán, "Presentación a Débora (fragmento) y 'Un hombre muerto a puntapiés'", en *Casa de Tiempo*, núm. 21, México, Universidad Autónoma Metropolitana, mayo 1982, pp. I-XV.
- Palacio, Pablo, *Un hombre muerto a puntapiés*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1927.
- , *Débora*, Quito, s/e.
- , *Vida del ahorcado*, Quito, Talleres Nacionales, 1932
- , *Obras completas*, con Prólogo de Alejandro Carrión, cuatro estudios especiales y quince artículos y notas de diversos autores, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.
- , *Obras completas*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1976.

- _____, *Obras completas*, Edición crítica Wilfrido H. Corral, coordinador Nanterre, Fondo de Cultura Económica-Unesco, 2000.
- _____, *Obras escogidas*, Introducción de Hernán Rodríguez Castelo [Guayaquil], Clásicos Ariel, s/f.
- _____, "Un hombre muerto a puntapiés" y *Débora*, presentación de Hernán Lavín Cerda, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.
- _____, "Un hombre muerto a puntapiés" y *Débora*, *Vida del ahorcado* y dos relatos: "Comedia inmortal" y "Un nuevo caso de mariage en trois", La Habana, Casa de las Américas, Prólogo de Raúl Pérez Torres, 1982.
- _____, *Débora*, (fragmentos) y "Un hombre muerto a puntapiés", en *Casa del Tiempo*, núm. 21, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982, pp. I-XV.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo, "El reino de la libertad en Pablo Palacio", en *Ensayo de ensayos*, t. I, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981.
- _____, Prólogo a *Un hombre muerto a puntapiés*, *Débora*, *Vida del ahorcado* y dos relatos, La Habana, Casa de las Américas.
- Rivas Iturralde, Vladimiro, *Pablo Palacio*: Introducción, selección, notas y comentario de textos, Quito, Indoamérica, 1983.
- _____, *Reflexiones sobre la narrativa ecuatoriana contemporánea*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 1982.
- Rodríguez Castelo, Hernán, "Introducción a Pablo Palacio", en *Obras escogidas* [Guayaquil], Clásicos Ariel, s/f.
- Rojas, Ángel F., "*Pablo Palacio*", en *La novela ecuatoriana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Rufinelli, Jorge, "Pablo Palacio, un precursor maldito", en *Crítica en marcha*, México, Premiá, 1980, pp. 109-113.
- Ubidia, Abdón, "Una luz lateral sobre Pablo Palacio", en *La bufanda del sol*, núm.8, Quito, julio, 1974, pp. 35-41.
- Valdano, Juan, "Panorama del cuerpo ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos", en *Cultura*, núm. 3, *Revista del Banco Central del Ecuador*, enero-abril, pp. 115-150.

Bibliografía adicional

- Anderson imbert, Enrique, "Pablo Palacio", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Barriga López, Franklin y Leonardo, "Pablo Palacio", en *Diccionario de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973, pp. 389-392.
- Cornejo Polar, Antonio, "Un hombre muerto a puntapiés: poética y narración", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración Simple), 1987, pp. 163-17.
- Corral, Wilfrido H., "Colindantes sociales y literarios en los fragmentos de la novela *Débora*", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 349-369.
- _____, "Introducción del coordinador", *Obras completas* de Pablo Palacio, Archivos del Fondo, Nanterre, Fondo de Cultura Económica-Unesco, 2000.
- Crissman, Louise Thorpe, "Las técnicas cinematográficas en *Débora*", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de

- las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 371-381.
- Donoso Pareja, Miguel, "Prólogo a *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*", La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 11-27.
- , (compilador), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 474 pp.
- Lavín Cerda, Hernán, "El gran desconocido", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 311-315.
- López González, Aralia, "Una didáctica del horror", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 383-402.
- Ojeda, David, "Pablo Palacio y José de la Cuadra, antítesis en la narrativa ecuatoriana", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 403-409.
- Oviedo, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano*, 3 vols., Madrid, Alianza, 1986.
- Prada Oropeza, Renato, "La metaliteratura de Pablo Palacio", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 137-161.
- Sampedro, José de Jesús, "Para desatar y desapa-sionar al hombre", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 316-348.
- Sánchez, Luis Alberto, "La vida del ahorcado", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 55-58.

¡God save the queen!

IVÁN MEDINA CASTRO¹

*Que éramos prisioneros de la mezquindad
del mundo, acorralados en la mediocridad general.*
Cohn-Bendit

A Gigi Saúl Guerrero

Legué a Vancouver a mediados del año con la convicción de triunfar en esta provincia sin historia, o cuyo pasado remoto se concentra en la presencia totémica de sus primeros pobladores. Mi objetivo era convertir la vida en una experiencia estética, impredecible y agresiva para plasmarla en una obra carente de principio, clímax y final. En un momento pensé en migrar a París. Me imaginaba recorriendo con parsimonia las intersecciones del Boulevard Montparnasse y su necrópolis para invocar a sus huéspedes pero vaya ilusión, el francés que sabía producto de una relación amorosa con una argelina era insuficiente, por otro lado, los recientes atentados del Estado Islámico y las amenazas de ulteriores estallidos fueron suficientes para no hacerlo. Alemania también me sedujo pero existía un problema similar aunque sin riesgos detonantes. Tenía que actuar con objetividad, el único idioma que dominaba era el español y España no era una opción, sus incesantes crisis económicas y su acervado racismo contra los “sudacas” lo hacen un lugar no grato. Con el inglés me defendía, por lo tanto, el espectro de posibilidades se redujo a cuatro países: a Australia la descarté de inmediato, la lejanía bastó para ello. Inglaterra nunca me ha interesado más allá de su imagen infractora heredada de su icónico asesino serial y de los punks. Los Estados Unidos ya no eran una posibilidad, en mi última estancia no me presenté a una audiencia por un DUI que adquirí al regresar de un concierto de *Godspeed your black emperor* y eso me convertía en un prófugo. No había elección, Canadá emergió como el “oasis”, además tenía los cabos atados, el primo de un amigo me dejaría instalarme en su departamento pero ya sabrán, el muerto y el arrimado a los

¹ Egresado de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo xx.

dos días apestan. Al mes de haber llegado, en pleno día de mi cumpleaños, con total desaplomo, el primo de mi amigo, cuyo nombre no quiero recordar, me dio una semana para dejar su domicilio. El argumento consistió en que el arrendador se había enterado de mi presencia y el contrato estipulaba "NO MÁS DE DOS INQUILINOS". Aunque todo ocurrió a raíz de que la esposa del primo de mi amigo, me pilló masturbándome. De cualquier manera, la notificación fue inesperada. Quedarse de repente sin donde pernoctar es una sensación intensa. De plano uno siente la levedad del ser, sin embargo no podía comparar mi problemática con lo que vivían cientos de sirios intentando cruzar las fronteras a través de corredores en Macedonia, los Cárpatos, la Transilvania vampírica o varados en Hungría y Austria tras meses dando rodeos, sin mapas, basándose tan solo en la geografía aprendida en el colegio en un intento desesperado por llegar a Alemania o a Suecia. Meditar en ello me hizo ver que siempre existirá otra persona más jodida. De cualquier manera me sentía desolado.

A pesar de la adversidad me puse las pilas y en mi recorrido por el downtown en búsqueda de algún restaurante en donde trabajar, me sentí que transitaba por las calles de alguna provincia China. Fue hasta entonces que comprendí el mensaje de despedida de mi hermano: "Suerte en Van-Kong". Caminé por horas y en cada uno de los comederos en donde me asomé me pedían mi PRCard o la visa de trabajo, documentos que no tenía. Desalentado y hambriento fui al barrio Chinatown para comer arroz frito, terminé asqueado por el atracón y a dos cuadras de donde estaba, en el 165 Penders Street encontré el hotel Ávalon en donde me instalé, quizá allí encontraría a una de las nueve míticas reinas. Pagué por adelantado y mis finanzas quedaron en 93 dólares, suficiente plata para comprarme un *booze* y encerrarme en mi habitación para empezar a escribir. Mañana Dios proveerá, pensé con sinceridad.

Al día siguiente, con nueva visión, salí temprano para presentarme con la ciudad y en mis andanzas me topé con la sede del 13° *Vancouver Latin American Film Festival* en donde proyectaban "México bárbaro". Vi la película y cuando salí desvié el camino de regreso al hotel y tomé por la antigua vía férrea del *Canadian Pacific Railway* en Gastown hasta desembocar en East Hastings Street y al transitar por su acera rumbo al Mictlán, a plena luz del sol, bajo la azul bóveda del día, los despojos de la sociedad se arponeaban la vena cefálica hasta transfigurarse en fantasmas errantes. Pronto oscureció y una lluvia tupida la acompañó sin inmutar a los sometidos de la tierra y mientras caminaba a contra corriente de los muertos vivientes, un espectro se me acercó, brilló en el cielo negro un relámpago y la aparición se convirtió en un ser enjuto. De la nada me habló en español y ante mi asombro mencionó haberme visto en la sala del cine, se presentó y sin más preámbulo me invitó unos tragos en el 12

Kings Pub. Acepté la oferta, aún chispeaba y no tenía dinero como para rechazar unas cervezas. Después de cuatro o cinco rondas de Molson y explicarle mi situación, me ofreció su casa y me corrió un churro para olvidar las angustias. Al principio la mota fue efectiva pero a la larga dejó de funcionar. Cesar Porras era un tipo de unos cincuenta años de quien en un principio desconfié, sin hijos y soltero, de seguro era puto, pensé de inmediato. Pero esa suposición se esfumó pues todos los fines de semana iba a los prostíbulos. Si no se había casado era porque las putas no lo habían dejado.

A dos semanas de estar instalado en casa de mi anfitrión, Cesar me conectó en una constructora para trabajar de *labor* pero a los quince días me despidieron. Esa misma noche mientras dormía, Cesar entró sigiloso a la recámara, levantó con cuidado las cobijas y una vez acostado a mis espaldas, su hirviente resuello me despertó y cuando traté de asimilar lo que acontecía, con fuerza trató de bajarme los calzoncillos sin apartar su verga que trataba de talar mi trasero. Como respuesta le propiné unos codazos rompiéndole la nariz, la boca, la jeta entera, y le dejé en claro que le cortarían las huevas por puto. Tomé mis cosas, aproveché para sacarle algunos billetes de su cartera y lo dejé lloriqueando en el umbral de la puerta de salida, pero el incidente no terminó allí, la policía me buscaba bajo el cargo de haber causado daño intencional.

Regresé al Ávalon para encerrarme con un seis de cervezas Estela y devorarme algunos libros de la generación beat que obtuve de la biblioteca central y en la precaria sucesión de los instantes, salía a mi ventana a ver pasar: golfos, chulos, gigolós, hipsters y truhanes. Mientras aspiraba el aire otoñal me di cuenta que pertenecer a alguna minoría había dejado de ser algo excitante y real como lo fue para Kerouac y para la percepción norteamericana de esa época; ahora lo excitante era estar amenazado... y yo lo estaba, no a mi integridad física sino a la imposibilidad de conseguir un trabajo digno. De tanto buscar y no encontrarlo, entré en razón de la incongruencia que esto suscitaba. Si se podía estar fornicando, escribiendo, consumiendo fenedryl o realizando cualquier otra pendejada, ¿por qué diablos la gente seguía mansa ensamblando en la línea de producción? Skyway – trabajo – comer – trabajo – skyway – sillón – televisor – dormir – skyway – trabajo – comer – trabajo – skyway – sillón – televisor – dormir – skyway – trabajo – comer – trabajo – skyway – sillón – televisor – dormir – skyway – comer – trabajo – skyway – sillón – televisor – dormir – hasta un buen día morir.

No sabía cómo actuar. Quizá pasar a la clandestinidad era la respuesta, así como los “Weathermen” detonando bombas en las oficinas postales como válvula de escape para así apaciguar por momentos mi frustración e incordio o de plano, sin comprometer a nadie, incendiarme a lo bonzo. Lo admito, al paso

de los meses incubé un terrible odio hacia todo lo que me rodeaba. Durante mi deambular por la E. Hastings St. conocí a un paisano que tenía radicando en el país cerca de diez años, pero para él tampoco hubo alternativas, dos agentes encubiertos lo sorprendieron vendiendo MSMD y aunque logró escapar, se mantuvo en la clandestinidad y hundido en la depresión, cruzó una calle poco transitada sin precaución y murió atropellado. No cabe duda, la muerte siempre aparece de improvisto, silenciosa, sarcástica y pestífera como una rata muda y flexible que observa desde la cloaca. Jorge Molina permaneció en el asfalto con los ojos abiertos y serenos, acordándose de aquel mundo remoto y distante; la campa, la siembra y el ganado. De esas cosas menudas e insignificantes. Al contemplarlo experimenté una sensación parecida, aunque mucho menos intensa que afectó sólo a las capas más superficiales de mi conciencia. Hubiera sido mejor quedarme en mi tierra, pensé nomás por pensar.

Tal vez la opción radicaba en una manifestación de un nihilismo puro al estilo *King Mob*; lanzarme a la aventura vandálica. Sentir por unos días el viento de la historia revolotear por el rostro. Si se saquea una tienda y se queman dos, ¿cuántas quedan? Al día siguiente, conecté a otro desterrado y adquirimos el hábito de destrozar las vitrinas de los locales ubicados en Main Street Shop Hop, en nuestra guerra frontal contra la sociedad indiferente. Así que había determinado portarme como un villano y odiar los frívolos placeres de este tiempo. Aunque tuvimos nuestros 15 minutos de fama sin pagar por ello, paramos. Nos dimos cuenta que al continuar con la rebeldía únicamente alimentábamos a los medios masivos para procurar el consumo de aquellas personas alineadas en búsqueda de transgresión, sobre todo aquellos remedos de tabloides como Metro y 24 hrs. Pero de qué fama hablo, ahora cualquiera puede convertirse en un personaje mediático pues, al igual que el mundo del arte contemporáneo, ya nadie espera del artista un talento especial en búsqueda del sentido transgresor para sepultar lo que ahora es vanguardia. Simpleza, ingenio, impudor, ignorancia ufana y desenfadada que apele al infantilismo de la audiencia es lo de hoy. Ser un *Motherfucker* ya no era una alternativa, sin embargo al mes de los disturbios la RCMP me aprendió; irónicamente, tras las rejas, sentí paz, me sentía real. Pero en 48 horas me dejaron salir por falta de pruebas, por lo del asunto del *assult* ni en cuenta; sin ninguna identificación a costas era quien yo quisiera ser. Ese periodo fue de una aridez desmesurada, en ocasiones me la pasaba sentado en la cafetería *To dine for* en Commercial Drive, con la mirada distante, vacía y aburrida, bebiendo un café insípido de *refile*. Pobre Gigi Saúl Guerrero, nunca se cansó de llenar mis tazas de café. En otras ocasiones me reunía con ella en mi habitación del Ávalon para hablar de nada, aspirar unas líneas de cocaína y terminar culeando. En esos días se me

ocurrió atentar contra la vida de alguien famoso a lo Valerie Solanas pero aquí en Canadá quién es una celebridad que su muerte pueda cimbrar al mundo del espectáculo, ya no hablemos del universo del arte. Pero pronto la idea se desvaneció, para qué luchar contra la corriente y querer que el cosmos fuese algo distinto de lo que es. A partir de entonces vagué como espectro abúlico pero siempre Gigi estuvo allí para rescatarme.

Un buen día, para olvidarme de todo, decidí mudarme a Surrey, en el suburbio obrero, y ya saben, quien vive en la periferia está fregado. Llegue al cuarto, me dirigí al retrete, al lavarme las manos, abrí la llave y el agua salió envenenada. Aquí la gente se cría en las alcantarillas y la guerra entre las pandillas por el control de los barrios tiene en jaque a la sociedad que para llamar la atención de las autoridades desata huelgas, cortes de electricidad y almacena basura pudriéndose en las calles. Aquello despertaba las fantasías más lúgubres sobre el fin de la civilización, los valores y el estilo de vida canadiense. Cuando no hay perspectivas hacia el futuro uno se hunde en una confusa mezcla de desánimo, falta de perspectiva y conflictividad social. Ni coger quiere uno.

Estoy tan vacío y aburrido que no se me ocurre nada más que decir y la pereza no me ha deja escribir. Lo único digno que podría hacer es honrar a mi familia asesinándome.

El yo como ficción

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

La vida es básicamente inconclusa, posee un carácter no terminado. Es decir, somos indigentes ontológicos. Este yo en fuga es el de la *persona*, un yo ético que siempre está lanzado hacia otra parte. Para curar este escape hacia el porvenir, contamos con nuestro pasado, sobre el cual es posible ejercer una mirada narrativa, configurarlo como totalidad dramática y de esta manera convertimos *personajes*. En este ensayo expongo –con la ayuda de Mijaíl Bajtín y Paul Ricoeur– cómo conviven la inconclusividad ética –mi yo en fuga, en devenir– y la conclusividad estética –mi yo fraguado como imagen de mí mismo frente al otro–. La hipótesis es que todos somos sujetos de ficción...

Abstract

Life is basically unfinished, it has an unfinished character. That is, we are homeless ontological. This fleeing self is that of the *person*, an ethical self that is always thrown elsewhere. To cure this escape into the future, we have our past, on which it is possible to exercise a narrative look, configure it as a dramatic totality and thus become *characters*. In this essay I explain –with the help of Mikhail Bakhtin and Paul Ricoeur– how the ethical inconclusivity coexists –my fleeing self, becoming– and the aesthetic conclusiveness –my setting as an image of myself in front of the other–. The hypothesis is that we are all subjects of fiction...

Palabras clave: conclusividad, oterización, acto narrativo, persona y personaje, Bajtín, Ricoeur.

Key words: conclusiveness, *otherization*, narrative act, person and character, Bakhtin, Ricoeur.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando, "El Yo como ficción", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 145-156.

Mijaíl Bajtín fue filósofo —así se asumía—, pero le ha sucedido, como a otros, que sus ideas han sido usadas fervorosamente y eficazmente en esferas del conocimiento que en principio no son ortodoxamente filosóficas, como en la teoría literaria y en la reflexión historiográfica, por poner dos casos evidentes. Lo mismo ha sucedido, por ejemplo, con Jacques Derrida y el Deconstruccionismo y Michel Foucault y la Genealógica.¹ Sus ideas recalcan en diversos ámbitos del saber y se convierten en teorías y metodologías transdisciplinarias, en origen de discursividad, gracias a su amplio poder explicativo, es decir, a su capacidad heurística.

El *dialogismo* bajtiniano es heredero de un modo de hacer y entender la filosofía: la dialéctica, que comienza con Heráclito y Platón y llega a Hegel y Marx, como sus figuras más emblemáticas. Sin embargo, la filosofía de Bajtín es una *filosofía del sentido estético*, no una metafísica ni una ontología. No busca explicar el origen (*arché*) y fin (*telos*) de la condición humana o del Ser, sino dar cuenta de una sociedad estetizada, de la actividad estética del hombre en un mundo social que se crea a sí mismo dialógicamente. Con Bajtín, la otredad deja de ser algo ajeno e incomprensible, una entelequia, y pasa a formar parte de la complejidad del *sentido*. Pero el sentido como construcción dialógica, no como verdad ética o revelada; como acontecimiento discursivo, no como búsqueda existencial. Bajtín es importante, además, porque sus ideas están detrás de la teoría de la intertextualidad (Julia Kristeva)², de la estética de la recepción (H. R. Jauss, W. Iser),³ del análisis del discurso, de algunas formas de hermenéutica y de las hipótesis sobre la función o muerte del autor (M. Foucault,⁴ R. Barthes,⁵ P. Ricoeur⁶). Estamos, pues, ante un filósofo del que abreva gran parte del pensamiento teórico-literario contemporáneo.

¹ Vid. Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Ánthropos, 1989; Harold Bloom, *Deconstrucción y crítica*, México, Siglo XXI, 2003; y prácticamente toda la obra de Michel Foucault, entre ellas: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1996, y *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1996.

² Julia Kristeva, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981.

³ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.

⁴ Michel Foucault, "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.

⁵ Roland Barthes, "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.

⁶ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995.

“Autor y personaje en la actividad estética”

...en la vida real no nos interesa la totalidad de la persona sino actos aislados suyos, que de una u otra manera nos importan. Como veremos más adelante, uno mismo es la persona menos indicada para percibir en sí la totalidad individual. Pero en un obra artística, en la base de la reacción del autor a las manifestaciones aisladas de su personaje, está una reacción única con la totalidad del personaje, y todas las manifestaciones separadas tienen tanta importancia para la caracterización del todo como su conjunto.⁷

A partir de esta cita, lo que deseamos plantear –apelando también a otros filósofos como Gastón Bachelard y Paul Ricoeur– es la comprensión del acto narrativo y de la actividad estética del hombre. Partamos de las siguientes preguntas: a la hora de percibir al otro, ¿solemos ver todo junto o todo separado?, ¿ese otro me entrega una imagen total de sí mismo o soy yo el que totalizo su imagen?

Para responder, hagamos algunas reflexiones preliminares. Gastón Bachelard dice que la verdadera dimensión de la temporalidad no es la duración sino el instante⁸ en tanto suceso ontológico fundamental –perdido en el pasado– que ha sobrevivido en la memoria porque en él hemos tenido una auténtica sensación de vida, en él descansan los vuelcos de la fortuna. En cambio, la duración es sólo un concepto, no un sentimiento. Cada uno de nosotros sabe que ha durado determinados años porque tiene cuerpo –carne, diría Merleau Ponty⁹–, que es el único testimonio imparcial de nuestra duración, pues la carne no puede ir a ninguna parte, no puede abandonarnos, sufre las transformaciones, las inclemencias del “paso del tiempo”. Sin embargo, es imposible recordar –como Funes el memorioso– todo lo que hemos vivido. Sé que he durado porque aquí sigo, atado a mi cuerpecito fiel, que no puede ir a ninguna parte sin mí. Lo demás es olvido, envejecimiento.

Salvo esos instantes sobrevivientes en la memoria, en realidad somos olvido, para nosotros mismos y para los demás. Los instantes resultan esos fragmentos de vida en los que tenemos la impresión existencial de que estamos absolutamente vivos, lapsos que suelen estar ligados a los placeres y a los dolores como criterios en los que descansa la dramaticidad y la sensación de existir. Todos alguna vez nos hemos dicho: este momento no lo voy a olvidar nunca,

⁷ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1995, p. 13.

⁸ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, México, FCE, 2000. (Breviarios, 435)

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1994.

y a la vuelta de los días o de los años ya no lo recordamos. En cambio, hay sucesos que hubiéramos querido olvidar, y no obstante ahí quedaron, obstinados, sobrevivientes sin saber por qué, a pesar de su precariedad. Entonces, ¿qué somos cuando somos tiempo, la huida de un instante o el envejecimiento inexorable de la duración? ¿Cómo se configuran el recuerdo o la memoria y cuál es el papel de la voluntad en esta configuración?

Si no podemos recordarlo todo –sería funesto–, y solamente sobreviven algunos instantes fundacionales, de plena conciencia, la solución a la incompreensión del tiempo, aduce Paul Ricoeur,¹⁰ llega a través de un acto narrativo. Unimos esos instantes aparentemente inconexos, elidimos todo lo que sobrevive en la carne, es decir, suprimimos los olvidos o lo olvidable, y construimos una trama. Le inyectamos causalidad al tiempo y alcanzamos *el sentido* –categoría que, como veremos, resulta fundamental en la estética bajtiniana–.

Nosotros, desde afuera, somos capaces de ver al otro como una totalidad, como un ser completo, aduce Bajtín. En cambio, ese otro, cuando quiere verse a sí mismo –o cuando queremos vernos a nosotros mismos–, no tiene manera de totalizarse porque su conciencia siempre está en constante devenir, en fuga, condicionada éticamente. De tal manera que, para totalizarse, para *ser completo*, es decir, para construir un personaje, resulta necesario tener una visión desde afuera, desde la otredad. El acto narrativo, así, permite elaborar totalidades de sentido. Es decir, sólo en virtud de una *composición poética*, de una creación desde afuera, los hechos aislados, los instantes, adquieren valores como plenitud, extensión apropiada y totalización, requisitos que exigía Aristóteles para la construcción del *mythos*, es decir, de la trama, y que sólo se le pueden imponer a los hechos en virtud de un acto configuracional, con el cual relacionamos y le reconocemos su necesidad a todo aquello que de otra manera permanecería separado.

El acto narrativo y su dramaticidad representan la forma que tenemos de construir totalidades de sentido, y de paso solucionar las aporías del tiempo. Cuando leemos –pongamos por caso– una novela o presenciamos un drama, en principio nos plantamos frente a la obra (*poiesis*) bajo la égida de la expectación, esperando ser atrapados por la intriga. Suponemos que algo va a suceder. Ignoramos cuál es la función *tramática* de los hechos, porque en su suceder parecen aislados, a pesar de lo cual queremos descubrir las relaciones que guardan. Cuando por fin lo descubrimos, cuando los instantes se enlazan y se explican unos a otros, la secreta conexión entre las cosas nos trae el sentido,

¹⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, t. I, México, Siglo XXI, 2000.

es decir, la comprensión dialógica de la totalidad. Los historiadores, los narradores, los etnógrafos, todos intentan poner lucidez donde hay perplejidad. Existe una pre-comprensión de la vida y los vuelcos de la fortuna como una especie de drama donde transcurrimos en medio de peripecias. No obstante, mientras no sea posible ver ese drama en su conjunto, nuestra comprensión será ética, incompleta. Únicamente cuando podemos ver el todo, *sub specie aeternitatis*, la comprensión puede definirse como estética; ella supone un acto de *otrerización*, ser capaces de mirarnos desde fuera, de manera conclusiva.

Tal reacción frente a la totalidad del hombre-protagonista es específicamente estética, porque recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituye en una totalidad única, tanto concreta y especulativa como totalidad de sentido.¹¹

Tener sentido de la totalidad es una reacción estética. La totalidad solamente es visible desde afuera. No hay totalización de uno mismo, no hay totalización ética. Es nuestra actitud frente al objeto, frente a las cosas, frente a las personas la que estructura, la que construye totalidades; se trata de una actitud, y se le llama actitud estética. Estamos frente a un acto contemplativo. La actividad estética es una especie de *poiesis*, de acto creativo. Creo al otro porque estoy fuera de él. Él no lo sabe, pero lo estoy deteniendo en su fluir, lo estoy sacando de su fuga de sí mismo hacia sí mismo. En cambio, si intervengo en su vida, si participo de sus emociones, de sus pasiones, si lo veo desde otra perspectiva, digamos confesional, religiosa, moral, en ese momento deja de existir la posibilidad de totalizarlo. La única totalización posible se da desde la perspectiva del otro: yo mirando desde afuera, aunque dicha mirada sea evanescente, arbitraria, y resulte la totalidad de lo no total –como dirá T. W. Adorno con respecto del ensayo¹²–. “Es nuestra actitud la que define el objeto y su estructura, y no al revés.”¹³ La estética es una actitud; la ética, un condicionamiento.

Un personaje tiene sentido sólo al interior de una obra. No importan los huecos de la vivencia, lo que condujo al artista a crearlo con ciertas características. Sabemos que el autor tiene su propia historia, su propia vida, pero eso no importa. Lo que importa es el personaje al interior de la obra. Lo que el escritor diga de su creación resulta irrelevante. Aunque nosotros, con mucha frecuencia,

¹¹ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹² Theodor W. Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

¹³ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 14. Esto coloca a Bajtín dentro de una tradición gnoseológica que da prioridad al sujeto sobre el objeto en el ámbito del conocimiento.

para entender al autor o su obra, le preguntamos a la persona qué quiso decir. No obstante, ese querer decir ya está dicho, configurado. El personaje es una construcción y sólo se entiende al interior de esa totalidad.¹⁴ No debemos explicarlo a partir de la vida real del autor, la cual pertenece a la esfera ética y social. La conciencia del autor acerca de su personaje y de su obra es una más entre muchas otras, aunque también, en tanto creador, es una conciencia de la conciencia, porque abarca a su personaje y siempre sabe más porque abarca la vida cognoscitiva y afectiva del personaje. De ahí la tentación que tenemos de preguntarle qué ha querido decir. No obstante, su acto de totalización es completo, termina con la obra misma, no puede extenderse a su vida como persona, que no está contenida en la historia donde el personaje adquiere sentido.

Pero ¿qué pasa con nosotros mismos en tanto personas? Escribe Bajtín:

Es imposible que uno viva sabiéndose concluido a sí mismo y al acontecimiento; para vivir es necesario ser inconcluso, abierto a sus posibilidades (al menos, así en todos los instantes de la vida).¹⁵

La vida es inconclusividad. Cuando la detenemos, en realidad lo que estamos acometiendo es un acto estético; construimos, no a la persona sino al personaje.

Como se puede ver, para nuestro filósofo la inconclusividad descansa en el carácter no terminado de nuestra propia vida. Por tanto, resulta imposible una visión estética-totalizante de nosotros mismos. Sin embargo, podemos oponer a esta concepción otras perspectivas que dan salida al estigma de la inconclusividad, a la imposibilidad de sabernos completos. Bajtín no considera que nosotros en cada momento podemos totalizarnos a través de un acto narrativo. Cuando me narro frente al otro, ese interlocutor se erige en la otredad que necesito para armar una imagen de mí mismo como sujeto total en lo no total. Sí, la vida es fundamentalmente inconclusa, un estado de lanzados hacia otra parte, pero habrá que considerar el hecho de podernos construir como totalidades de sentido no a partir de lo que habremos de ser sino de lo que hemos sido. Como si hiciéramos un corte o alto temporal y el otro me ayudara a saberme a mí mismo como figura, como imagen. Es decir, pueden convivir la inconclusividad ética –mi yo en fuga, en devenir– y la conclusividad esté-

¹⁴ Nosotros, en tanto personas, somos personajes al interior de nuestra cultura cuando nos ve el otro desde otra cultura. Esta oterización nos ayuda a relativizar nuestros condicionamientos sociales, culturales, y nos ayuda a tomar distancia con respecto de la persona que socialmente han construido de mí. Puedo practicar la *epojé* cultural y salirme de los signos que me condicionan para así saberme sujeto de ficción...

¹⁵ Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 20.

tica –mi yo fraguado como imagen de mí mismo frente al otro que me ayuda a totalizarme–. Porque somos un pasado concluso, también somos estetizables a través de un acto narrativo, podemos convertirnos en sujetos de ficción, en personajes.

En otras palabras, si nos vemos desde una perspectiva ética, no hay conclusividad posible pues nuestra conciencia está en movimiento permanente; busca un ser que no es y cuando es, deja de ser... Esta conciencia se erige en nuestra marca ontológica: mi ser en fuga hacia sí mismo, mi ser lanzado. A pesar de ello, es posible practicar una mirada estética de nosotros mismos y así totalizarnos acudiendo al espejo del otro, quien al contemplarme desde afuera me convierte, con su mirada externa, en el personaje que soy, en sujeto de ficción. Hay, por tanto, una ficcionalidad ética y se realiza como acto narrativo. Bajtín podría reponer que se trata de un engaño pues la conciencia ética es movimiento de sí, devenir, inconclusividad. Podría serlo si ese otro-espejo participa de mis emociones y entra de lleno en mi ser en fuga, en mi ser ético, para compartirlo con su propia fugacidad. Sin embargo, en el acto de construcción de mí mismo como imagen, hay una carga *fictiva* que suspende la participación ética y me hace personaje: me detiene. Resultamos, por esto mismo, una especie de paradoja estético-ética: podemos completarnos, pero vivimos lanzados... La completud es una actitud estética, de contemplación de sí mismo en el espejo del otro. La incompletud es una condición ontológica que nos dice que la vida está en otra parte, siempre. Personaje y persona conviviendo frenéticamente en la búsqueda de otra clase de sentido, no el dialógico sino el existencial.

Esto explica, por ejemplo, que seamos creadores de nosotros mismos en el espejo social y nos veamos como personajes, tal y como sucede, por ejemplo, en la autobiografía, donde el otro soy yo como conciencia de mí mismo que me convierte en personaje. Existe una supuesta identidad nominal ente el autor y el personaje, pero esa identidad implica un pacto ficcional, donde la ética y la estética difuminan sus fronteras y juegan con la verdad del sí mismo que el sí mismo construye.¹⁶ En este caso la verdad se solapa con la verosimilitud; la persona se regodea en el personaje. Ficcionalidad ética que sólo es posible como acto contemplativo, como totalización de lo no total.

Al ver a su personaje o a sí mismo como tal, dice Bajtín:

¹⁶ Cf. Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

...el autor debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro, a través del otro tratamos de comprender y de tomar en cuenta los momentos extrapuestos a nuestra propia conciencia [...]; tomamos en cuenta el fondo sobre el cual actuamos, o sea, la realidad circundante [...] todo lo cual constituye una especie de fondo sobre el cual nos perciben los demás; finalmente, adelantamos y contamos con aquello que sucedería después de nuestra muerte, que es resultado de nuestra vida en general (por supuesto, para los demás).¹⁷

De todo esto se sigue que cuando nos convertimos en personaje nos miramos como otro y precisamos de un mundo-espejo. Todo intento de totalización es para-otro y toda totalización es estética, esto es, un acto de creación, una *poiesis*. Además, estetizar la vida es salir del solipsismo al buscar el reconocimiento, no aceptar nuestra soledad ontológica cuyo estigma es la fuga. El acto *poiético*, de creación de sí mismo como totalidad de sentido, resulta paradójicamente un acto profundamente ético, porque nos incorpora al mundo, cuenta con él, nos mundaniza. Nos hace ser el sujeto que quisiéramos ser o que suponemos ser. Nos convierte en sujetos de ficción, porque nos estamos construyendo como totalidades para el otro, y esa totalización nos es devuelta como imagen. Pero dado que es una construcción *poiética*, debemos entenderla como un acto de ficción. Todos somos sujetos de ficción cuando nos construimos como totalidades, pues la única totalización posible es detener el flujo de la conciencia de sí, el flujo ético, y esto no sucede en la vida cotidiana, donde vivimos en estado de lanzados hacia la muerte, que por fin nos completará, en la ignorancia absoluta de nosotros mismos. El desdoblamiento yo-tú resulta un acto fictivo, una forma de socializar nuestra incertidumbre ontológica; una narración que consiste en mirarme con la mirada que quiero de mí mismo y no someterme a la etización de la vida; es la otredad en mí ayudándome a encontrar una imagen que me permita asumir un ser que en su incompletud pueda estar consigo mismo como logro de sí... Ficción ética.

Para Bajtín, la existencia ignora el pasado porque siempre está orientada hacia el futuro, de ahí su inconclusividad.

En resumen, de una manera constante e intensa acechamos y captamos los reflejos de nuestra vida en la conciencia de otras personas, hablando tanto de momentos parciales de nuestra vida como de su totalidad. [...] Pero todos estos momentos conocidos y anticipados a través del otro se vuelven inmanentes a nuestra conciencia como si se tradujeran a su lenguaje, sin lograr consistencia ni independencia, o sea,

¹⁷ Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 21.

no salen de la unidad de nuestra existencia siempre orientada hacia el futuro acontecer y nunca satisfecha de sí misma.¹⁸

Somos indigentes ontológicos: nunca estamos satisfechos de nosotros mismos y vivimos lanzados, como pro-yectos –diría Heidegger– que un día alcanzarán la muerte, y entonces sí estaremos totalizados, de-yectados hacia la nada que habrá llegado. Mientras eso sucede, veamos todas las implicaciones filosóficas de lo que aduce nuestro filósofo.

Primero, nuestra vida es reflejada como nuestra por los demás. Segundo, cuando captamos ese reflejo, sabemos que es evanescente, fragmentario, porque la vida está en otra parte. Tercero, nunca podemos ser totales para nosotros mismos, y si lo somos, es como acto de ficción, narrativo:

Quando un autor-persona vive el proceso de auto-objetivación hasta llegar a ser un personaje, no debe tener lugar el regreso hacia el “yo”: la totalidad del personaje debe permanecer como tal para el autor. Hay que separar al autor del personaje autobiográfico de un modo contundente, hay que determinarse a sí mismo dentro de los valores del otro, o más exactamente, hay que ver en sí mismo al otro...¹⁹

Un personaje es un fenómeno estéticamente concluso. Si en la autobiografía no se logra la extraposición personaje-autor, este salirse-de, entonces no se estará acometiendo un acto narrativo. El resultado será una confesión, un tratado filosófico sobre la personalidad, sobre el yo, o un regreso a la vida, pero no un personaje. El héroe que el autor hace de sí mismo es sólo un momento concluso en su vida como persona, una vida que no deja de estar marcada por la inconclusividad ética. El héroe es una construcción fictiva, un alto en el fluir de la conciencia de sí. Este momento concluso jamás poseerá la complejidad de la vida. Me hago personaje cuando me veo desde la mirada del otro.²⁰

La conclusividad es un acto de contemplación, es la actividad estética fundamental; es una totalización arbitraria, preliminar, un acto de sentido (dialógico). Una condición para tener conciencia estética es esta extraposición entre autor y personaje, entre mi vida y *la* vida. “Un acontecer estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Bajtín, aparte de hacer una reflexión de carácter estético, también está planteando una reflexión de carácter ético sobre el qué somos. En el fondo también es una filosofía existencial.

conciencias que no coinciden.”²¹ Si el personaje coincide con el autor y ambos son movidos por valores comunes, se acaba el acontecer estético y se da paso al acontecer ético. En tal caso lo que opera no es una narración, sino un panfleto, un manifiesto, un discurso laudatorio, una injuria o confesión autoanalítica. En caso de que el personaje no llegara a existir, sobreviene un acontecer cognoscitivo (tratado, artículo, lección). Es decir, hay distintas clases de acontecimientos, pero el estético implica siempre una extraposición, dos conciencias que no coinciden, una mirada desde la otredad, un acto narrativo.

Por tanto, la *conclusividad* es en Bajtín la categoría estética fundamental. Es un principio metafísico que descansa en el sí-para-otro. Es la aceptación explícita de que construimos totalidades, pero no somos una totalidad para nosotros, al menos no desde nuestra propia conciencia. La conclusividad es el principio dialéctico en el que descansa la actividad estética del hombre.

Entre una persona y otra, entre el otro y yo, existirán siempre dos horizontes de visión que no coinciden, dos unicidades, dos *ipseidades* intransferibles. Cada una con respecto de la otra tiene un excedente de visión al que Bajtín denomina extraposición, a partir de la cual completamos estéticamente al otro. Por ejemplo, voy en el transporte público, atendido a la frenética carrera del conductor. Mi mirada deambula de aquí para allá hasta que descubre a un tipo que lee nerviosamente: con mano trémula y sin dejar de parpadear cambia de página. Ante este espectáculo inesperado, mis figuraciones se despiertan e indagan en las potencialidades implícitas de este cuadro que la vida cotidiana me entrega en baratillo. Hago conjeturas: veo que repasa algún evangelio sin detenerse demasiado en los renglones. Supongo que es una persona a quien la religión ha rescatado para llevarla hasta la mansedumbre o el miedo. Su rostro macilento lo pinta como un menesteroso al que la vida le ha dado una oportunidad de redimirse a través del miedo... Él, desde luego, no sabe todo lo que pienso. De pronto se cruzan nuestras miradas. Lo imagino hacer sus propias conjeturas sobre mi persona, y me clava un gesto piadoso. Nos miramos con el excedente de visión que supone la mirada ajena, nos completamos fictivamente el uno al otro sin participar emocionalmente de nuestras existencias. Me coloco en su lugar y regreso a mí mismo para abrirlo, para concluirlo momentáneamente. Él desaparecerá en ese mar de gente lo mismo que yo, y aquel mohín será olvidado...

Esta visión contemplativa no interfiere ni modifica su vida. Si lo hiciera, para bien o para mal, la acción automáticamente se tornaría ética. La acción con-

²¹ *Ibid.*, p. 28.

templativa es *poiética*, ficcional. Nos colocamos en el supuesto horizonte vital del otro para totalizarlo. Él...

no advierte la dolorosa tensión de sus músculos, la postura plásticamente concluida de su cuerpo, no ve la expresión de sufrimiento en su cara, no ve el claro azul del cielo sobre cuyo fondo se dibuja para mí su adolorida imagen externa.²²

Si quiero ayudarlo, consolarlo, es decir, si la vivencia regresa a mí y me la apropio, me convierto en un sujeto enfermo que hace suyo lo que no debe ser suyo. La actividad estética comienza con el regreso a nuestro lugar fuera del otro, sólo para totalizarlo. Es un acto ficcional –sin entramado único– que desde la contemplación estructura y concluye una visión plastificante, detenida. El sufrimiento o religiosidad de ése al que miro resulta puramente plástico. “Y todos los valores que concluyen su imagen son extraídos por mí del excedente de mi visión, volición y sentimiento.”²³ Concluyo al otro desde afuera, pero su mundo ético sigue ignorado por mí. Soy autor: no puedo interferir en su vida. Mi actitud emocional y volitiva, mi imaginario soberano, es resultado de un excedente de visión, con la cual construyo al personaje.

De la misma manera, si deseo contemplarme a mí mismo debo salir de mi auto-afirmación y objetualizarme, verme como otro, buscar un punto de apoyo fuera, que tenga fuerza real para alcanzar el sí mismo como otro²⁴. Mientras tanto, el yo que soy es un valor que no puedo abarcar ni concluir, porque fluye en una conciencia de sí que jamás se detiene, aduce Bajtín. Aunque, como dijimos, también solemos vernos detenidos en el pasado, porque el pasado, incluso para nosotros mismos, está concluso y se presta a un acto ficcional: yo alcanzándome como mi propio hombre exterior. Si bien la personalidad interior nunca es conclusa porque descansa en la conciencia ética, donde le yo nunca está completo, nunca se totaliza, puedo practicar una especie de *otreriación fictiva* de mí mismo como otro y de esta manera convertir la actividad estética en una actividad lúdica y ontológica. Lúdica porque es un ejercicio narrativo. Ontológica porque representa un hacerse a sí mismo en la incompletud, ser en devenir. Debido a que nadie ve mi yo interno, deseo mostrarlo, y al hacerlo, lo detengo mediante un acto narrativo, si bien mi subjetividad no se agota en este acto de plastificación.

²² *Ibid.*, pp. 30-31.

²³ *Ibid.*, p. 32.

²⁴ Cf. Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996.

Bajtín y Ricoeur nos ofrecen la posibilidad de practicar una especie de fenomenología óntica, a partir de la cual podamos delinear el ser-hombre, el ser humano como un ser consigo mismo que se mira como otro, y ver a los otros como un ser para-mí. De esta manera nos convertimos en sujetos de ficción. Toda valoración depende de la peculiar relación entre el yo y el otro, y como no podemos ser autores de nuestra propia valoración, le damos salida como acto fictivo. No se trata de un auto-engaño ni de practicar un psicologismo, porque en mi búsqueda de sentido, otrerizarme resulta la única manera de verme como totalidad, la única forma de detener mi yo interno, que no concluye nunca para mí mismo debido a que está lanzado siempre hacia otra parte. Así, la muerte, en tanto fenómeno conclusivo final, resulta un triunfo estético. Sin embargo, ante la imposibilidad de conocer lo que dice de mí esta conclusividad radical, hago cortes de sentido y me narro, no vaya a ser que después de muerto sólo haya olvido y vivir no haya servido para nada...

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., «El ensayo como forma», en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.
- Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, México, FCE, 2000. (Breviarios, 435)
- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1995.
- Barthes, Roland, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Bloom, Harold, *Deconstrucción y crítica*, México, Siglo XXI, 2003.
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Ánthropos, 1989.
- Foucault, Michel, "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- , *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- , *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1996.
- Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.
- Kristeva, Julia, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1994.
- Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996.
- , *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995.
- , *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, t. I, México, Siglo XXI, 2000.

Roberto López Moreno entre dos selvas

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

El siguiente artículo es una revisión de los libros más importantes de Roberto López Moreno. El texto va acompañado con una entrevista.

Abstract

The following article is a review of the most important books of Roberto López Moreno. The text is accompanied with an interview.

Palabras clave: poema, cuento, relato, alcancía, tzotziles, exuberante, gayola, lumpen.

Key words: poem, story, tale, piggy bank, tzotzil, exuberant, gayola, lumpen.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco, "Roberto López Moreno entre dos selvas", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 157-169.

Transcurrían los primeros años de la década de los ochenta. Roberto López Moreno (Huixtla, Chiapas, 1942) era un cascabel. Caminaba silbando, tarareando o dirigiendo una orquesta imaginaria. Vivía inmerso en Silvestre Revueltas, Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera... Su departamento era territorio pictórico porque ahí estaba su esposa, la pintora Leticia Ocharán. La narrativa le era propicia porque los cuentos de *Yo se lo dije al Presidente* (1982) habían despertado todo tipo de comentarios debido a que el Presidente era un teporocho que vivía en una corte de los milagros. Era un libro terrible pero seductor. Cuando busqué al cuentista, la devoción por José Revueltas

nos hermanó de inmediato y empecé a frecuentarlo en el periódico *La Prensa*, en donde hacía un trabajo que no le agradaba. De las vetustas instalaciones de *La Prensa* en la calle de Basilio Badillo salíamos para ir a la Morada de Paz, un extraño cementerio de elefantes que estaba en la calle de Donceles, casi esquina con San Juan de Letrán, en donde hoy se encuentra un estacionamiento. Era un departamento enorme, propiedad de un médico, ubicado a la entrada de una vieja vecindad. Tenía estantes con varias botellas de licor y cajetillas de cigarros que los alcohólicos liberados de las garras del licor dejaban allí para que no sufrieran los alcohólicos en activo pero sin dinero para proveerse. Uno podía beber gratuitamente lo que quisiera, sabedor de que algún día regresaría con su colaboración para procurar la paz a otros bebedores. Había guitarra y conocí por entonces a Pepe Camarillo, el compositor de "México", canción que suena en las fiestas patrias como en las celebraciones decembrinas se escucha "Yo no olvido el año viejo". A Pepe lo mataron una noche sólo por robarle la guitarra.

Gracias a Roberto conocí a Gonzalo Martré, quien en su casa de División del Norte organizaba tremendas comilonas de sacahuil que se convertían en una especie de club de Tobi.

Roberto, hartó ya de la nota roja, decidió mudarse a las páginas culturales del periódico *El Día*, en donde publicó, en 1984, una de las primeras entrevistas con el entonces subcomandante *Marcos*. Una vez que tuvo que regresar a *La Prensa*, nos topamos con David García Salinas, un periodista a quien yo admiraba porque había devorado sus libros *Crímenes espeluznantes*, *Los huéspedes de la gayola* y otros más. Al obligado ¿cómo estás? respondió García Salinas: "Aquí, manito, disfrutando desde que La Prensita nos hizo millonarios." Resultó que poco después de que Roberto renunció a *La Prensa*, un grupo español compró el periódico, liquidó a los trabajadores y recontrató a los que quiso, entre ellos García Salinas, quien agotaba con sus libros, en la década de los setenta, tirajes de 25 000 ejemplares.

Antes de dar a la estampa *Yo se lo dije al presidente*, Roberto ya había publicado varios poemarios de escasa circulación. Después publicaría muchos libros más, pero varios también en editoras poco difundidas. Hoy que releo algunos de sus libros y también mis notas periodísticas concluyo que, los libros que aquí menciono, son los que forjaron la imagen del escritor. Por eso, la entrevista que anexo, fruto de mi ejercicio periodístico de hace más de 40 años, apuntala esos hitos, aún los que derivan de conversaciones que no se vieron reflejadas en comentarios de otros libros del autor.

*Las mariposas de la tía Nati*¹ fue un homenaje del chiapaneco a su tierra natal, misma que abandonó cuando tenía tres años de edad para venir a radicar al entonces llamado Distrito Federal. En este libro estaban tres de los rasgos característicos de su trabajo literario: la preocupación por los problemas sociales que viven las personas más desprotegidas, la presencia abrumadora de los elementos de la naturaleza y la búsqueda de un lirismo que le diera valor estético a sus trabajos.

Las mariposas de la tía Nati muestra la explotación y marginación que sufren los chamulas, los abusos de la tropa, la violenta historia del burdel pueblerino y algunos ecos de la guerra cristera. El problema religioso de los chamulas tiene especial importancia en los cuentos de este libro porque, a pesar de que los indígenas mantienen sus atavismos (como buscar la protección de un animal tutelar, el nahual que pasa a formar parte de sus mismos nombres), la miseria los lleva a cometer actos atroces, como la crucifixión de un niño para tener también ellos un Dios como el de los blancos de Ciudad Real, un Dios rubio que cuida y protege a los ladinos cuando éstos roban, fornican y matan. Su orfandad es tan grande que, ante la muerte de los hijos, se acercan a un Dios del que nada saben, salvo su alta milagrosidad. El tono de las súplicas primero es humilde, afectuoso, pero cuando el hijo se les desmadeja en los brazos, increpan al Cristo que no se conmovió ante el dolor de los muchachos: ¡Señor Dios! ¡Cabrón! Cabe anotar que estos elementos se asemejan a lo que planteó Ramón Rubín en su prestigiosa novela *El callado dolor de los tzotziles* (1949).

Tal parece que no hay salvación para esos pobres campesinos pues, cuando una muchacha, luego de estudiar en la capital y regresar para alejarlos del fanatismo religioso, para instruirlos y organizarlos en cooperativas de producción, es fusilada por revoltosa y comunista. Ahora los paralelismos con Rubín están en *La bruma lo vuelve azul* (1954).

Estos cuentos se entregan a la digresión evocadora y tienen una eficacia que radica en la creación de atmósferas húmedas, asfixiantes, llenas de ríos, mariposas, bosques, comiteco, mitos, miseria y crímenes pasionales. El lirismo golpea en cada página de este volumen, que acude al costumbrismo y a la escritura fonética en el desesperado intento de expresar todo lo que de hermoso y estremecedor hay en Chiapas.

¹ Roberto López Moreno, *Las mariposas de la tía Nati*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1972.

En *Yo se lo dije al presidente*², su libro de cuentos más celebrado –quizá porque apareció en una editorial prestigiada– la atención de López Moreno se desplaza de la selva verde chiapaneca a la selva gris de las ciudades perdidas del D.F. Así, nuestro autor se suma a escritores como Emiliano Pérez Cruz, Armando Ramírez y José Contreras Quezada, entre otros, que desean convertir el barrio, los espacios más sórdidos y los seres patibularios que los habitan, en material literario. Evodio Escalante, en un célebre ensayo que publicó en los años gloriosos del suplemento *sábado*, de *Uno más Uno*, denominó lumpenliteratura a este tipo de manifestación artística. El término no era peyorativo, sino englobaba aquella narrativa “que quiere encontrar el lenguaje de los bajos fondos, de las capas más desclasadas de la sociedad, ahí donde la degradación, el vicio, el servilismo, la putería, la vida carcelaria, la miseria, no sólo física sino también de cultura, se convierten en pautas dominantes”³.

Los temas y argumentos de los quince trabajos que integran el libro son estremecedores: “La voz enemiga” es el diálogo que un ventrílocuo sostiene con su horrible muñeco acerca de un crimen. “Una noche con María Cruz” narra los sufrimientos de una prostituta –que ya había aparecido como personaje en *Las mariposas de la tía Nati*–, su itinerario por las calles de Nonoalco, los pleitos con otras mujeres, el pánico ante la fornicación con ebrios, el deseo de huir de su realidad atroz: “¡Ya no quiero ser puta! ¡Quiero ser rana o lagarta o pez!” “La creación” se desarrolla en la abrupta geografía de los basureros y su tema es la paternidad demencial de un pepenador que *engendra* una hija –construye una muñeca con desechos orgánicos e inorgánicos– con la madre tierra.

El rango social de los personajes y la deformidad física con que están señalados –mancos, locos, jorobados, prostitutas, pepenadores, ciegos, tragafuegos y fetos que naufragan en los basureros– integran una corte de los milagros que se halla desparramada por toda la ciudad de México, desde los tiraderos de basura de Santa Fe hasta las calles de Allende y los llanos polvosos que estos pobres han tomado por asalto, como paracaidistas.

Aunque la miseria y la crueldad son denominadores comunes de todos los textos, en cinco de ellos López Moreno consigue la redondez cuentística que se le había negado en *Las mariposas de la tía Nati*.

El lenguaje con que López Moreno caracteriza a sus personajes es un acierto muy importante. Los símiles que emplea contribuyen a la creación de esa

² Roberto López Moreno, *Yo se lo dije al presidente*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1982.

³ Evodio Escalante, “Razón y miseria de la lumpenliteratura”, *Tercero en discordia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa (Correspondencia), 1982, p. 93.

atmósfera de miseria y desamparo en que nos envuelve la lectura del libro. “Yo me había levantado con dificultad, todo se encontraba como entre brumas, todo era blanco, como no son las cosas por aquí, hasta la joroba de la escuincla era blanda, blanda, como esos algodones con aguas grises que sacan de los hospitales y que vienen a tirar por estos llanos de casas temblorinas.”⁴ La vida puerca –como diría Roberto Arlt– que plantea *Yo se lo dije al presidente*, no deja de tener sus momentos irónicos, como estas franciscanas palabras que pronuncia una loca: “de ella sólo sé que se llamaba Tomasa Villa y de mí que nací en medio de un basurero y crecí con las hermanas ratas y los hermanos murciélagos”⁵.

En 1983 López Moreno cambia la sordidez de la selva gris por la exuberancia chiapaneca. *El arca de Caralampio* evoca a un personaje –Caralampio Gómez Caballo– que habíamos conocido en *Las mariposas de la tía Nati*. Era un chiapaneco que moría fusilado por revoltoso y comunista. De esta manera, el libro presenta la fauna y la flora que hacen el edénico ambiente de Chiapas, que alberga en su seno graves problemas sociales que en su momento también trataron Rosario Castellanos y Bruno Traven.

Podríamos decir que *El arca de Caralampio* es un bestiario porque los personajes del libro son animales: peces, reptiles, serpientes, culebras, arácnidos, aves, insectos y mamíferos. Sin embargo, estos seres se nos presentan no sólo envueltos en sus mitos o en su humanización, sino que aparecen ante nuestros ojos como un trabajo de investigación zoológica elaborado por un poeta.

López Moreno ostenta en este libro un lirismo comparable al de Jesús Gardea y Ricardo Elizondo Elizondo, pero mientras los cuentistas norteños se ocupan de una geografía árida, descorazonadoramente enjuta, el chiapaneco toca un mundo impúdicamente fértil.

La fauna y la geografía son descritas con una combinación de leyenda, tradición, mito y poesía, cuando no con una forma abiertamente epigramática: “Las víboras de cascabel también tienen aplicación dentro del mundo de la música y no solamente con su involuntaria contribución percusiva. Se dice que algunos trovadores colocan el cascabel en las entrañas de la guitarra para que ésta suene mejor. Entonces, la música se emponzoña y el canto de los trovadores puede matar de amor o de nostalgia plena.”⁶

Hay en el libro textos que son verdaderos cuentos (“El caballo del diablo y su jinete”, “Los toros de Palomeque”, “Josefa... los cocuyos”) y una variedad

⁴ Roberto López Moreno, *Yo se lo dije...* p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ Roberto López Moreno, *El arca de Caralampio*, México, Editorial Katún, 1983, p. 69.

de referencias a hechos singulares acaecidos en Chiapas. Están, por ejemplo, las aventuras de investigadores que perdieron la vida mientras hacían sus búsquedas botánicas y zoológicas, o cuando quisieron desentrañar los secretos del cañón del Sumidero. También encontramos la documentada narración del modo en que, inspirado en los cantos de las aves, Camille Saint-Saëns compuso la suite "El carnaval de los animales".

Los cuentos de *La curva de la espiral*⁷ son diferentes a los que con anterioridad había publicado López Moreno. Encontramos el mismo trabajo lírico del lenguaje pero hay una huida del realismo con diferentes recursos: con los de la ficción científica ("El secreto"), con los de la narración de tipo histórico ("Muerte de Goudimel" y "La curva de la espiral"), con los del relato fantástico ("En busca del autor perdido") y hasta se recurre a la pura imaginación: "Cuando salí de La Habana, válgame Dios".

Los relatos más extensos y significativos ("El secreto" y el que da título al volumen) quieren destacar las extrañas coincidencias que tienen algunas cosas y los prodigios que ellas obran. Tal es el caso de las coincidencias geométricas y las construcciones prehispánicas y toda la sangre sucia que se derramó por un brazalete construido con afanes libertarios.

Además, en este libro López Moreno quiso saldar algunas deudas afectivas que tenía con la Morada de Paz y con el desgarrado y desconocido Juan Bautista Villaseca, ese poeta un tanto mítico (que en la prosa encontraría su equivalente en Arlés, el autor de *Ójala te mueras*).

Bajo el sugerente título de *Versitlán* (1984), es decir, tierra de versos o lugar donde los versos florecen, Roberto López Moreno reunió los poemas con que ganó, en 1980 y 1983, el Premio Edad de Oro que convoca Casa de las Américas, de La Habana, Cuba. Son textos que no hacen concesiones a la supuesta simpleza de los niños, sino que con un lenguaje límpido y lleno de asociaciones y paradojas transmiten los efectos turbadores de la poesía:

En tu pañuelo cabe el mar si lloras,
no llores niña paloma
deja en su lugar
al mar.

⁷ Roberto López Moreno, *La curva de la espiral*, México, Claves Latinoamericanas, 1986.

La temática de *Versitlán* es variada y muestra los intereses que López Moreno tiene al escribir poesía para niños: lo mismo asocia la clásica tonadilla de los arrullos con la naturaleza, que presenta versos de intensión francamente social:

<p>A la rorro niña a la rorro ya, duérmase mi niña; hay sueños de azúcar, hay sueños de sal, siembras y columpios, don de la equidad. A la rorro niña a la rorro ya, sonaja de avena, cuna del trigal cuna del trigal...</p>	<p>Ayer un hombre pasó con las manos amarradas, le ataron con un cordón de vergüenzas y nostalgias, parecía un pardo gorrión con plumas tijeretadas. "Es un preso" –me dijeron–, ¡Qué deshojadero de alas!</p>
--	--

Aunque hay en el volumen poemas que celebran la alegría, el canto, el baile y la risa de los niños, también encontramos textos que ponen en entredicho las ilusiones, que dicen que la vida no es tan dulce como parece y que quizá el carrusel no sea más que una falsa imagen de la realidad.

Por fin, como era de esperarse, en este libro encontramos la colaboración de su esposa. Esta bella edición de *Versitlán* viene acompañada de una colección de pinturas que Leticia Ocharán preparó especialmente para el libro de López Moreno.

La Universidad Autónoma de Chiapas reunió, en *De saurios, itinerarios y adioses* (1984), algunos poemas que López Moreno había publicado en *plaquetas* más o menos marginales. El libro contiene "Alegato desde el saurio", un extenso poema que, tomando como telón de fondo a la exuberante geografía chiapaneca, expresa una cosmovisión que adopta al lagarto como símbolo y como recurso expresivo. Tenemos un fragmento que sintetiza lo que el poeta ha expuesto a través de todo el poema:

y arriba
 más arriba
 del cielo más allá
el negro lagarto oscuro saurio sombra
pace sobre una raya negra
nutrido de años luz
inmolados por la dentadura de las constelaciones

arriba
en el techo y en el sótano de todo
hartado de esa tenacidad que llaman infinito
reptil frío y palpitante
este saurio encorvado acecha
con sus millones de ojillos parpadeosos
el grano universal
en donde recobramos nuestra arquitectura diaria
con nuestro cero al cociente de la espalda
en esta gran división que somos todos
en esta multiplicación de hacer ocioso
suma y resta de la vida y la muerte
en este alegato sin finales
alza la vista en nombre de todos
contempla

se acurruca humildemente
este humilde
este humilde lagarto que soy
alegando su fósforo
su llama
su apenas lucecita en el deshielo.

"Itinerario inconcluso" es una joyita de apenas dos hojas, un texto de apretada belleza, donde cada verso es un destello, una imagen, una metáfora. No hay palabra desperdiciada, todas dan en el blanco que es la comparación de la mujer amada con el mar y con la selva, con el día y con la noche; el texto culmina con una visión fantasmagórica de la ciudad y con otra comparación: la de las fuerzas de la naturaleza tropical frente a los artificios urbanos.

"Diurno de los adioses" entrega un conjunto de poemas que tiene por objeto expresar de distintas maneras nuestra condición de solitarios, de señalar que sólo somos "estructura de adioses, lo que no se crea ni se destruye pero cambia de formas". El volumen se cierra con "In pace", un feraz texto de homenaje que se nutre de dos tópicos, de la distancia que va de Comala hasta Macondo. No es gratuito, por esto, que la mejor síntesis y el mejor homenaje a Roberto López Moreno sea el danzón "Roberto-colibrí" que le compuso y cantó la soprano Martha Mejía.

En *Los ensueños de don Silvestre* (1975)⁸, López Moreno usa el espíritu popular y mexicano de las composiciones de Silvestre Revueltas para estructurar este libro. El volumen forma parte de una colección de libros para niños y esto ya plantea un problema: el de definir qué es un libro infantil. Como éste no es el espacio para teorizar sobre el tema, sólo quiero señalar dos cosas. Primero, los personajes de estos cuentos son niños y, segundo, como Revueltas era un hombre tierno que amaba a los pequeños, se hubiera sentido muy complacido de que sus ritmos y los títulos de sus composiciones sirvieran para inspirar un conjunto de historias que buscan abonar la fantasía, rescatar del olvido algunas de nuestras tradiciones y hasta crear una incipiente conciencia social mediante ese recurso que otro Revueltas, José, nos enseñó. La *chingamucita*, es decir, el señalamiento breve y furtivo.

Los ensueños de don Silvestre es un libro coherente con la música de Revueltas y con la literatura de López Moreno. Si las piezas del primero echan mano de mariachis, violines huastecos y chirimías, los cuentos del segundo recuperan motivos populares y evocan a personajes como Pepe Camarillo y José Guadalupe Posada.

La prosa poética de cada texto (que López Moreno llama prosema), se atiene a las piezas musicales ideadas por Revueltas. La parte intitulada *Allegro* consta de cinco cuentos ("El renacuajo paseador", "Dúo para pato y canario", "El tecolote", "Janitzio" y "Alcancías") ágiles y festivos que están llenos de cosas mexicanas (como personajes indígenas, leyendas, adornos de papeles chillantes, marranitos de barro) y elementos profundamente americanos como el proceso de explicación de la naturaleza de las cosas mediante leyendas, tal y como puede verse en el *Popol Vuh*.

Allegro ma non troppo consta de un solo cuento, "Bajo el signo de la muerte", que si bien resulta un tanto triste y sombrío rescata la creencia indígena de que la muerte es, más que una pena, un consuelo, un regreso a Mictlán, ese sitio lleno de flores donde los seres queridos siguen viviendo. Otra vez nos topamos con elementos típicos, como el pan de muerto, las cocadas, las alegrías, los tamales y los juguetes de madera y hojalata.

La tercera parte del libro, *Andantino*, tiene dos cuentos ("Sensemayá" y "Música para charlar") que relatan largos y fantasiosos viajes. *Finale* consta de un solo cuento ("Colorines") y en él se mezclan personajes y episodios de todos los relatos anteriores.

⁸ Roberto López Moreno, *Los ensueños de don Silvestre*, México, Editorial Amaquemecan, 1986.

Los ensueños de don Silvestre es un feliz complemento de *Versitlán* (poemas para niños) y otro producto de esa veta que tan bien ha sabido explotar el autor: los animales. Si en *El arca de Caralampio* sólo se hablaba de la fauna chiapaneca, ahora encontramos animales menos regionales, como renacuajos, burros, hormigas, conejos, patos, canarios, peces, tecolotes, cotorras y cerditos. También, López Moreno vuelve al señalamiento social –en “Adiós hermana hembra” hay un lumpen que va a la cárcel junto con una prostituta y algunos estudiantes detenidos después de la matanza del 10 de junio de 1971– pero empieza a advertirse un avance hacia la prosa ensimismada, muy semejante a la que José Revueltas usaba en sus últimos cuentos y particularmente en “Cama número 11”, de *Material de los sueños*.

Fruto de la lectura de la mayoría de sus libros y de algunas constantes que advertí en ellos –como su admiración por José Lezama Lima– fue un par de conversaciones que gravé con Roberto. En seguida destaco algunas partes de esas cintas.

Los cuentos

Con mi trabajo cuentístico he querido captar, de la manera más objetiva y meticulosa, el mundo que me tocó vivir.

Quiero aprender a manejar diferentes elementos formales para ponerlos en juego al momento de contar una historia.

Hay dos factores que han determinado mi visión del mundo: mi procedencia chiapaneca y me estancia, desde pequeño, en la ciudad de México. Además, está mi experiencia de periodista, que me ha llevado a viajar por el mundo entero. Todo esto me ha obligado a buscar diferentes lenguajes y diferentes modos de expresión, y a crear también distintos ambientes para ubicar mis relatos.

Como estoy en una experimentación constante, esto hace que no decaiga mi ánimo ante los muros y las puertas cerradas con que se enfrenta uno; todas las envidias y los grupos herméticos contra los que se va enfrentando uno y que hacen que mucha gente abandone su esfuerzo.

El arca de Caralampio

Este libro fue concebido como jugando, una vez que estaba en una cantina, comiendo hormigas con unos amigos chiapanecos. El nucú (la hormiga) se acompaña con una copa de comiteco y se dice que tiene virtudes afrodisíacas. Es espeluznante ver las hormigas sobre la mesa, pero son riquísimas; hay que

comérselas con los ojos cerrados. Esta es una costumbre viejísima porque hay poemas tzotziles donde se habla de ellas.

Mis amigos y yo seguimos platicando de nuestras costumbres y así surgió la idea de hacer una serie de cuentitos para formar un bestiario. Quise hacer textos fantásticos, pero que partieran de raíces muy nuestras, del sureste de México y de Centroamérica, porque en ese libro hablo de costumbres que también tienen en El Salvador, Nicaragua, Guatemala y Venezuela; esa obra se planeó como un lazo de unión con Centroamérica.

El libro y el gusto por el juego fueron creciendo y surgieron historias más largas. Todo empezó con *El nucú*; me gustó tanto que hice todo un libro para poder publicarlo.

Como había que ubicar todas las historias del libro en algún lado, recordé que, en Chiapas, había un investigador muy importante: don Miguel Álvarez del Toro. Chiapas es un lugar exuberante, riquísimo en sus cosas y en su gente, pero ha sido saqueado y violentado. Hay crímenes feroces por parte del poder, una devastación crudelísima de la selva lacandona y del Soconusco. Esto llevó a varios científicos a protestar, sin ningún resultado como podemos ver, porque todo mundo se tapa con la misma cobija de la corrupción. De aquí que los técnicos y científicos que defienden nuestros recursos, son unos héroes. Hay que verlos en la selva chiclera defendiendo el patrimonio de la humanidad. Son unos héroes y don Miguel Álvarez del Toro es uno de ellos, él es ahora el encargado del zoológico de Chiapas, donde surgieron y se ubicaron los últimos textos de *El arca de Caralampio*.

La poesía

Las constantes de mi trabajo poético son dos: lo mexicano (creo que la universalización debe partir de un terreno muy fijo) y, otra, que es una consecuencia de la anterior, lo social. Hasta en mis poemas para niños están estas dos preocupaciones.

En el *Poema a la Unión Soviética* me fui al extremo de esta posición: por un lado, el tomar una idea universal (la realización del marxismo) y, por el otro, fusionar dos realidades: la mexicana y la soviética. Fíjate que, contra lo que pudiera pensarse, es un poema muy mexicano por todas las cosas y los barrios que evoco. Por ejemplo ese tramo que hay entre Tacuba y Azcapotzalco, tan similar a Kalinin, una avenida larga y muy moderna que hay en la Unión Soviética.

Los Revueltas

José y Silvestre son dos figuras que siempre me han impresionado. Yo creo que uno está signado para ciertas cosas. A mí los Revueltas me impresionaron desde niño. En la secundaria nos enseñaban música con un librito de Luis Sandi. Allí encontré una relación de los grandes músicos y, cuando yo leía el nombre de Silvestre Revueltas, me impactaba y me despertaba las ganas de saber cómo era su música. Cuando por mi cuenta empiezo a conocer la música mexicana, vuelve a surgir ese interés por Silvestre.

Siguen las coincidencias: cuando empiezo a tomar posiciones políticas, me encuentro con que coincidía con ese personaje a quien tanto admiraba. Entonces la devoción por Silvestre fue inconmensurable. Además, los Revueltas eran una familia profundamente mexicana. Cuando entré al mundo de la literatura, quise saber lo que hacía José; y olvídate: he llegado a la conclusión de que los dos más grandes escritores mexicanos de todos los tiempos son, para mí, José Revueltas y Juan Rulfo. La gran literatura mexicana gira en torno al eje de las erres: en una punta Rulfo y en la otra Revueltas. Una sola moneda al aire: por un lado al aspecto político —estoy absolutizando, pero en fin— y por otro el poético. Una misma unidad con sus dos realidades: la del aire y la del suelo.

La literatura para niños

Se dice que la buena literatura es para niños y para adultos, pero no es tan cierto. Todo depende de tu formación cultural. No le puedes exigir a un niño que haya leído los mismos libros que ha leído un adulto; le parece complicado. Para un niño es peor, porque no ha desarrollado toda su sensibilidad ni sus conceptos de vida. Aunque el niño tenga abierta su sensibilidad hacia los cuatro puntos cardinales, sus contactos con la vida han sido menores.

Cuando piensas en escribir para niños, te haces estos planteamientos. Yo no creo en los imbéciles que, como no pueden hacer obras elaboradas, quieren hacer pasar sus estupideces como literatura para niños. Estos son verdaderos atracos a la imaginación.

Lezama Lima

José Lezama Lima es uno de los capitanes de nuestra lengua; es el triunfo de la inteligencia. Su literatura es el placer de ser inteligente. Es la máxima expresión de la inteligencia y de la cultura. Su lenguaje es complicado pero nos abre una puerta a la aventura. A Lezama le entendemos una parte y lo demás lo

inventamos, pero inventamos con la emoción que nos da la belleza. Inventamos sobre las mismas líneas de belleza que nos da el pensamiento lezámico. Te induce a tocar la patria de la belleza. Cuando entras a los libros de Lezama, él te impone hasta un estilo de leer. Te cambia el tiempo, el reloj se vuelve lento. Tienes que entrar con pies de plomo a desentrañar cada una de las líneas lezámicas. Unas las entiendes con facilidad, otras te dan mucho trabajo y esto te proporciona placer. Sientes el placer de haber tocado el vientre de la palabra, de haberlo hecho un cúmulo de líneas que no vas a entender nunca. Aquí hay dos placeres: el que te da inventar tu propia historia, tu propio poema y, el otro, el gran placer de lo ignoto, donde nunca vas a poner un pie. Es una clave que se quedó botada hacia el cosmos, esa magia con la que han jugado todos los pueblos.

Fuentes

- Escalante, Evodio, "Razón y miseria de la lumpenliteratura", *Tercero en discordia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa (Correspondencia), 1982.
- López Moreno, Roberto, *Las mariposas de la tía Nati*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1972.
- _____, *Yo se lo dije al presidente*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1982.
- _____, *El arca de Caralampio*, México, Editorial Katún, 1983.
- _____, *La curva de la espiral*, México, Claves Latinoamericanas, 1986.
- _____, *Versitlán*, México, Presencia Latinoamericana, 1984.
- _____, *De saurios, itinerarios y adioses*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1984.
- _____, *Los ensueños de don Silvestre*, México, Editorial Amaquemecan, 1986.
- Revueltas, José, *Material de los sueños*, México, Ediciones Era, 1974.
- Rubín, Ramón, *El callado dolor de los tzotziles*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1990.
- _____, *La bruma lo vuelve azul*, México, Fondo de Cultura Económica (Lecturas Mexicanas), 1984.

Efraín Huerta y sus acercamientos al teatro mexicano

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen:

Artículo sobre la participación de Efraín Huerta como autor del *Poema coral* para el espectáculo de danza drama *La Coronela* (1940), dirigida por Seki Sano –quien fue fundador y director del *Teatro de las Artes*– y estrenada en México en el Palacio de Bellas Artes. El *Poema coral* de Efraín Huerta fue escenificado con coreografías de la bailarina Waldeen von Falkenstein, música original de Silvestre Revueltas y diseños escenográficos del pintor Gabriel Fernández Ledesma basados en los famosos grabados de José Guadalupe Posada. El espectáculo de danza drama *La Coronela*, culmina veinte años de experiencias en el arte mexicano de vanguardia (1920-1940). Sus creadores, incluyendo al poeta Efraín Huerta, pueden considerarse como piezas clave en la reconfiguración de las artes en el México posrevolucionario y cuyas aportaciones resultaron sustantivas en distintos terrenos de la creación artística en el siglo xx, como Revueltas en la música, Fernández Ledesma en la pintura, Waldeen en la danza, Seki Sano en el arte teatral y Efraín Huerta en la poesía.

Abstract:

Article about the participation of Efraín Huerta as author of the *Poema Coral* for the singular spectacle of dance theatre *La Coronela* (1940), directed by Seki Sano –who was the founder and director of *Teatro de las Artes*– performing in Fine Arts Palace of Mexico City. The Huerta's Poem was performed with the choreografie of the dancer Waldeen von Falkenstein, original music of Silvestre Revueltas and features of the painter Gabriel Fernández Ledesma, based in the famous José Guadalupe Posada's engravings. The drama dance show *La Coronela* culminates twenty years of experiences in avant-garde Mexican art (1920-1940). Its creators, including the poet Efraín Huerta, can be considered as key pieces in the reconfiguration of the arts in post-revolutionary Mexico and whose

contributions were substantive in different areas of artistic creation in the twentieth century, such as Revueltas in music, Fernández Ledesma in the painting, Waldeen in the dance, Seki Sano in the theatre, and Efraín Huerta in the poetry.

Palabras clave: Efraín Huerta, Seki Sano, *La Coronela*, *Poema coral*, Teatro mexicano, México, Waldeen von Falkestein.

Key words: Efraín Huerta, Seki Sano, coral poem, Mexican Theater, Waldeen von Falkestein.

Para citar este artículo: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Efraín Huerta y sus acercamientos al teatro mexicano", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 171-186.

Efraín Huerta y sus asedios teatrales

Para los conocedores de la obra del poeta Efraín Huerta, es harto conocida la labor que a lo largo de los años realizó como crítico y cronista cinematográfico. Una parte de su obra periodística está relacionada con esta pasión del poeta.¹ Pero en relación con el teatro, y específicamente con la dramaturgia, hay una laguna. Como si el pudor creativo le hubiese impedido expresarse a través del texto dramático. No obstante, podemos hacer un somero rastreo del interés particular que Huerta cultivó en torno al arte teatral, tanto como espectador, como cronista y al menos en un caso como autor para la escena, del que poco se ha escrito al respecto.

Pero sobre Efraín Huerta y el teatro hay varios aspectos interesantes que comentar. Pues más allá de su conocida labor como crítico de cine, fue un apasionado del teatro y un testigo fiel de la vida escénica mexicana desde los años treinta hasta su muerte. He aquí por ejemplo un comentario suyo a propósito de sus pasiones teatrales, que le escribe en su columna "Libros y anti libros" de *El Gallo Ilustrado* a la dramaturga Maruxa Villalta el 11 de septiembre de 1977:

¹ Véanse los recientes trabajos de compilación de la obra periodística y de prosa de Huerta en: Efraín Huerta, *Aurora Roja, crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas, 1936-1939*, México, Editorial Pecata Minuta, 2006. Web <<http://es.scribd.com/doc/229937927/Efrain-Huerta-Aurora-Roja-Cronicas-1936-1939>>; Efraín Huerta, *Efraín Huerta en El gallo ilustrado: antología de "libros y antilibros". 1975-1982*, México, Joaquín Mortiz, 2014; Efraín Huerta, *El otro Efraín: antología prosística*, México, FCE, 2014.

Con Carlos Mora fui a ver *Un tranvía llamado deseo* en el Barrymore Theatre (dirección de Elia Kazán) pero ya no alcancé a Jessica Tandy como Blanche Dubois ni, claro, a Marlon Brando como Stanley Kowalsky. Conservo un trozo del boleto. Fecha 29 de junio de 1949. «*Orchestra*: \$4.80».

Carlos me obsequió más tarde la magnífica edición de *A street car named Desiré* (New directions). Es un libro que milagrosamente se conserva en el tonelaje de libros de teatro que he coleccionado a lo largo de casi cincuenta años de ver teatro. Imagínese: desde el *Orientación* y el *Ulises* hasta los escenarios de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, donde vi teatro por la vez última (justamente una obra de Maruxa Vilalta titulada *Cuestión de narices*), han desaparecido de mi biblioteca como yo de las lunetas de los teatros capitalinos.²

Éste quizá haya sido uno de sus últimos testimonios teatrales. Pero ya desde su labor con su pluma en *El Nacional* y en *El Diario del Sureste*, Huerta solía dar cuenta del acontecer teatral, con su mirada crítica y en ocasiones también irónica, como puede apreciarse en uno de sus cotidianos artículos periodísticos que datan del año de 1936:

En el teatro *Orientación* de la Secretaría de Educación Pública habíamos estado en diferentes ocasiones. Admirando interesantes representaciones de teatro europeo y norteamericano y de no menos interesantes obras mexicanas y algunos festivales sencillos. Aquí vimos piezas como *Amadeo o los caballeros en fila*, *Riders to the sea*, *Vivamos con sueño*, *Antes del desayuno*, *el viajero* y *el amor*, etcétera; escuchamos una desoladora conferencia de Don Enrique Fernández Ledesma sobre López Velarde, asistimos a diversos mítines de mayor o menor importancia.³

En algunos otros artículos de los recopilados por Guillermo Sheridan, *Aurora Roja, crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas. 1936-1939*, escritos por Huerta durante los años del cardenismo, suele dar de vez en vez un comentario sobre el teatro o sobre las obras dramáticas de autores ya reconocidos, como el caso de Xavier Villaurrutia —con quien mantenía por entonces severas diferencias estéticas e ideológicas—. Tal es el caso de la su opinión, expresada a propósito de textos publicados en *Letras de México*: “En el número 10 de

² Efraín Huerta, *Efraín Huerta en El gallo ilustrado: antología de “libros y antilibros.” 1975-1982*, México, Joaquín Mortiz, 2014, pp. 106-107.

³ Efraín Huerta, *Aurora Roja, crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas. 1936-1939*, México, Editorial Pecata Minuta, 2006, p. 78. Web <<http://es.scribd.com/doc/229937927/Efraín-Huerta-Aurora-Roja-Cronicas-1936-1939>>.

Letras de México (apartado postal 1994), precisamente el que trae 'Ha llegado el momento, jovencitos', truculento enigma teatral de Xavier Villaurrutia."⁴ En realidad la obra se titula *Ha llegado el momento*, pero como evidentemente no le gustó el juego villaurrutiano de plantear situaciones misteriosas o enigmáticas, llenas de claroscuros, a Huerta le dio por mofarse hasta del título. Hay también otros textos suyos aparecidos en distintas épocas en donde una y otra vez se acerca a la vida teatral en México, como el caso de las singulares parodias en forma de reseña que hace a propósito de los ensayos y el estreno de la obra de Rodolfo Usigli *Vacaciones*.⁵

Así podemos encontrar a lo largo de su vasta producción periodística y poética muy diversas observaciones y opiniones de Huerta a propósito del teatro en México. Entre los "poemas no coleccionados" de la *Poesía completa*, aparece un singular corrido escrito por Huerta en homenaje y en ocasión del estreno e inauguración del antiguo Teatro del Caracol en 1949, hoy ya desaparecido, que se encontraba en las calles de Cuba. He aquí un fragmento:

Corrido del Caracol

Voy a contarles, señores,
Lo que una noche pasó,
Cuando este grupo de actores
Su temporada empezó.
El Teatro del Caracol
Se llama, no sé por qué.
"Nada hay nuevo bajo el sol,"
Dice Gabriel Peré.

Y después de una singular y humorística reseña del espectáculo que se presentó (*Ardelia o la margarita*, de Jean Anouil, bajo la dirección de José de Jesús Aceves) terminan los versos de esta manera:

⁴ Efraín Huerta, "Revista poética 3", en *El Nacional*, 26 de noviembre de 1939, suplemento cultural, p. 3. *Aurora Roja, crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas. 1936-1939* (Guillermo Sheridan, editor), México, Editorial Pecata Minuta, 2006 [versión electrónica], p. 279.

⁵ Se encuentran publicadas en "El pez que fuma", *Letras de México*, vol. II, núm. 16, 15 de abril de 1940, p. 10, y "Columnas del periquillo", *El Nacional*, 7 de abril de 1940, p. 3.

[...]
 Ya con ésta me despido
 Y ya con ésta me voy.
 No deje de ir, amigo,
 Al Teatro del Caracol.⁶

Es una pena que Efraín Huerta no haya tenido una presencia más significativa como dramaturgo en el teatro mexicano, como la tuvieron notables poetas y narradores a lo largo del siglo xx.⁷ Su fina percepción del arte teatral y su mirada siempre crítica y en multitud de ocasiones jocosa e irónica le pudo haber dado una fisonomía peculiar a lo que –ilusionados– hubiésemos querido que fuese su dramaturgia. Al menos, si Huerta, aparte de ser un consistente crítico cinematográfico, hubiese tenido presencia en los diarios y revistas haciendo también crítica teatral. “Palabras... palabras... palabras”, dijo Hamlet. Pero de toda esa ausencia suya como autor dramático en el teatro mexicano del siglo xx, podemos decir que desde hace décadas no pasa un año en que en la cartelera teatral aparezca por ahí un espectáculo que contenga su luminosa poesía. Pero en su escueta y breve relación a través de la palabra escrita entre Huerta y el teatro en México, nos queda algo más todavía: un espléndido ensayo en torno a la vida teatral mexicana, que formó parte de un ciclo de conferencias impartidas por Efraín Huerta entre 1964 y 1965 en el Instituto Cultural Hispano Mexicano, dedicadas a pasar revista a la literatura mexicana del siglo xx. El ensayo se titula escuetamente “Teatro” y se encuentra publicado con las otras conferencias en el libro *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, publicado por la UNAM en 1983 en el número 35 de la colección Textos de Humanidades.⁸ En ese texto, Huerta da rienda suelta a sus conocimientos de la literatura dramática en México y de sus goces y predilecciones como espectador teatral. En él, lo mismo entrega algunas anécdotas singulares, como rememora estrenos, obras, actores o directores, como Julio Bracho, Juan Bustillo Oro, María Tereza Montoya, Virginia Fábregas, Héctor Azar, Alejandro Jodorovski; sin que deje de mencionar con sincera admiración la obra y el trabajo de Rodolfo Usigli; del que se declara absoluto partidario. Y así culmina su escrito, asumiendo sus filias y sus fobias:

⁶ Efraín Huerta, *El otro Efraín: antología prosística*, México, FCE, 2014, pp. 589-593.

⁷ De hecho Huerta es autor de la “Farsa trágica del presidente que quería una isla” (1961), pero se trata de un hondo poema antiimperialista y el título es justamente una referencia retórica al teatro y nada más.

⁸ Dichas conferencias se dictaron entre 1964 y 1965 en el Instituto Cultural Hispano Mexicano dedicadas a pasar revista a la literatura mexicana del siglo xx.

Y probado que en teatro –creo que nada más en teatro: hoy mismo haré examen de conciencia–; probado que en cuestiones teatrales soy un reaccionario, asiento que quienes verdaderamente aman la escena, recobrarán o habrán de recobrar y respetar –en este ancho mar del siempre proteiforme arte del teatro– y de hacer valer de una vez por todas, o al menos por un tiempo, el mecanismo tradicional del teatro dialogado. Es decir, del Teatro con una T mayúscula.⁹

Es posible que Huerta haya intentado, con la capacidad y versatilidad literaria que poseía, escribir alguna obra dramática, como lo hicieron sus compañeros de generación, como Octavio Paz con *La hija de Rapaccini*, José Revueltas con *El cuadrante de la soledad* o Rafael Solana y *Debiera haber obispos*; pero no tenemos constancia de ello. Por nuestra parte podemos afirmar que su pasión, conocimiento y cercanía con el mundo de la escena y de la literatura dramática, era genuino y que su cercanía con dramaturgos y artistas e intelectuales de la famosa LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) pudo haberle impulsado a la dramaturgia; pero al menos la experiencia de la participación de Efraín Huerta en la configuración del espectáculo escénico de danza-drama *La Coronela* de 1940, nos muestra algo de lo que pudo haber sido su idea de escritura para la escena de un poeta mexicano que nació y creció artísticamente entre los avatares de la vanguardia artística mexicana.

El caso de *La Coronela* y el poema escénico “Nosotras somos las mujeres”, de Efraín Huerta

En 1939 llega a México huyendo del fascismo japonés, gracias a la solidaridad del gobierno del General Cárdenas, el director de escena japonés Seki Sano,¹⁰ quien de inmediato se suma a los esfuerzos por consolidar un programa de teatro “Del pueblo y para el pueblo”. En esos años México había consolidado una de las revoluciones sociales más importantes del siglo xx y, bajo el régimen de Cárdenas, el país abría las puertas a multitud de artistas, intelectuales y mi-

⁹ Efraín Huerta, “Teatro”, en *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, México, UNAM, 1983, pp. 82-93.

¹⁰ Seki Sano (1905-1966). Director teatral de origen japonés. Encabezó el Movimiento Teatral Proletario en Japón; fue miembro de la Organización Internacional de Teatro Revolucionario (IOTR) y del Teatro Estatal Meyerhold. En 1939, fue exiliado de Japón por colaborar con el Partido Comunista. En ese año llegó a México, en donde permaneció hasta su muerte. Inicia sus labores teatrales en el *Teatro de las Artes del Sindicato Mexicano de Electricistas*. Introdutor el sistema Stanislavsky de actuación, y continuador de la estética teatral de Meyerhold.

litantes de diversas partes del mundo y no sólo de España, como usualmente se cree.

Seki Sano se incorporó de inmediato a la vida cultural y artística de nuestro país. Junto a los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) funda formalmente una escuela de teatro llamada Teatro de las Artes, que era auspiciada por el Sindicato Mexicano de Electricistas, y con la cual renovará bajo su propia perspectiva artística y metodológica los cuadros escénicos del país durante los años cuarenta y cincuenta.

Bajo ese rubro y con la estrecha colaboración de connotados artistas de diferentes disciplinas, pertenecientes a la LEAR, como el pintor Gabriel Fernández Ledesma, el músico Silvestre Revueltas y la coreógrafa Waldeen von Falkenstein,¹¹ quien se había casado con Seki Sano en México, se creó uno de los espectáculos escénicos de mayor trascendencia en la historia y la cultura del México moderno: *La Coronela*¹², el cual recuperaba de manera escénica los grabados de José Guadalupe Posada con el fin de exponer las contradicciones sociales y la vida social del porfiriato en confrontación con lo que fue la Revolución Mexicana. La base de esta propuesta se constituyó con el trabajo coreográfico de la célebre bailarina Waldeen, pero contando con la coordinación escénica de Seki Sano y la presencia de un cuadro de actores que en los cuadros coreográficos entonaban unos textos alusivos al tema que se exponía en escena, bajo la idea original y la escenografía y vestuario del pintor Gabriel Fernández Ledesma¹³. A propósito de ello y de los vínculos entre Seki Sano,

¹¹ Waldeen von Falkenstein (1913-1993). Bailarina y maestra de danza de origen norteamericano, que destacó por su técnica y disciplina. En 1934, se presentó por primera vez en México con el ballet del japonés Michio Ito. En 1940, fundó el Ballet de Bellas Artes cuya vida duraría hasta 1947. De él surgieron figuras como Amalia Hernández, creadora del Ballet Folklórico de México. Fundó el Ballet Waldeen. Entre sus coreografías destacan: *Seis danzas clásicas*, *Danza de las fuerzas nuevas*, *La Coronela*, *La danza: imagen de la creación continua*, etcétera.

¹² Guillermina Fuentes Ibarra, *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, México, UNAM-INBA, 2007, pp. 134-138.

¹³ Gabriel Fernández Ledesma. Es considerado uno de los más importantes exponentes de la escuela mexicana de pintura y uno de los impulsores en la revaloración estética y recuperación de la obra del grabador José Guadalupe Posada. Nació en Aguascalientes el 30 de mayo de 1900. Ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Su labor docente fue fundamental en la difusión de las nuevas tendencias en el arte mexicano. Enseñó dibujo en la Secretaría de Educación Pública. Dirigió la revista de artes plásticas *Forma*. Fundó la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, y en 1926 estableció un Centro Popular de Arte. Formó parte del movimiento ¡30-30! que con sus demandas y manifiestos intentaba un cambio total en la enseñanza del arte. También fue miembro fundador de la Liga Revolucionaria de Escritores y Artistas (LEAR). En 1938 exhibió una selección del trabajo de pintores mexicanos en París bajo el título de *L'Art dans la vie politique mexicaine*. En 1944 obtuvo el apoyo de la Guggenheim Foundation y colaboró en la edición y publicación de diversos libros sobre arte popular mexicano. Además de sus actividades como

el Teatro de las Artes y el poeta Efraín Huerta, vale la pena citar aquí una pequeña referencia que el propio Huerta escribiera para la prensa en 1939 bajo el sugerente título de “Sí existe Seki Sano”:

Desde el ya lejano y ultrapoético mes de mayo, funciona –y me parece haber dicho esto en otro columnazo– en el sexto piso del Palacio de las Bellas Artes, de lunes a viernes y de siete a diez de la noche, una especie de Universidad Teatral, con más de treinta alumnos mexicanos, y un director, el ya no tan misterioso Seki Sano, y una bailarina famosa, Waldeen, encargada del entrenamiento físico de los aspirantes a toparse con la gloria de las tablas de la farsa.

La primera representación de los noveles declamadores tendrá efecto –horrenda expresión: “tendrá efecto”– a mediados del patriótico y entrante septiembre, casi privadamente. Las escenas dependerán de la buena o mala memoria de los actores, esto es, que se basarán tan sólo en experiencias personales. Pero también será ofrecida la escena de la tortura de Fuente Ovejuna.

En la Hora de la Juventud –pues qué, ¿ya he llegado?– que patrocina la radio-difusora XEFO, se pasará un sketch sobre la rebelión cristera en los Altos de Jalisco, debido a la pluma o al hábil tecleo de Mario Ancona. Por último, los treintaitantos comediantes participarán en un ballet, basado en los grabados de Posada y con música de Silvestre Revueltas, puesto en marcha por la ya citada Waldeen. Esto será a fines de octubre.¹⁴

De acuerdo con lo que se expresa en el programa de mano de la primera temporada de la escenificación de *La Coronela*, el 25 de noviembre de 1940, este fue el motivo conductor del espectáculo:

En “La Coronela” la fuente de sugerencias iniciales no es otra cosa que la obra del grabador aguascalentense José Guadalupe Posada, cuyo buril fijó certeramente a través de su vasta producción, los caracteres de la fisonomía del pueblo mexicano, de la época porfirista y de principios de la Revolución.

En el muy dilatado panorama de sus grabados pueden determinarse fácilmente aquellos cuyo tema dramático es común: el hombre víctima del hombre. En contraste a los anteriores, muchos otros grabados muestran la despiadada sátira, la mordaz

pintor, editor, grabador y litógrafo, Fernández Ledesma también se dedicó al diseño escénico, como fueron sus trabajos para el espectáculo *La Coronela* y el espectáculo para títeres *Ahí viene Gorgonio Esparza, El matón de Aguascalientes*. Muere en la ciudad de México el 26 de agosto de 1983.

¹⁴ Efraín Huerta, *El otro Efraín: antología prosística*, México, FCE, 2014, p. 143.

ironía en contra de la clase privilegiada. Finalmente, otro grupo característico de grabados extraordinarios es el que ofrece el juego de personajes –esqueletos y “calaveras”– reintegrados a la vida en el fandango anual del 2 de noviembre.

Para construir el ballet [...] se tomó en cuenta el espíritu que anima una de las tres citadas series de grabados. Se estableció una impresión de choque entre el primero y segundo episodios (“Damitas” y “Desheredados”). El tercer episodio es un compendio de los anteriores: mezcla elementos satíricos (“Don Ferruco” y “Su amor”) a la fantasía y al espíritu popular (“Diablito” y “Pelado y Gatita”); pone en contraste la aspiración romántica de la clase media (“Jovencita”). Cerca del tema descarnado y dramático del campesino (“Escena del patíbulo”) y anuncia el símbolo de una mujer armada, la presencia de la Revolución (“La Coronela”). El último episodio se refiere al sentido alegre y chocarrero que la muerte tiene en México.¹⁵

La danza drama *La Coronela* estaba dividida en varios cuadros, siguiendo la secuencia que definió el equipo creativo del espectáculo, que no eran propiamente un retrato escénico de los grabados de Posada, sino una recreación escénica que conjugaba la danza, la pintura, la música, la poesía y el teatro. Estos fueron los cuatro cuadros que constituyeron el espectáculo.

episodio i: damitas de aquellos tiempos
 episodio ii: danza de los desheredados
 episodio iii: don Ferruco y su amor
 episodio iv: juicio final¹⁶

Como ya se mencionó, los creadores responsables fueron cuatro: Waldeen, Sano, Fernández Ledesma y Revueltas. Pero de acuerdo con otras fuentes y el trabajo de investigadores, se puede corroborar que los textos alusivos mencionados, que en el programa de mano se mencionan como “Poema coral” escenificados bajo la dirección de Seki Sano, fueron sin duda escritos para tal efecto por Efraín Huerta; que contaba para entonces con 26 años y participaba activamente en el ambiente cultural y de vanguardia de México, como fue el caso de la fundación de la revista *Taller*, en donde también publicarían Octavio Paz, Rafael Solana, Neftalí Beltrán y otros escritores importantes del siglo xx. Era ya un escritor reconocido tanto en los medios literarios como periodísticos.

¹⁵ Ballet Teatro de las Artes. *La Coronela*. Programa de mano (con 35 fotografías originales del taller “Álvarez Bravo”) México, INBA, 25 de noviembre de 1940, s/p.

¹⁶ *La Coronela, ballet del Teatro de las Artes* (programa de mano), México, obra presentada en el Palacio de Bellas Artes el 23 de noviembre de 1940.

Y se le reconocía ya como un periodista profesional y ante todo como poeta.¹⁷ Pero también, hay que decirlo, Huerta era un militante de la izquierda mexicana de aquellos tiempos del cardenismo. De manera que no debe parecernos extraño que fuese llamado a colaborar en el montaje ideado, diseñado y realizado por el japonés Seki Sano, la norteamericana Waldeen y el pintor mexicano Gabriel Fernández Ledesma. ¿Cuál habrá sido la razón de que no se le diera crédito en el programa de mano? Lo ignoro. Pero he aquí los versos del poema “Nosotras las mujeres”, que se introdujo en el montaje, de forma coral, y que de acuerdo con las investigaciones de César Delgado del CENIDI Danza del INBA, fueron escritos para tal efecto por Efraín Huerta.¹⁸ Asimismo, las investigaciones de la musicóloga austriaca Antonia Teibler-Vondrak corroboran, a través de su estudio sobre la música de Silvestre Revueltas, que los textos del “poema coral” fueron textos de Huerta y que formaban parte del cuadro de “Danza de los desheredados”¹⁹.

Nosotras somos las mujeres ²⁰

Éramos las mujeres con el aliento frío

Éramos las mujeres del martirio

Las mujeres sin luz definitiva

Éramos las mujeres del martirio

Humillación y llanto

Humillación y llanto nos ahogaban

Dolor

Dolor de ceniza y fúnebres lamentos

Nos ahogaba

Cenizas y lamentos, amargura y miseria

Agonía

Agonía clavada a nuestros pies

Deshechos nuestros huesos

Éramos simples árboles

¹⁷ Emiliano Delgadillo Martínez, “Un poeta que desata y libera su idioma”, *Nexos*, 1 junio 2014, s/p. Web <<http://www.nexos.com.mx/?p=21259>>.

¹⁸ César Delgado, *Waldeen, la Coronela de la danza mexicana*, México, CONACULTA/FONCA-ESCENOLOGÍA, 2000, pp. 15, 64, 100.

¹⁹ Antonia Teibler-Vondrak, *Silvestre Revueltas, Musik für Bühne und Film*, Viena, Editorial Böhlau Wien, Weiner Scirften Stilkunde und Aufführungspraxis, 2011, pp. 285, 286, 287.

²⁰ *Danza de los desheredados*, poema escrito especialmente para el montaje de *La Coronela* por Efraín Huerta y reproducido por César Delgado en su libro *Waldeen, la Coronela de la danza mexicana*, p. 100.

Éramos las mujeres con el aliento frío

Éramos las mujeres del martirio

Las mujeres sin luz definitiva

Éramos las mujeres del martirio

Ahora estamos en pie

Ahora estamos en pie

Erguidas frente al sol

Empujadas por llanto y desventura

Que escucha el pueblo todo

La voz abierta y clara

El decidido acento de libertad

Que escucha el pueblo todo.

Se trata de un texto concebido de manera escénica, como un poema coral en el que se plantea una suerte de responso el sufrimiento y desamparo de mujeres campesinas. Tiene además una característica esencial, que se trata de un ejercicio de écfasis por parte de Efraín Huerta, en la medida de que en el texto no sólo se está tratando de describir el sufrimiento del campesinado mexicano y sus condiciones de vida en el porfiriato, sino también se trata de llevar a un texto literario imágenes que se desprenden del dramatismo de los grabados de José Guadalupe Posada. Lo que le da un valor adicional a las imágenes poéticas que se desprenden del texto mismo. Es este "Canto de las desheredadas" un espléndido ejercicio de llevar el lenguaje de la poesía mexicana del siglo xx a la escena. Es claro que el texto está concebido para ser interpretado por un coro femenino en primera persona, como una recuperación moderna del coro trágico griego: "Éramos las mujeres/ con el aliento frío./ las mujeres sin luz definitiva." No tiene por tanto un sentido "teatral" en el sentido de presentar un diálogo o una escena entre mujeres que sufren la explotación y el abandono. Sino que de manera muy eficiente y directa se trata de un coro que enfatiza dramáticamente lo que corográficamente se presenta en la escena en el cuadro "Danza de los Desheredados". Un recurso de teatralidad poco utilizado en el teatro mexicano de la primera mitad del siglo xx, de no ser por el drama expresionista de Juan Bustillo Oro, *San Miguel de las Espinas* de 1933, en la que se presenta al final un coro de mujeres campesinas dolientes y sedientas, clamando por justicia. Una justicia que la Revolución Mexicana no traerá para ellos:

La escena silenciosa. Empieza a oscurecerse. Por el fondo y por la derecha, llegan peones y sus mujeres con algunos chiquillos y se agrupan, prudentemente, hacia la izquierda por donde salieron los personajes anteriores curioseando en silencio

y con timidez. Algunas mujeres se acercan a primer término y se sientan en el piso, con aire de indiferencia. Se ha hecho el oscuro. Un reflector lateral ilumina a los del fondo y deja en silueta a las mujeres del frente.

CORO DE HOMBRES.- Tierra seca... Polvo ardiente... Recibe la nuevas ofrenda... La ofrenda inesperada...

CORO DE MUJERES.- (Del fondo y del frente) Abre tu boca y bebe. La sangre nueva. *Una serie de disparos desordenados, pero muy seguidos, mezclados con algunos gritos de hombres, interrumpen el coro. Breve silencio.*

CORO DE HOMBRES Y MUJERES.- ¡Devora a tus amos, San Miguel!
Unas cuantas descargas más. Silencio más largo. Por el fondo aparece maría llena de la luz del reflector.

MARÍA.- ¡A todos! ¡A todos! ¡Con el nuevo patrón! Su sangre está ya en el polvo!

CORO TOTAL.- En el polvo que da espinas. Porque no hubo agua para su sed... ¡Agua! ¡Agua para su sed!²¹

Hay, tanto en el caso del drama de Bustillo Oro como en el poema de Huerta, una similitud, la del uso del recurso coral para apuntalar la intensidad dramática de lo que se expone en escena, pero sólo eso; toda vez que el poema de Huerta fue concebido para ser escenificado pero no específicamente en un espectáculo teatral, sino dentro de un espectáculo cuya base es coreográfica. Y en ambos casos los textos cumplen una función escénica y no exclusivamente literaria. Es difícil encontrar ejemplos similares en el teatro mexicano de la primera mitad del sigloxx, a no ser por la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, concebida por su autor específicamente como "poema dramático"²².

El cronista Antonio Perucho comentó en su reseña que el cuadro de "La danza de los Desheredados", en donde se recitaba el poema de Efraín Huerta consistía en expresar: "la dura realidad de los desheredados de la fortuna y cómo la injusticia social que padecían en carne aterida despertaba en ellos ira y rebelión".²³ Víctor Moya expresó por su parte en su crítica que:

²¹ Juan Bustillo Oro, *San Miguel de las Espinas (trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana)*, México, Sociedad General de Escritores de México (teatro mexicano contemporáneo 7), 1933, p. 83.

²² Cf. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, "La génesis de *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes: un viaje dramaturgico", en Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruiz (eds.), *América latina y Europa, Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Visor Libros, 2015, pp. 395-416.

²³ Cit. por Margarita Tortajada Quiroz, "La coronela de Waldeen: Una danza revolucionaria", *Casa del Tiempo*, núm. 8, junio de 2008, p. 56.

El contraste del segundo cuadro de los *Desheredados* está perfectamente logrado después de la ‘primera pantomima, llena de movimiento y acción [se refiere al Primer Cuadro “Damitas de aquellos tiempos”], y la música y la danza se combinan armoniosamente para dejarnos una profunda impresión de tragedia. Esta escena llena de dramatismo es el mejor momento de la noche, y la desesperación inmóvil de nuestro pueblo queda admirablemente expresada por actitudes y coros de severa grandeza. Este solo cuadro es tan intenso y bien acabado, que por sí solo serviría para justificar toda la función.²⁴

De acuerdo con este testimonio, podemos apreciar la función que cumplió en ese cuadro de “Los Desheredados” el poema coral “Nosotros somos las mujeres”, en el sentido de que le dio un tono trágico y de “severa grandeza” al trabajo de Waldeen y Seki Sano, más allá del efecto mismo que el movimiento escénico y coreográfico pudo haber tenido. En cierto sentido, con ello se constata la fuerza que en sí misma tiene la expresión poética en su transfiguración en espectáculo escénico. Algo que no se consideraba dentro del extenso quehacer poético de Efraín Huerta.

Margarita Tortajada, en un artículo dedicado a reflexionar sobre la riqueza expresiva de *La Coronela*, comenta lo siguiente:

El segundo episodio de *La Coronela* bien podría llamarse *La danza de las desheredadas*, pues eran ellas, campesinas cubiertas con rebozos, movidas por las voces llenas de ira de otras mujeres que hablaban de su miseria, con puños crispados y torsos contraídos, las que expresaban a toda una nación sumida en el abandono. El coro recuperaba la voz de las mujeres sin luz definitiva. “Éramos las mujeres del martirio. Ahora estamos en pie.”. Las desheredadas, con su dolor a cuestas, protegían a campesino que buscaba abrigo y por eso eran asesinadas: mujeres que viven para el otro y tienen la fuerzas para rebelarse.

Era también una mujer la encarnación de la lucha revolucionaria y su triunfo sobre la explotación: *La Coronela*, con su belleza y poderío, sus cananas cruzadas en el pecho y su paso firme al atravesar el foro.²⁵

Se trata entonces de una contribución desde la escritura poética a un esfuerzo creador realizado desde distintas disciplinas artísticas. En el programa de mano del estreno de noviembre de 1940 de *La Coronela* se lee lo siguiente, a propósito del espectáculo en general y del cuadro “Los desheredados”, en particular:

²⁴ Cit. en *ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 58.

No sólo una obra musical ha inspirado la concepción y el desarrollo de un ballet; también el texto literario ha sido en muchos casos la fuerza que arrastra en su colaboración a los elementos musicales, plásticos y coreográficos. Pero en ocasiones, como en este caso, ni la música, ni el texto literario han constituido la idea generadora del ballet; ésta ha sido tan sólo la idea plástica.

En *La Coronela*, la fuente de sugerencias iniciales no es otra que la obra del grabador aguascalentense José Guadalupe Posada, cuyo buril fijó certeramente a través de su vasta producción, los caracteres de la fisonomía del pueblo mexicano, de la época porfirista y de principios de la Revolución.²⁶

Esta singular e importante presencia fugaz de Huerta en la escena mexicana, podría equipararse con el texto que Juan Rulfo escribiera para la película de Rubén Gámez *La fórmula secreta (coca cola en la sangre)*, en 1965, el cual fue leído y grabado para la banda sonora de la película por el poeta Jaime Sabines. Pero volviendo al poema de Huerta, podemos decir que en su configuración está claramente concebida para ser escenificada y entonado por un coro de actrices: “Nosotras somos las mujeres” inicia como un título que es parte de la expresión coral. “Éramos las mujeres del martirio”... “Las mujeres sin luz definitiva”... “Éramos las mujeres del martirio”; como una suerte de responso en endecasílabos que habrá de ser expresado con voces doloridas y movimientos coreográficos. Queda la duda si cuando el cuerpo coral entonaba el poema de Efraín Huerta, se intercalaban también algunos momentos de la música incidental para *La Coronela* escrita por Silvestre Revueltas.

Nota final

El espectáculo de danza drama *La Coronela* culmina veinte años de experiencias en el arte mexicano de vanguardia (1920-1940). Sus creadores, incluyendo al poeta Efraín Huerta, pueden considerarse como piezas clave en la reconfiguración de las artes en el México posrevolucionario y cuyas aportaciones resultaron sustantivas en distintos terrenos de la creación artística en el siglo xx, como Revueltas en la música, Fernández Ledesma en la pintura, Waldeen en la danza, Seki Sano en el arte teatral y Efraín Huerta en la poesía. Todos ellos jugaron un papel decisivo en la consolidación de sus respectivos campos de creación. Huerta no perteneció generacionalmente a los movimientos artístico literarios vinculados o relacionados con las vanguardias en México, como sí lo fueron

²⁶ “*La Coronela*”, *Ballet del Teatro de las Artes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes (programa de mano), noviembre de 1940, s/p.

Germán Litz Arzubide, Manuel Maples Arce o Luis Quintanilla, integrantes de los estridentistas, o Villaurrutia, Pellicer, Owen, Gorostiza y Novo miembros de Contemporáneos. No obstante, su vida literaria partió de ese ambiente de eferescencia creativa e iconoclasta propia de las vanguardias de los años treinta. El joven poeta y periodista Efraín Huerta, que formó parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), concibió un texto poético que se alejaba de la noción común de la construcción poética, para escribir un texto poético concebido de manera concreta para un espectáculo escénico único en su tipo. El poema “Nosotras somos las mujeres” del cuadro coreográfico de “la Danza de los Desheredados”, concebido para ser expresado con voz y movimiento contiene, como se ha visto, una fuerza expresiva distinta, incluso al resto de la obra poética del mismo Huerta y a en su contenido; el gesto mismo de dar voz a las mujeres desposeídas, le da una sentido de actualidad sorprendente, a ochenta años de su creación.

Y con esto dejamos constancia aquí del fiel amor que Huerta profesó por el teatro y de sus particulares incursiones en la escena y como crítico y cronista, que en su brevedad, dan muestra de su personalidad y de su fuerza y talento literario y, desde luego, de su amor por el teatro y su dramaturgia.

Fuentes

- Bustillo Oro, Juan, *San Miguel de las Espinas (trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana)*, México, Sociedad General de Escritores de México (teatro mexicano contemporáneo 7), 1933, 83 pp.
- Delgadillo Martínez, Emiliano, “Un poeta que desata y libera su idioma”, *Nexos*, 1 junio 2014, s/p. Web <<http://www.nexos.com.mx/?p=21259>>.
- Delgado, César, *Waldeen, la Coronela de la danza mexicana*, México, CONACULTA/FONCA-ESCENOLOGÍA, 2000.
- Fuentes Ibarra, Guillermina, *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, México, UNAM-INBA, 2007.
- Huerta, Efraín, *Aurora Roja, crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas. 1936-1939*, México, Editorial Pecata Minuta, 2006. Web <<http://es.scribd.com/doc/229937927/Efrain-Huerta-Aurora-Roja-Cronicas-1936-1939>>.
- , *Efraín Huerta en El gallo ilustrado: antología de “libros y antilibros.” 1975-1982*, México, Joaquín Mortiz, 2014.
- , *Poesía completa*, México, FCE, 2014.
- , “Teatro”. *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, México, UNAM, 1983.
- , *El otro Efraín: Antología prosística* (edición y selección, Carlos Ulises Mata), México, Fondo de cultura Económica, 2015.

- "*La Coronela*", *Ballet del Teatro de las Artes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes (Programa de mano), noviembre de 1940.
- Montemayor, Carlos, "Notas sobre la poesía de Efraín Huerta", *Casa del Tiempo*, septiembre de 2005, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 62-68.
- Moya, Víctor, "Las glorias de la Coronela o el triunfo de los gavilanes", en *Todo*, México, 5 de diciembre de 1940.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "La génesis de *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes: un viaje dramático", en Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruiz (eds.), *América Latina y Europa, espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Visor Libros, 2015, pp. 395-416.
- Perucho, Arturo, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *La danza en México, textos de danza*, núm. 1, 1980, pp. 64-65.
- Teatro de las Artes, *La Coronela* (programa de mano), México, obra presentada en el Palacio de Bellas Artes el 23 de noviembre de 1940 [Colecciones Especiales de la Biblioteca del Centro Nacional las Artes, ciudad de México].
- Tortajada Quiroz, Margarita, "La coronela de Waldeen: una danza revolucionaria", *Casa del Tiempo*, núm. 8, junio de 2008, pp. 54-60.
- Teibler-Vondrak, Antonia, *Silvestre Revueltas, Musik für Bühne und Film*, Viena, Editorial Böhlau Wien, Weiner Scirften Stilkunde und Aufführungspraxis, 2011.

Elena garro: la mujer desdichada

FELIPE SÁNCHEZ REYES | MAESTRO EN LETRAS, UNAM

Resumen

En este artículo abordaré a cuatro doncellas de tres obras (teatro, novela y cuento) de Elena Garro, para demostrar qué es una mujer desgraciada en la década de los veinte. Las cuatro chicas tienen entre doce y catorce años, excepto Isabel, que tiene veinte; son vírgenes: unas pertenecen a la clase rural y otras a situación acomodada. Para demostrarlo, lo he dividido en dos fases, que reflejan las razones por las cuales la mujer resulta desdichada, tal como lo manifiesta la cita de la Garro y como lo refleja el título de este artículo. Unas, por la violación física y el deshonor familiar y social (Úrsula y Antonia); y otras por su amor desdichado y no correspondido (Severina e Isabel).

Abstract

In this article I will address four maidens of three works (theater, novel and short story) by Elena Garro, to demonstrate what a wretched woman is in the twenties. The four girls are between twelve and fourteen years old, except Isabel, who is twenty; they are virgins: some belong to the rural class and others to a comfortable situation. To prove it, I have divided it into two phases, which reflect the reasons why women are miserable, as stated by Garro's appointment and as reflected in the title of this article. Some, for physical rape and family and social dishonor (Úrsula and Antonia); and others for their unhappy and unrequited love (Severina and Isabel).

Palabras clave: Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, "Los perros", "El anillo", mujer desdichada, amor no correspondido.

Key words: Elena Garro, unhappy woman, unrequited love.

Para citar este artículo: Sánchez Reyes, Felipe, "Elena Garro: la mujer desdichada", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 187-204.

Aunque sus sacerdotisas inician a novios y novias en los secretos del lecho, Deméter carece de esposo, pues tiene con su hermano Zeus a su hija Coré, fuera del matrimonio. Coré-Perséfone, la niña virgen, juega con sus amigas en la pradera, corta flores y ve un bello narciso. Mas cuando corre a cortarlo, la tierra se abre, se traga a los animales que pacen y aparece un carro tirado por caballos negros. El rostro del conductor adulto es invisible, pero con el brazo derecho abraza fuertemente a Coré, que llora y lanza un grito desgarrador, mientras el otro se hunde en la grieta y se la lleva a su morada. Su madre Deméter, diosa de frutos y granos, oye su grito, deja el Olimpo, desciende a buscarla, toda abatida

Durante nueve días y noches, la madre vaga llorando a su hija raptada, sin comer ni beber. La llama inútilmente, sin encontrarla, ni al raptor. Hasta que, en el décimo día, Helios le revela el nombre del ladrón: Hades, tío enamorado de Coré-Perséfone, rey del Inframundo. Ella monta en cólera, rehúye volver con los dioses hasta hallarla y, en castigo, vuelve a la tierra estéril, provoca hambruna y epidemias a los mortales. Entonces, Zeus interviene ante su hermano Hades para que la devuelva a su madre Deméter, mas éste se niega. Finalmente, como la niña virgen se come siete granos de granada en el Hades, acuerdan: la niña vivirá con su madre nueve meses del año, en primavera, y los restantes tres meses con su esposo Hades, como Reina del Tártaro, en el invierno. Así lo narran Grimal y Graves¹.

Más tarde Helena de Esparta, conocida como Helena de Troya –con sus diez años de edad danza en el santuario de Artemis Ortia de Esparta– también es raptada por Teseo –de cincuenta años– y su amigo Pirítoo. Cuando ella tiene 14 años, su padre la casa con Menelao, porque las jóvenes contraen matrimonio hacia los 13 y 14 años.

Estos secuestros de las doncellas por adultos, se repiten más tarde entre los latinos, pero ahora por varios agresores en el famoso rapto de las Sabinas. Cuenta Plutarco en sus *Vidas paralelas*² que en agosto, cuarto mes de la fundación de Roma, Rómulo, al ver que su ciudad, recién creada, se llena de colonos varones y carece de mujeres, pone sus ojos en las hijas doncellas de los sabinos que habitan la vecina colina del Quirinal. Piensa en raptarlas para conseguir esposas y fundir las familias de ambos pueblos.

Para secuestrarlas, finge el descubrimiento de un ara de Conso (dios del buen consejo) o de Posidón, escondido bajo tierra. Invita a sabinos y albanos a

¹ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, pp. 119-121, y Robert Graves, *Los mitos griegos*, pp. 106-115.

² Plutarco, *Vidas paralelas*, pp. 84-88.

la celebración, “se congregan en el Gran Circo, valle formado por una especie de teatro natural entre el Palatino y el Aventino, que ofrece una pista apropiada para las carreras de caballo”³. Organiza una gran fiesta con carreras de carros y banquetes, que él preside vestido de púrpura: la señal para el ataque es que él levante la capa, la abra y se cubra de nuevo con ella. Cuando Rómulo observa que los sabinos se encuentran vencidos por el vino, da la señal. Sus legionarios atacan con armas a guerreros y padres invitados, los expulsan de Roma y raptan a 30 mujeres sabinas: 29 vírgenes y la casada, Hersilia.

Los romanos siempre pensaron en la historia de las Sabinas, como “una conquista por medios violentos que acababa en amor”⁴ por la rutina. Aún hoy se conserva, en el rito católico, la costumbre de que la novia no atraviese por su propio pie el umbral de la casa del cónyuge, sino cargada entre los brazos de él, para recordar que en su origen ellas fueron raptadas por la fuerza y no entraron por su propio pie. Los romanos cultivan el matrimonio con mujeres-ña de doce años y madres llorosas, afligidas.

Afirma Pierre Grimal que “la víspera de su boda, le cubren el rostro con una túnica blanca (el velo la protege contra las miradas de envidia y celos) y con un cinturón que ciñe la túnica, anudado a la cintura, y que sólo al día siguiente el joven marido desataría”⁵. En la noche de bodas, la novia no abandona la casa de sus padres, sino que finge desesperación, intenta encontrar refugio en brazos de su madre. Pero tres invitados, amigos de ella, la arrancan de allí, pese a su feroz resistencia, y la conducen en cortejo a casa del marido donde la entregan al raptor.

Antes de ingresar la novia a la nueva casa, se detiene para ofrecer sus plegarias a las divinidades del umbral. Después, levantada por los brazos vigorosos de los jóvenes del cortejo o por el esposo, franquea el umbral. Entre los romanos existe el matrimonio *per usum*, “se estimaba que la unión de hombre y mujer, si se había prolongado durante un año, se consideraba matrimonio legítimo, era una manera de legalizar la unión”⁶.

La situación dolorosa de la madre Deméter y su niña de doce años, Coré-Perséfone, la túnica blanca que cubre el rostro (aquí es el sarape “con que te van a envolver!... Para atajarte los gritos.” [...] “Jerónimo trae su desdicha adentro de los sarapes, para que nunca más vuelvas a ser niña”⁷); y los “secuestradores

³ Pierre Grimal, *El amor en la Roma antigua*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁷ Elena Garro, “Los perros”, pp. 21-22.

romanos”, amigos del cortejo de la novia (aquí son del novio y las raptan a caballo o a pie) y los raptos que roban a pie a la niña de doce años de edad, luego la entregan en obsequio a su esposo-raptor adulto y efectúan el matrimonio *per usum* (aquí evitan el matrimonio), también se repite en la provincia mexicana de la década de los veinte, durante la guerra cristera.

Así lo refleja la novela de Elena Garro (1916-1998), *Los recuerdos del porvenir*, en la cual los militares del general Francisco Rosas raptan a su paso –de noche o de día– a las doncellas de cualquier estrato social y las convierten en sus queridas: las gemelas norteñas, Rosa y Rafaela; las ciudadinas Julia y Luisa; y la rubia costeña Antonia. Estas raptadas viven con el temor a flor de piel, con el miedo del sonido de una puerta que se abre y que les recuerda el momento de su secuestro. Ellas no aman a sus secuestradores, los rechazan de sus lechos y de su cuerpo, tampoco desean engendrar hijos de ellos.

Por esta razón, en este texto abordaré a cuatro doncellas de tres obras (teatro, novela y cuento) de Elena Garro. Las cuatro chicas son vírgenes, unas pertenecen a la clase rural y otras a situación acomodada, cuya edad oscila entre los doce y catorce años, excepto Isabel que tiene veinte. Si de niñas son mimadas en su seno familiar, inexpertas ante la vida y desconocen la maldad de los hombres, luego llevan una vida desdichada. No porque ellas la hayan deseado o elegido su propio destino, sino porque los adultos las secuestraron en su etapa púber, las poseyeron con violencia y las arrojaron desnudas a la calle.

Este texto lo he dividido en dos fases, que reflejan las razones por las cuales la mujer de esa etapa histórica de nuestro país resulta desdichada, tal como lo manifiesta la cita de la Garro y como lo refleja el título de este artículo. Unas, por la violación física y el deshonor familiar y social (Úrsula y Antonia); y otras por su amor desdichado y no correspondido (Severina e Isabel).

Unas: las raptadas y violadas

“Te va a robar esta noche, para que nunca más vuelvas a ser niña ni a gozar del agua y de la fruta.”

La púber Úrsula (12 años): el rapto y el deshonor en “Los perros” (1965)

Ni la niña Úrsula ni los hombres de esta obra de Elena Garro que viven la violencia de la guerra cristera, se expresan con cariño de sus madres. Como

sí lo realiza el personaje de Nellie Campobello⁸, durante la Revolución, en *Las manos de mamá*:

Había hambre, había guerra y todo lo que hay en los pueblos chicos. Nosotros sólo teníamos a mamá. [...] vivíamos esperando que volviera *Ella*. Nos asomábamos a un zaguán de lajas azules, muy lisas, para ver el puntito negro que formaba, de lejos, su cuerpo. Se abría la gloria cuando lográbamos verla venir, volvía Mamá, estaba con nosotros, tornábamos a la vida. No nos hacía cariños, no nos besaba: con sus manos nos acercaba a su corazón.

A diferencia de Nellie Campobello, que narra los recuerdos de su infancia y de su madre en el pueblo de Durango, esta obra teatral de Elena Garro se desarrolla en una cabaña pobre del campo (Iguala), durante la década de los veinte. En la noche del 29 de septiembre, el pueblo se queda vacío, pues todos los pobladores acuden al cerro, a la fiesta de San Miguel Arcángel. Las protagonistas son Úrsula, hija secuestrada por el adulto Jerónimo, y Manuela, su madre de cuarenta años. A través de ellas, la autora nos manifiesta la situación o el ciclo de vida de la mujer en el campo, durante esa etapa funesta del país. Después del resumen del cuento, pasemos al personaje.

Úrsula es una niña de doce años, que disfruta de los juegos infantiles y vive bajo el ala protectora de su madre, Manuela, que así nos la describe: “¡Marimacha! [...] Vienes descalza, desmechada, tus pies rajados [...]. Trepada a los árboles como un animal cualquiera; caminando corrales bien subidos; subiéndote al guayabo; espantando perros y mirando cómo el sol se acuesta y se levanta.”⁹

Sin embargo, en la madre está presente la ambivalencia con respecto a su hija. Pues quiere vestirla con la ropa que le regalaron, para que exalte las curvas de su cuerpo de mujer: “un traje rosa de jovencita, unos zapatos negros y unas medias negras”¹⁰, y convertir a su niña en una adolescente, exponiéndola ante la mirada de los hombres. El traje rosa simboliza su infancia e inocencia, lo femenino y las fantasías, el cariño y el amor, lo cursi y la protección, las falsas ilusiones y la pérdida de contacto con la realidad. Las medias negras representan las zonas interiores y eróticas ocultas¹¹, mientras que los zapatos negros anticipan y exponen su dolor y mala suerte, su tristeza y soledad, sus lágrimas

⁸ Nellie Campobello, *Las manos de mamá*, p. 174.

⁹ Elena Garro, “Los perros”, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹ Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, p. 144.

y el duelo. Seguramente, por ello no acata la orden materna: planchar el traje, colocarse las medias y los zapatos.

La madre está convencida de que su hija Úrsula posee el cuerpo de una niña. Por esa razón no le cree, como tampoco a ella de niña le creyó su madre, cuando le informa las intenciones de Jerónimo: “Mamá, Jerónimo se me aparece detrás de las piedras. Y si ahora en medio de la gente me pierdo de usted, va a venir a decirme de cosas y mirarme con sus ojos borrachos.”¹²

Además considera que su hija no ha crecido lo suficiente, no es bella, ni posee las curvas desarrolladas, para atraer las miradas de los hombres adultos:

Ahí estás, flaca y sin crecer, ¡escamoteando a la hermosura! mirando cómo el sol se acuesta y se levanta, sin acordarse de ti ni de las gracias que te debe. [...]. No es a ti a quien mira Jerónimo. No estás en edad de merecer. ¿Quién ha de fijarse en ti si todavía no has crecido? Ha de querer que le lleves recado a alguna de las muchachas ¡Tantas que hay, todas frondosas!¹³

Ahora vayamos a la historia ancestral de las mujeres rurales mexicanas, al círculo que se abre con su abuela, que padeció lo mismo que su hija, continúa con su madre Manuela, con Úrsula y su progenie posterior. En ellas se abre un círculo que no se cierra, sino que continúa abierto por la eternidad. Mientras, por un lado, se efectúa el diálogo de Úrsula con su primo Javier, que le anuncia las intenciones de Jerónimo para raptarla:

Jerónimo te va a robar esta noche. [...] dijo: “me gusta la mujer tiernita, no me gustan las macizas”. Te quiere para mujer [...] para que te quite la inocencia. [...] Es peor que arrancarle la piel a un niño. [...] Quiere dejarte en carne viva para que luego cualquier brisa te lastime, para que dejes tu rastro de sangre por donde pases para que todos te señalen como la sin piel, la desgraciada, la que no puede acercarse al agua, ni dormir en paz con ningún hombre [...] para que nunca más vuelvas a ser niña ni a gozar del agua y de la fruta.¹⁴

Y cierra su primo Javier con la sentencia por la que atraviesan todas:

¿Sabes lo que es la mujer desgraciada? [...] La que tú vas a ser después de esta noche. La mujer apartada, la que avergüenza al hombre, la que carga las piedras, la que

¹² Elena Garro, “Los perros”, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 21-22.

apaga la lumbre en la cocina con sus lágrimas. [...] Sí, tu mamá. ¡Bien fregada! no le quedan más que las piedras y las hambres. Del gozo nada le toca y ningún hombre la teme.¹⁵

Y por el otro, Manuela, su madre, como su hija Úrsula, se lo confirma cuando le narra la historia de su vida en esa etapa. Es decir, nos anuncia las seis fases del rapto –similar a las del rapto-boda romano– que su hija va a padecer por Jerónimo. Una, entran a su hogar, le envuelven la cabeza con sarape y la sacan de su casa. Dos, saltan las cercas, la desatan y entregan a su raptor, “yo me fui, subiendo el monte, con el hombre que me llevaba y al que nunca quise. [...] Rosales iba por delante, jalándome de la mano”¹⁶.

Tres, en el monte la golpea y viola en el suelo. Cuatro, su madre (como Deméter a su hija Coré) la busca por siete años: “Cuando me halló estaba muy vieja, con las ropas y los pies rajados de tanto andar. Ni lloramos, nada más nos quedamos mirando, mientras tristes pensamientos se nos iban y venían ¡Así será la suerte de la mujer, por estas tierras de Dios!”¹⁷ Cinco, la madre muere ante la puerta de la casa de su hija. Y seis, ésta se queda sola.

Ésta es la historia de las mujeres en el campo –¿sólo de esa época?–, quienes sufren a causa de la violencia de los adultos que, en lugar de seducir –no secuestrar– a las adultas, raptan a las púberes. Madre e hija representan el ciclo de la mujer violada: su cuerpo de púber es visto como recipiente del semental; sin placer sexual ni amor; maternidad frustrada porque ellas nunca lo desearon de sus violadores; y vejez, desdichada.

Úrsula, después de ser violada, tiene dos futuros: uno, repetir la vida de su madre violada, golpeada y sin hogar, aborrecer a su violador y tener hijos sin desearlos; y el otro, el de Camila, madre de Severina en *El anillo*, tener hijos del violador, vivir con otro que no trabaja ni es el padre de los niños, trabajar para alimentar a sus hijos y soportar que el otro, ante su vida desgraciada, se emborrache, la insulte y la agrede.

A través de ambas nos muestra el peligro que corren las niñas, una vez que cumplen los doce años y su cuerpo empieza a adquirir las formas curvilíneas, aunque su mentalidad y juegos resulten infantiles. Nos expresa la desdicha e historia ancestral de humillación que padecen las mujeres en todas las fases de su vida: infancia llena de pobreza, pubertad violada, juventud abandonada, maternidad desdichada y sin marido, vejez solitaria y muerte en la miseria,

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*

como sucede con la madre de Manuela. La niña Úrsula, como su madre Manuela y su abuela lo padecieron, también es violada por un adulto, lo cual confirma la aseveración de Manuela: “¡Así será la suerte de la mujer por estas tierras de Dios!”¹⁸

Su madre no sólo es raptada, golpeada y abandonada, sino también usada, como la conciben los romanos, “su función esencial es la fecundidad”. Es decir, fecundar hijos que ella no desea: “dos murieron recién pariditos, sólo Úrsula vive, salió más recia y ojalá que dios le depare otra suerte que la mía¹⁹. A su hija la mantiene con su propio trabajo, porque huyó del agresor. Madre e hija reflejan el ciclo de vida de la mujer en el mundo rural, donde sólo disfrutaban por poco tiempo el seno materno, porque después, fuera de casa, las espera el maltrato y sufrimiento.

¿Por qué los adultos roban a las púberes? Por cinco razones. Primera, porque los hijos repiten la historia de sus padres: ausencia de caricias e historia de violaciones:

el niño lastimado es inseguro por la ausencia de caricias –físicas y espirituales–, signo de afecto que confiere tanto seguridad, como un caparazón a fin de no sufrir demasiado. Ese tipo duro no soportará las caricias y será incapaz de mostrarse cariñoso o de aceptar la ternura del otro. En sus relaciones con los demás son groseros; no verbalizan sus emociones; taciturnos, rehúyen el diálogo; inhábiles y esforzados, se hacen un lío con los más sencillos gestos de afecto.²⁰

Segunda, porque carecieron de afecto y de imagen materna en su infancia:

la relación entre el niño y su madre constituye el prototipo de todas las relaciones amorosas posteriores. De esas primeras experiencias placenteras vividas en el seno de esta relación privilegiada dependen el equilibrio del carácter y el comportamiento sexual futuro. En su relación interpersonal con la madre el niño establece sus primeras relaciones y sus primeras comunicaciones.²¹

Tercera, porque en la sociedad patriarcal domina el machismo,

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Gérard Leleu, *Las caricias*, p. 47.

²¹ *Ibid.*, p. 82.

desprecia a la mujer, a la que considera un ser inferior, débil y frágil, que sólo sirve para ser violada [...], porque ha idolatrado a su madre el macho envilece a las mujeres. El fundamento del machismo radica en el complejo de madre-puta. [...] el macho distinguirá dos clases de mujeres: la mujer puta, sexuada, deseable, que es consumible; y la mujer-madre, asexuada, tabú que inhibe su sexualidad puesto que es maternal, sensible y acariciadora.²²

Cuarta, porque manifiestan su sentimiento de inferioridad ante las mujeres y las temen, cual si fuesen sus Gorgonas castradoras, como lo demuestran estas dos citas: "Para que nunca llegues a ser mujer lucida y temida de los hombres. [...] Te lo digo porque no has crecido y no sabes que el hombre que teme a la mujer abunda, es malo, le quita la inocencia y la rompe desde antes de ser mujer."²³ Como ellos temen a las mujeres, agreden y maltratan la inocencia de las chicas.

Y quinta, porque la piel, cuerpo y vientre de las niñas son una página en blanco en la que el hombre adulto no quiere saber del cariño ni placer, ni escribir su poesía de la vida, sino ultrajar y sembrar su semilla en esa misteriosa bóveda de profundidades insondables. Ahora revisemos la forma de excitación del hombre en la obra y sus formas de violarla, pues Elena Garro disfraza los temas de sexualidad a través de imágenes y no del lenguaje directo.

Su excitación la demuestra a través de los ojos o, por lo menos, así lo percibe Úrsula: "Jerónimo va a venir a decirme de cosas y mirarme con sus ojos borrachos." "Jerónimo anda encaprichado, le salían vapores de los ojos, tiene los ojos borrachos."²⁴ Y en sus formas de violar, emplea términos violentos, agresivos de los hombres, para referirse a la violación. Recurre a elementos de la naturaleza, árbol, rama, flor: "la rompe desde antes de ser mujer"²⁵; le gusta romper las ramas tiernas y escupir a las rosas. ¡Ora si te llevó la chingada, por andar desflorando inocentes (latín, deflorere: perder, arrebatarse la flor a alguien).

También recurre al uso de armas mortales que sustituyen al falo, para amedrentar y lograr sus fines sexuales:

¿O quieres que Jerónimo te doble el espinazo con la carga de sus pecados? [...] –Tiene los cabellos y las piernas manchadas de sangre. [...] –Tengo la barriga acuchillada. [...] –Sí niña, este hombre te pegó con su machete. [...] Entonces se compró una

²² *Ibid.*, p. 36.

²³ Elena Garro, "Los perros", p. 22.

²⁴ *Ibid.*, pp. 20-21.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

pistola y con ella me golpeaba, y bañada en sangre me ocupaba". Además quiere eliminar y matar a la chica: "busca cortarte del mundo".²⁶

La púber Antonia (12 años). El trauma psicológico del rapto en Los recuerdos (1963)

En esta novela la autora narra la vida del pueblo de Ixtepec, con sus habitantes indígenas, campesinos y clase media, que ya están muertos al comenzar la historia: el pueblo "Ixtepec es relatador sensible"²⁷; y la divide en dos partes. En la primera, relata el amorío del general Rosas y coroneles con sus queridas. Destaca la pasión del atormentado Francisco Rosas por su querida Julia, raptada en la ciudad, que no lo quiere, así como la llegada y asesinato de Felipe Hurtado y su amada Julia.

Y en la segunda parte, el general Rosas, por un lado, combate la lucha cristera (1926-1929) en la que participan los hermanos de Isabel, a quienes asesina y convierte en los mártires de Ixtepec. Y por el otro, es amado obsesivamente por Isabel, a quien desprecia, la cual se convierte en piedra por su amor enfermizo.

En el caso de Manuela, su secuestro y pasado le presagia a su hija Úrsula una vida desdichada y deshonor para ella y su familia, como ella misma lo reconoce y lo narra su sobrino Javier. Y en el caso de la púber Antonia, costeña rubia y melancólica que extraña la brisa del mar, "es una niña" y la más joven de todas las queridas raptadas por los coroneles del general Rosas, la autora sólo se concentra en el presente de ella: el trauma psicológico de temor y llanto, como consecuencia del rapto, que también Úrsula vivirá más tarde. Antonia lleva con el coronel Corona cinco meses de raptada, tiempo en que su padre, el gachupín Paredes, como las madres de Manuela y de Coré, la busca y la llora.

Dentro del trauma psicológico de este personaje, la autora nos muestra dos fases. La primera, el llanto de Antonia que "llegaba a la serenata, pálida y asustada del brazo del coronel Corona"²⁸, porque durante las noches le gustaba llorar, se revolvió en la cama sudando y padecía terrores. Y la segunda, afloran sus temores del rapto que revive en su mente cuando Luisa, la otra querida que comparte su mismo destino con los coroneles, llama a su puerta y "se tapa la boca para sofocar el grito". Porque "así llamaron a la puerta de su casa aquella noche, abrió la puerta, vio unos ojos fulgurantes que le echaron una cobija

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁷ Martha Robles, *Escritoras en la cultura nacional*, p. 129.

²⁸ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 41.

a la cabeza, la envolvieron, la levantaron en vilo y la arrancaron de su casa y de su padre. Unos brazos la entregaron a otros, la subieron a un caballo y partieron a toda carrera”²⁹.

A partir de esta segunda fase se origina su temor. Cada vez que Luisa llama a su puerta, ella se cubre la cabeza con las sábanas, porque el miedo la paraliza y no hace algún movimiento que le procure aire: “nunca tuvo más miedo hasta que se encontró a solas envuelta en la cobija frente a un desconocido, al coronel Justo Corona”³⁰. Éste le baja la manta, sus ojos oscuros, pequeños, se acercan y le buscan los labios.

Otras: su amor desdichado

“Las plantas se secan por mucho sol y falta de riego. Y las muchachas por estar hechas para alguien y quedarse sin nadie.”

La púber Severina (12-14 años): el amor no correspondido en “El anillo” (1964)

En los dos casos anteriores, Úrsula y Antonia son envueltas en sarape y secuestradas por sus raptos: en la primera, los amigos del secuestrador huyen a pie, la entregan al destinatario, él se la lleva al monte y la viola; y en la segunda, los aliados de él también la secuestran a caballo, y se la entregan envuelta a su coronel en sarape al violador. Mientras que en estos dos restantes relatos, no existe raptos, sino consentimiento de las enamoradas, Severina e Isabel. Pero, para su desgracia, no son correspondidas, padecen mal de amores, se pierden a sí mismas y a sus familias por pasión a sus hombres amantes: Adrián y el general Rosas.

Camila, la narradora, de modo retrospectivo, confiesa ante el juez y la taquígrafa la causa de dar muerte a Adrián, el amante de su hija mayor, antes de ser encarcelada. Camila es madre de Severina que acuchilla a Adrián, el amante de su hija mayor, un domingo de julio por la tarde en la boda de éste con su prima Inés.

Estas son las causas del asesinato. Según Camila, Adrián le roba el anillo que ella encontró en la calle y se lo regaló a su hija Severina que ahora adelgaza y está desconocida; la madre considera que por medio del anillo él —hechicero de mujeres— embruja y causa maleficio a su hija. Entonces ésta aborta el hijo de

²⁹ *Ibid.*, p. 43.

³⁰ *Ibid.*, p. 45.

él, razón por la cual él decide casarse con su prima Inés y abandona su amorío con la otra. Sin embargo, al final, descubrimos junto con su prima Inés que él la ama a través de su secreto. Pues cose en su camisa, cerca de su corazón, el anillo que ella le regaló, con las palabras grabadas: "Adrián y Severina gloriosos"³¹.

En este relato, los causantes de la desgracia amorosa de la hija son su madre y el anillo detonante de la tragedia, porque la alianza "simboliza la aceptación, la eternidad y continuidad de su amor. Cuando se otorga un anillo se transfiere poder y se unen las personalidades"³², mientras que "perderlo significa desgracia"³³. En el relato no existe rapto ni violación. La enamorada acepta con agrado el amorío con él, se deja arrebatar el anillo y consiente tener relaciones sexuales ocultas, durante tres meses, sin informarle a su madre. Pues sabe que él no se casará con ella por la situación económica diferente de ambos. Este desconocimiento de Camila, madre sobreprotectora, origina que asesine a Adrián, el amante de su hija, que caiga la desgracia sobre ella, su familia, y que su hija le recrimina su muerte.

La hija Severina, primero, recibe en obsequio el anillo, una serpentita dorada, que su madre Camila se encuentra durante la lluvia—"vi brillar mi desgracia en medio del agua"³⁴—, antes de que llegue Adrián al pueblo. Luego, el 7 de mayo, ante el intenso calor, manda a su hija Severina a comprar unos refrescos, pero regresa con sus ojos tristes, la mano hinchada y sin el anillo. Pronto manifiesta su mal de amores y empieza a secarse: "tu hija no tiene cura. No cuentes más con ella"³⁵. Por lo cual considera que él la embrujó con el anillo y exhibe las consecuencias del acto sexual: "su mano—vientre—estaba hinchada y el anillo no lo llevaba"—sin himen, desvirgada—"³⁶.

Enseguida aparecen los indicios de su embarazo, "echó por la boca un animal tan grande como mi mano. El animal traía entre sus patas pedacitos de su corazón"³⁷; y del aborto efectuado por la comadrona: "Fulgencia no podía sacarle el mal—hijo—, hasta que llegara a su cabal tamaño. [...] Anoche Fulgencia le sacó el segundo animal con pedazos muy grandes de su corazón (aborto)"³⁸ y ella queda como muerta.

³¹ Elena Garro, "El anillo", p. 121.

³² Cooper, *Diccionario de símbolos*, p. 18.

³³ Biedermann Hans, *Diccionario de símbolos*, p. 36.

³⁴ Elena Garro, "El anillo", p. 113.

³⁵ *Ibid.*, p. 119.

³⁶ *Ibid.*, p. 116.

³⁷ *Ibid.*, p. 118.

³⁸ *Ibid.*, p. 119.

Después de que ella aborta, él, por despecho, se casa con su prima Inés, pero el día de su boda la madre acude a reclamar al novio el anillo, causante de la desdicha de su hija y de la discordia entre ambas. Cuando ve que éste se dirige a casa de ella, le entierra el cuchillo en el corazón, para evitar que él acabe con su hija y la libre de la muerte, según ella.

Finalmente, como en la tragedia griega, se cumple el destino o la desgracia de la madre sobreprotectora, anunciado al encontrar el anillo de oro –“vi brillar mi desgracia en medio del agua”³⁹. Asesina al novio de su niña por causa del anillo y de su sobreprotección, y origina la desgracia familiar, así como el enojo y la recriminación de ésta por haber matado a su amado: “¿Por qué lo mató, mamá? Yo le rogué que no se casara con su prima Inés. Ahora el día que yo muera, me voy a topar con su enojo por haberlo separado de ella. [...] ¡Mamá, me dejó usted el camino solo!”⁴⁰ Así, ella la reprende porque ya nadie la querrá y vivirá sola, pues “Las plantas se secan por mucho sol y falta de riego. Y las muchachas por estar hechas para alguien y quedarse sin nadie.”⁴¹

Aquí nuevamente observamos dos temas que le interesan a la autora y que se relacionan con la mujer violada y la sexualidad. Uno, descubrimos que Camila, madre de Severina, también repite la historia de Manuela: es una joven violada, golpeada y mal casada, cuyo esposo, “como es debido cuando una es mal casada, bebe, y cuando me ausento se dedica a golpear a mis muchachos –él no es padre de ellos. Con mis hijos ya no se mete, están grandes y podrían devolverle el golpe. En cambio con las niñas se desquita”⁴².

Y dos, la autora disfraza los temas de la sexualidad, como la virginidad, acto sexual, embarazo y aborto, por medio de imágenes y no del lenguaje directo. Para referirse a la virginidad y acto sexual emplea estas imágenes: “Sólo su mano seguía hinchada –acto sexual–, porque Adrián le hinchó la mano para quitarle el anillo (virginidad, himen)”, “tres meses robó Adrián el anillo ‘dorado’–virginidad, himen y acto sexual– de Severina”⁴³.

Del embarazo y aborto manifiesta: “Severina ya empezaba a secarse. Pasó el tiempo y seguía secándose –efectos del embarazo–; “su mano –vientre– estaba hinchada y el anillo no lo llevaba –pérdida del himen o desvirgada–”⁴⁴; echó por la boca un animal tan grande como mi mano –efectos del embarazo–.

³⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁴¹ *Ibid.*, p. 120.

⁴² *Ibid.*, p. 113.

⁴³ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 116.

El animal traía entre sus patas pedacitos de su corazón; “Anoche Fulgencia le sacó el segundo animal con pedazos muy grandes de su corazón –aborto–”⁴⁵.

De este modo, la autora nos muestra que las hijas, no sólo no son dueñas de su vida en ninguna etapa: durante la infancia acatan las órdenes de sus padres sobreprotectores; y más tarde, las de su esposo o secuestrador. Sino también, no les permiten ser felices con su hombre, como sucede en este caso. Pues la intromisión de la madre altera el orden de la pareja, ocasiona el alejamiento del otro, la desgracia del novio y de su familia. Por ello, sería bueno recomendar a las mujeres que aplicaran la frase de la escritora rusa, Lou Andreas Salomé: “Si de verdad quieres tener una vida, róbalas.”

Isabel (20 años): con mi amor a solas en Los recuerdos del porvenir (1963)

Isabel, la bella flor de tez blanca que pertenece a una de las mejores familias decentes de Ixtepec, está enamorada de su hermano Nicolás. Mientras que Francisco Rojas, de Julia Andrade, la bella prostituta de lujo de la capital, su querida que lo rechaza y él se apasiona más por ella –le llora, le ruega, la complace en todo. Tanto que al final de la primera parte de la novela, la mata junto a su pareja Felipe Hurtado, el artista ciudadano. Entonces, la bella joven, virgen, busca un nuevo hombre, diferente a sus hermanos, más varonil y agresivo: el general Rosas.

ENAMORAMIENTO

Isabel, desde su nacimiento representa y denuncia las noches llenas de “lujuria [de su madre]”⁴⁶. Al principio, siente conmisericordia por la soledad y abandono de Rosas, que camina solo por las noches, al perder a su querida Julia. Después, cuando se aparece en el baile, queda impresionada por su altura, “silencioso, su sombrero tejano, las botas brillantes, el pantalón y la camisola militar. [...] –Venía seguido de su Estado Mayor. [...] Con ellos entró a la fiesta un aire de frescura, un olor a crema de afeitar, a loción y tabaco dulce”⁴⁷.

Enseguida, cuando baila vestida de seda rojo –simboliza atracción, deseo y pasión– y rizos negros con el general, posa arrobada “la mirada de Isabel muy cerca de su pecho y se quedó absorta cuando Rosas la llevó a su lugar

⁴⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁶ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 239.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 197.

antes de alejarse le hizo una reverencia"⁴⁸. Luego, al concluir la fiesta y detener a los conspiradores cristeros, el general llama a la doncella enamorada:

—¿Vienes? Con esa palabra había llamado a medianoche el general Rosas a Isabel y se fue con él en la oscuridad de los portales a su cuarto de hotel. [...] Ella espera muda, y de pie en medio del cuarto. —Desvístete, ordenó sin mirarla. Isabel obedeció sin replicar y Rosas en la cama se encontró con un cuerpo extraño que le obedecía.⁴⁹

Ella está enamorada y, como su vestido rojo, llena de pasión por él. Pero él, primero, no se la lleva por amor, pues "ni siquiera sabía cómo era la joven que caminaba junto a él a medianoche"⁵⁰, sino para satisfacer su capricho, porque "un capricho es una rosa que crece en lo muladares, la más preciosa, la más inesperada"⁵¹. Segundo, para satisfacer su hombría: "¿Cómo era posible que una joven decente [convertida en su querida] estuviera en su cama después de lo que había ocurrido en su familia —él general mata a sus dos hermanos—?"⁵².

Tercero, para vengar los ultrajes sufridos y el rechazo por la sociedad "decente" de Ixtepec que fue cómplice de Felipe Hurtado y de los cristeros sulevados (1926-1929). Y cuarto, con Isabel, su nueva querida y nuevo escándalo, "Quería hacer saber que en Ixtepec sólo contaba la voluntad del general Francisco Rosas. [...] Ahora van a saber que lleno mi cama con lo que más les duele"⁵³, con la chica hermosa, decente y bien vista por las buenas familias a la que pertenece, y que participa con sus hermanos en la lucha cristera.

RECHAZO

Después de que el general se lleva a Isabel por su propia voluntad, el amorío de ella se complica. Pues él, molesto y hastiado de ella, piensa decirle: "Vete, vete a tu casa"⁵⁴, y deshacerse de ella, por haber resultado fácil su conquista: "¿Cuál es mi culpa? ¿Haberte llamado esa noche en los portales? ¿Cómo me arrepiento de haberte llamado esa noche? Tú ya te habías ofrecido. No me digas que eres inocente. Sabías lo que querías y me trajiste a tus infiernos."⁵⁵

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 239 y 146.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 245.

⁵¹ *Ibid.*, p. 234.

⁵² *Ibid.*, p. 151.

⁵³ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 273.

Él no la quiso ni la quiere, por esa razón, de modo frío y cortante, le ordena, como a un subordinado más, desvestirse. La repudia porque lo intimida con sus ojos obstinados y se siente desamparado. Le molesta el color rojo de su vestido y quiere deshacerse de su incómoda carga: "Al volver le diré que se vaya, y si se opone yo mismo la sacaré a la calle [...] ¡Repudiada!"⁵⁶ Sin embargo, siente temor ante sus ojos sombríos.

Ella, como las queridas y trabajadores del hotel, conoce el desamor de él: "Lo peor es que el general no la quiere"⁵⁷, y confirma la premonición de su destino: "No creo que yo me case"⁵⁸. No acepta el desamor y se obsesiona con el asesino de sus dos hermanos, quien todas las noches se promete: "Ahora le digo que se vaya. Luego frente a ella, una especie de piedad avergonzada le impedía echarla a la calle, enfurecido con 'su debilidad'."⁵⁹ Por eso, la vieja Gregoria, al ver que salen los militares del pueblo, le pregunta: "¿Lo quiere mucho niña? –preguntó asustada. Isabel no contestó [...] –Es un pecado, niña. Y Gregoria miró hacia el camposanto en donde estaban [enterrados] Juan y Nicolás –hermanos de Isabel–"⁶⁰.

CONVERTIDA EN PIEDRA

Después de que los militares entierran a los fusilados y regresan al pueblo de Ixtepec, la vieja Gregoria le anuncia:

–Niña, usted ya no tiene casa... –Tampoco puede volver al hotel. –Vamos al santuario, niña; allí la Virgen le sacará el cuerpo de –el capitán– Rosas. [...] –No hay que pensar ni una vez en Francisco Rosas, niña. Hay que ir con el pensamiento ocupado en la Virgen, y se acordará de nosotros y al bajar la cuesta ese hombre se habrá ido para siempre de sus pensamientos; allí lo sujetará la Virgen con sus propias manos.⁶¹

Entonces, ella recuerda aquel momento con sus hermanos: "¡Queremos ver a la virgen desnuda! Gritaban Isabel y sus hermanos, al entrar a la iglesia corriendo y por sorpresa."⁶² Luego, vuelve a su realidad, tiene sangre en sus rodillas, su traje rojo desgarrado y polvo gris en sus rizos: "Mató a Nicolás, me engañó... Rosas me engañó." Enseguida se pone de pie y echa a correr cuesta

⁵⁶ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 251.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 291.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 291 y 193.

⁶² *Ibid.*, p. 15.

abajo. “—¡Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez!”⁶³ En su carrera para encontrar a su amante, Isabel se pierde,

Gregoria la halló tirada muy abajo, convertida en una piedra maldita, y aterrada se santiguó. [...] Toda la noche la pasó Gregoria —como Sísifo— empujando cuesta arriba para dejarla a los pies de la Virgen, al lado de otros pecadores que aquí yacen; hasta acá la subió como testimonio de que el hombre ama sus pecados.

Aquí sigue la piedra y Gregoria le pone esta inscripción:

Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara, en el pueblo de Ixtepec. [...] En piedra me convertí delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé las desdichas de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás —como Níobe causa la muerte de sus hijas e hijos. Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir.⁶⁴

La historia de Isabel reúne algunos elementos del mito griego de Níobe. Níobe, hija de Tántalo y hermana de Pélops, se casa con Anfión, rey de Tebas, y le prodiga siete hijos y siete hijas. Un día pregunta furiosa a las tebanas por qué Leto había de ser preferida a ella, Níobe, nieta de Zeus y Atlante y reina de la casa real de Cadmo, si era superior a la diosa Leto de ascendencia oscura, con un hijo afeminado, Apolo, y una hija hombruna, Artemis.

Entonces Manto, la hija profetisa de Tiresias, oye su afirmación temeraria y les aconseja quemar incienso para no ser castigadas por la diosa. Leto escucha la ofensa y ordena a sus hijos Artemis y Apolo matar a flechazos a hijos e hijas de Níobe, pero sólo se salvan un chico y una chica, porque le ofrecen plegarias. Los infantes muertos permanecen insepultos nueve días y sus noches. Níobe los llora y no halla quien los entierre, hasta que al décimo día los olímpicos dirigen el funeral. En su dolor, huye a la residencia de su padre Tántalo en el monte Sípilo, donde Zeus en castigo la transforma en roca que llora al comienzo de verano, así lo manifiestan Robert Graves y Pierre Grimal⁶⁵.

Isabel y Leto reúnen algunas características similares. Primera, una es escuchada por la profetisa Manto y la otra solicita el auxilio del sabio Enedino.

⁶³ *Ibid.*, p. 293.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 295.

⁶⁵ Robert Graves, *op. cit.*, pp. 320-323, y Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie*, p. 317.

Segunda, una llora varios días por la muerte de sus hijos y la otra por la falta de amor del general Rosas. Tercera, en su dolor ambas huyen al monte de Sípilo e Ixtepec. Cuarta, ambas acuden ante un ser superior: una a su padre Tántalo y la otra ante la Virgen. Y quinta, ambas, en castigo, son transformadas en rocas y admiradas —una en el monte y la otra a los pies de la Virgen— por la población, “como testimonio de que el hombre ama sus pecados”. Ahora sí ya “¿sabes lo que es la mujer desgraciada: por el rapto o por amor?”

Fuentes

- Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Campobello, Nellie, *Las manos de mamá*, en *Obra reunida*, México, FCE, 2007.
- Carballo, Emmanuel, *Protagonista de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1994.
- Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Galván, Delia, *La ficción reciente de Elena Garro*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1988.
- Cordero, José Antonio, *La cuarta casa. Un retrato de Elena Garro*, México, 2001.
- IMCINE. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=PW9zOHJCK7c>>, consultado 9 de marzo 2018.
- Garro, Elena, “Los perros”, en *Revista de la Universidad de México*, pp. 20-23, 1965.
- , “El anillo”, en *La culpa es de los tlaxcaltecas*, México, Grijalbo, 1987.
- , *Los recuerdos del porvenir*, México, Lecturas mexicanas, 1985.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, vol. 1, México, Alianza Editorial, 1996.
- Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- , *El amor en la Roma antigua*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Historias de vida, Elena Garro*, Canal 11, 15 de mayo 2017. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=3eJ1dLsnYg>>, consultado 9 de marzo 2018.
- Leleu, Gérard, *Las caricias*, Barcelona, Plaza Janés, 1997.
- Miller, Beth y Alfonso González, *26 autores del México actual*, México, Costa Amic, 1978.
- Plutarco, *Vidas paralelas*, tomo I, Madrid, Gredos, 2001.
- Robles, Martha, *Escritoras en la cultura nacional*, México, Diana, tomo II, 1989.
- Sarmiento Llamosas, Jorge, *Los perros de Elena Garro*, Perú, ENSAD, 2016. Video, 1:18, disponible en <<https://www.imclips.net/video/hRPMZH0t7Bs.html>>, consultado 9 de marzo 2018.
- Simbología de colores*, disponible en <<https://simbologiadelmundo.com/colores/>>, consultado 9 de marzo 2019.

Vanguardismo, revolución y modernidad: *Return ticket* de Salvador Novo

TOMÁS BERNAL ALANÍS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Las vanguardias artísticas invadieron el suelo latinoamericano a principios del siglo xx. Como una voz propia e independiente de las vanguardias europeas, las hispanoamericanas crearon su propio mundo, sus temas y sus obras. Dentro del amplio y variado repertorio de los movimientos vanguardistas en América Latina se produjo en los años veinte del siglo pasado una pléyade de escritores y artistas que se movieron entre la tradición y la modernidad, entre el pasado, presente y futuro. Ellos fueron la generación de los Contemporáneos. Uno de ellos, Salvador Novo, escribió una pequeña novela *Return ticket* (1928), que muestra un viaje interior y a la vez un viaje por los caminos de los principios revolucionarios.

Abstract

The vanguards invaded Hispanic America at the beginning of the xx century. As an own echo, independent from the European vanguards, the Latin Americans created their own world, their themes and their works. Inside the large repertoire of the vanguardist movements in Hispanic America it produced, in the twenty's of the late century, a pleiad of writers that were between the tradition and the modernity, the past, the present and the future. They were the generation of the Contemporaries. One of them, Salvador Novo, wrote a short novel: *Return Ticket* (1927). The novel shows the internal journey and, at the same time, the journey through the paths of the revolutionary principles.

Palabras claves: Revolución, modernidad, vanguardia, historia.

Key Words: Revolution, modernity, vanguard, history.

Para citar este artículo: Bernal Alanís, Tomás, "Vanguardismo, revolución y modernidad: *Return ticket* de Salvador Novo", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 205-222.

*En mí y para mí hay una realidad mía, la que yo me doy.
En vosotros y para vosotros hay una realidad
Vuestra, la que vosotros os dais. Las dos nunca
Serán las mismas ni para vosotros ni para mí.*

Luigi Pirandello, Uno, ninguno y cien mil (1926)

I Introducción

El mundo de ayer, como nombró el novelista austriaco Stefan Zweig a sus memorias, estaba cambiando. El ascenso de la burguesía y el desarrollo del capitalismo en todo su esplendor marcaban los ritmos de las sociedades modernas. El cosmopolitismo europeo sintetizado en la ciudad de París, donde el progreso y la civilización se daban la mano alrededor de la torre Eiffel era el símbolo por excelencia de los nuevos tiempos.

En su esclarecedor ensayo sobre el mundo moderno *París, capital del siglo XIX*, el ensayista alemán Walter Benjamín nos dará una pintura exacta de los cambios en la ciudad luz para mostrar la cara de la modernidad:

El siglo no ha sabido responder a las nuevas posibilidades ofrecidas por la técnica con un nuevo orden social, de ahí que la última palabra quede reservada a los embaucadores intérpretes de lo antiguo y lo nuevo. El mundo dominado por esas fantasmagorías es, usando el término usado por Baudelaire, *la modernidad*.¹

¹ Walter Benjamín, *París, capital del siglo XIX*, Madrid, Casimiro Libros, 2013. p. 77.

Ente ese diapasón permanente entre la tradición y la modernidad, las naciones se mueven en busca de su expresión particular. Expresión que tendrá en los movimientos vanguardistas una búsqueda constante por encontrar formas expresivas del lenguaje sobre una realidad cada vez más compleja y diferenciada entre las distintas realidades que componen un mundo vertiginoso en la innovación de nuevas formas de expresión sobre el presente.

En este trabajo nos acercaremos a la obra novelesca de Salvador Novo (1904-1974). nos referimos a su pequeña obra *Return ticket*, publicada en 1928, y que es un referente ineludible entre el mundo interior del autor y el mundo exterior que le tocó vivir como funcionario del gobierno posrevolucionario. Donde el contexto histórico influye para el cambio de las percepciones interiores del escritor sobre sí mismo y de una realidad que le rodea y le da significado a su vida y a su obra.

II La aurora del siglo XX

La transición del siglo XIX al siglo XX estuvo configurada por un ambiente de confort, seguridad y confianza de la burguesía por seguir por el camino del progreso y de la civilización. En este ambiente de paz y prosperidad relativa entre las naciones se cernía la sensación del rompimiento de dicho camino. Las naciones seguían comerciando pero preparándose para una posible guerra. Los años dorados del Imperialismo (1880-1914) seguían su curso y las desigualdades entre los pueblos se mantenían a pesar de un ambiente de júbilo y prosperidad.

La consolidación del comercio internacional, la creación cada vez más extensa e intensa de las relaciones comerciales y diplomáticas de un mundo globalizado por los sueños de la civilización, la evolución y el progreso construidos sobre los emblemas materiales de: los ferrocarriles, el barco y el uso del hierro como soportes de un camino seguro que transitaba de lo local a lo universal.

Esa organización internacional del trabajo que definía a los países en una situación permanente de competencia y lucha por nuevos espacios geográficos que hacía el mapa de la diferencia entre las naciones civilizadas y las naciones primitivas en una jugosa empresa comercial como lo dejó muy bien asentado el novelista Joseph Conrad en su novela *El corazón de las tinieblas* (1901), o posteriormente André Gide en su informe que dio pie a su obra *Viaje al Congo* (1927).

Ambas obras emblemáticas de la explotación de las riquezas de las colonias por las metrópolis. Situación que daría pie posteriormente a la oposición y

enfrentamiento de realidades que los mismos movimientos de vanguardia van a producir como un proceso por contrastar realidades bajo estas formas de dominación y explotación. Las artes también aparecen como resultado de estas diferencias históricas.

Como bien lo especifica el historiador John B. Bury en su indispensable obra para abordar históricamente el tema del progreso y su desarrollo occidental, *La idea del progreso*, como una constante mirada hacia un destino o un final en el paisaje histórico de cualquier época o civilización, y así lo enfatiza:

Se puede creer o no en la doctrina del Progreso, pero en cualquier caso lo que indudablemente posee interés es analizar sus orígenes y evolución histórica, incluso si en última instancia resultase no ser más que un *idolum saeculi* porque de hecho ha servido para dirigir e impulsar toda la civilización occidental. El progreso terrestre de la humanidad constituye, en efecto, la cuestión centra a la cual se subordinan siempre todas las teorías y movimientos de carácter social.²

En esa tensión entre el avance progresivo del mundo o su estancamiento se encuentran las grandes interrogantes en las culturas o civilizaciones para encontrar el sentido de la historia y el destino del hombre. Y este avance fue cuestionado por el filósofo alemán Oswald Spengler en su monumental e influyente obra *La decadencia de occidente* (1918-1922), tomada como un termómetro de su tiempo.

Esta decadencia del mundo y de Europa en particular va a mostrar ante los ojos de las naciones que hay que reinventar otro orden social, o por lo menos otro ajedrez geopolítico que reordene las fuerzas sociales en ascenso para construir una nueva relación entre las naciones. Comúnmente cuando esto sucede el resultado es la aparición de la guerra como una medida necesaria para reordenar el mundo y sus relaciones de poder y presencia de las potencias mundiales.

Los vanguardismos estéticos en Europa no se hicieron esperar y aparecen como respuesta a una crisis general de la humanidad que busca en el arte y sus variaciones innovadoras las respuestas a una realidad que se encuentra erosionada por el desgaste y falta de respuestas a nuevas y emergentes realidades.

Y así se inicia un largo peregrinar de finales del siglo XIX a las tres o cuatro décadas del siglo XX por los senderos de las vanguardias, como fuerzas señeras de lo nuevo y lo revolucionario frente a las antiguas ideas y creencias. Los

² John B. Bury, *La idea del progreso*, Madrid, Alianza Editorial, 1971. p. 9.

diferentes ismos (surrealismo, dadaísmo, cubismo, futurismo y muchos más) invaden los espacios culturales de una Europa en crisis de sus valores burgueses y de un rampante camino de materialismo y fetichismo de la producción y consumo de mercancías.

Uno de los poetas más influyentes en esta renovación es Thomas S. Eliot con su complejo y largo poema *La tierra baldía* (1922), que da pie a una rebelión contra el pasado, como lo expresa de la siguiente manera:

Abril es el mes más cruel, criando
lilas de la tierra muerta, mezclando
memoria y deseo, avivando
raíces sombrías con lluvias de primavera.³

Vamos enterrar a los muertos para generar una ruptura, o como lo pensaba Octavio Paz, jugar con ese eterno juego de la tradición y la ruptura. Los vientos del cambio recorrían las tierras sombrías europeas. La obra de Marcel Proust sobre el tiempo, el uso del monólogo interior en las obras de James Joyce, Virginia Woolf, las figuras retóricas sobre el poder en Franz Kafka, el juego de tiempos y voces en las grandes novelas del Sur de William Faulkner, entre otras muchas innovaciones técnicas en el arte de la escritura y la narración.

Había que mirar el futuro con otros ojos, había que tejer el presente con otros hilos. La musa tenía una tarea inmensa para desbordar los límites tradicionales del arte, se tenían que encontrar otros espacios de narración, otros tiempos del acontecer cotidiano tanto interno como externo. Las salidas fueron múltiples y el laboratorio de la creación desparramaba sus aguas por todos lados.

Esta nueva concepción del arte tenía cabida en muchos movimientos de vanguardia del mundo europeo. Tan sólo citemos como ejemplo a uno de los fundadores del Futurismo, Umberto Boccioni, que decía lo siguiente sobre esa búsqueda frenética de nuevas referencias contextuales y dirigido a otros públicos tradicionalmente excluidos de los debates y del mismo arte:

Para nosotros, cualquier sitio ha de ser óptimo para trabajar y todo debe ser materia de creación, no exterior y narrativa sino interior e interpretativa. De hecho, nada hay más atractivo que los vestíbulos de los grandes hoteles, los trenes, los restaurantes nocturnos, la vida de la calle en medio de la muchedumbre.⁴

³ Thomas S. Eliot, *La tierra baldía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2016, p. 195.

⁴ Umberto Boccioni, *Estética y arte futuristas*, Barcelona, Acanalado, 2004. p. 16.

Se pensaba y proyectaba que el arte –en general– tenía que llegar a las masas, ser un arte abierto y no cerrado. En la vanguardia hispanoamericana esto se cumplió en el muralismo, en el estridentismo y otras manifestaciones artísticas. En Latinoamérica también se iba a expresar este deseo de cuestionar realidades, de expresar nuevas formas del arte o del descontento social.

En esta aventura se vieron inmersos múltiples actores sociales, infinidad de proyectos y posiciones ideológicas o políticas: se escribió en 1919 el poema *Altazor* del chileno Vicente Huidobro, en 1922 en Brasil hay una semana cultural que dejó huella en su concepción de la cultura indígena y antropológica de ese país, en Perú aparece el ensayista José Carlos Mariátegui con su clásico latinoamericano *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), realizando un inusitado estudio desde la lupa del materialismo dialéctico (marxismo) de un país latinoamericano con sus grandes problemas nacionales, o el ultraísmo que cultivó el mismo Jorge Luis Borges y que dejó una entrañable huella con el siguiente escrito aparecido en 1920 en la revista española de Sevilla, *Grecia*:

El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en la literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos, se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace, en cada segundo.⁵

Como siempre, Borges sintetiza con claridad y sencillez la posibilidad de encontrar otros renacimientos en el mundo decadente del arte y la tradición. Hay que abrir la imaginación a nuevas posibilidades, hay que regenerar al lenguaje, reconocer su raíz histórica pero también su enorme potencial para nombrar nuevas realidades, para crear mundos acordes con el cambio de los tiempos.

Es el momento de experimentar y las primeras décadas del siglo xx van a ser un laboratorio para buscar innovadoras fórmulas de lo viejo en lo nuevo, de ese acontecer poético que transforma las cosas y con su aliento crea nuevas realidades, da nuevos nombres a lo conocido. México no se quedó atrás y entre la tradición y la modernidad se tejieron los nuevos ropajes de la obra teatral posrevolucionaria. El arte se alineaba a los tiempos del cambio y de la esperanza, habría que sembrar para cosechar. Eran tiempos para experimentar, buscar y el suelo mexicano fue muy fértil en esas búsquedas de lo nuestro siempre teniendo referencia con el otro. La cultura estaba viva, nos veíamos y nos

⁵ Jorge Luis Borges, *Textos recobrados I (1919-1929)*, México, DEBOLSILLO, 2015, p. 37.

cobijábamos con el mismo lenguaje lleno de símbolos y mitos edificados en la memoria del pueblo y sus circunstancias.

III Revolución y vanguardia

México sufrió una serie de transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales a principios del siglo xx con la llamada Revolución Mexicana. Cuando la fracción nortea toma las riendas del país después de la lucha armada, emerge un proceso de reformas e institucionalización de la vida nacional en múltiples espacios.

La concentración del poder en la familia revolucionaria en el recién creado Partido Nacional Revolucionario en 1929 va a marcar los ritmos de la política nacional y su relación con las regiones. A pesar de ello va a seguir persistiendo la tensión entre el poder federal y los cacicazgos regionales como una reacción al reordenamiento de las fuerzas emergentes en el nuevo paisaje posrevolucionario.

La larga tradición histórica del centralismo en el país subsistirá como una herencia difícil de franquear para llevar a cabo procesos de modernización, desarrollo y equilibrio en el país. Lo cual dificultó un proceso de desarrollo y crecimiento más equilibrado entre las distintas regiones del país que a la vez reflejan estas desigualdades estructurales como un obstáculo real para emprender la modernización del mismo, como lo asentó en su momento el poeta Octavio Paz:

Ellos y nosotros hemos pagado esa omisión histórica: conocemos la sátira, la ironía, el amor, la rebeldía heroica pero no la crítica. Por eso tampoco conocemos la tolerancia, fundamento de la civilización política ni la verdadera democracia, que reposa en el respeto a los disidentes y a los derechos de las minorías. Pero hay una diferencia capital entre ellos y nosotros.⁶

La búsqueda de nuevos caminos para interpretar una realidad destrozada, cruda, por el conflicto armado, hizo posible que el país y sus expresiones artísticas desbordaran las pretensiones de una política oficial sobre una única cultura. Así en la literatura aparecen innovadoras expresiones del lenguaje poético y prosista como lo fueron los movimientos vanguardistas en los años veinte: el

⁶ Octavio Paz, *IN/MEDIACIONES*, México, Seix-Barral, 1981, p. 49.

Estridentismo, los Contemporáneos, la literatura Colonial, entre otras manifestaciones estéticas, que demostraron la riqueza del país y sus posibilidades para construir una cultura nacional en su diversidad.

Como lo expuso muy claramente el ideólogo Manuel Gómez Morín en ese pequeño ensayo llamado *1915*, publicado en el año de 1927 para alentar un nacionalismo y un reconocimiento de nosotros mismos:

Existía México. México como país con capacidades, con aspiración, con vida, con problemas propios. No sólo era una fortuita acumulación humana venida de fuera a explotar ciertas riquezas o a mirar ciertas curiosidades para volverse luego. No era nada más una transitoria o permanente radicación geográfica del cuerpo estando el espíritu domiciliado en el exterior. Y los indios y los mestizos y los criollos, realidades vivas, hombres con todos los atributos humanos. El indio, no mero material de guerra y de trabajo, ni el criollo producto de desecho social de otros países, ni el mestizo fruto ocasional con filiación inconfesable, de uniones morganáticas entre extranjeros superiores y nativos sin alma. ¡Existían México y los mexicanos!

Como en toda revolución las polémicas y debates para la reconstrucción nacional obedece en gran medida a los intereses de grupos que van conformando la nueva cartografía de deseos y necesidades por edificar un monumento y un lenguaje ideológico a esas propuestas para legitimar el rostro de la revolución y del camino que ésta tendrá que recorrer para definir el rumbo presente y futuro de la historia nacional.

Esa disputa, esa querrela, ese malestar se convierte en un estirar y aflojar entre la tradición y la modernidad, en ese diapasón que va marcando el ritmo de los tiempos de la sociedad mexicana. Revolución y cambio, reforma y permanencia, son los campos opuestos pero a la vez complementarios para ir dándole color al paisaje mexicano.

Bajo el espíritu de la conquista, México se debate entre lo propio y lo ajeno, entre lo propio y lo extraño, en el mirar más allá de nuestra alma para advertir que existen otros con los cuales dialogar y buscar encuentros de culturas y crisoles. Como respondió en su época el escritor mexicano Martín Luis Guzmán a esta situación:

De esta suerte se perpetúan nuestros males. Fuera de los *reformadores* —a quienes no ha de confundirse con los *constituyentes*—, nadie ha querido pensar en México

⁷ Manuel Gómez Morín, *1915*, México, Planeta/Conaculta, 2002, pp. 10-11.

la realidad mexicana. Deslumbrados por la mucha claridad que ven nuestros ojos en tierras ajenas, aún vamos a tientas entre las tinieblas que pesan sobre el campo nuestro, incapaces de escudriñarlo y encontrar sus caminos propios.⁸

El dilema está ahí enfrentado: tradición o modernidad, pasado o vanguardia, como lograr un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo que nos permita convivir con las otras culturas, como adaptarlas a las condiciones nuestras. Las vanguardias artísticas son expresiones de búsqueda, de proponer otras formas de expresión que tengan cabida y resonancia con los nuevos tiempos. Este dilema se convierte en una arena de lucha política, ideológica y cultural que permea el inevitable cambio de las cosas y de las situaciones.

En su interesante y provocador texto el investigador Víctor Díaz Arciniega propone un debate cultural para legitimar un final, una meta que nos permita vislumbrar el camino que hay que seguir para legitimar un proceso ideológico que sea netamente revolucionario:

En todas esas polémicas y enfrentamientos el único hilo conductor es el análisis de cómo ha de ser lo "revolucionario", cuáles sus obras y quiénes sus abanderados. Ante esto y como síntesis altamente representativa, las dos polémicas más concurridas y agueridas centran la discusión en las características del deber ser de la expresión artística y en la organización jurídica de la sociedad, ambas concordantes, necesariamente, con el "espíritu", la "ideología" y el "programa" de la Revolución. Entre una y otras polémicas se teje una red cuyo objetivo final es atrapar, en lo literario y en lo jurídico, el concepto de "revolucionario".⁹

En este ambiente de construcción y de polémicas se establecen las dos miradas sobre el arte: los nacionalistas y los cosmopolitas, los que quieren un arte propio y "puro" sin contaminarse con lo extranjero y los que proponen un arte a la altura de las vanguardias extranjeras que pueden servir para edificar un arte con pretensiones cosmopolitas pero sin perder la raigambre nacional.

Es el momento en que resuenan las trompetas vanguardistas en Europa para que una pequeña generación de escritores mexicanos, llamados por sí mismos: los Contemporáneos, ennoblezcan el arte de la escritura con la asimilación de las letras europeas al paisaje de las letras mexicanas. Esta generación está compuesta principalmente por: Jaime Torres Bodet (1902-1974), Xavier

⁸ Martín Luis Guzmán, *La querrela de México*, México, Planeta/Conaculta, 2002, pp. 16-17.

⁹ Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 17.

Villaurrutia (1903-1950), Jorge Cuesta (1903-1942), Gilberto Owen (1905-1952) y Salvador Novo (1904-1974).

Este pequeño grupo de escritores se ensartó en esa tradición posrevolucionaria donde se convirtieron en funcionarios públicos, y por lo tanto, en los intelectuales de un régimen que se debatía entre el pasado y el presente, que experimentaban nuevas fórmulas en el lenguaje, en el campo de la poesía y de la prosa y configuraron un “grupo sin grupo” pero sí compartieron intereses temáticos y temporales, siendo estos dos elementos factores principales que tomaba el filósofo español José Ortega y Gasset como ingredientes necesarios para pertenecer a una generación, como lo hacía notar en su influyente libro *El tema de nuestro tiempo*.

Para definir el alma nacional, los Contemporáneos propusieron en sus obras una introspección individual y colectiva sobre el conocimiento y difusión de las letras europeas para contraponer a ese mundo cerrado, en el cual se estaba convirtiendo la novela de la revolución en una torre de Babel y en un callejón sin salida para la propia literatura mexicana.

Había que abogar por las técnicas narrativas que presentaban otras formas de narrar innovadoras tanto en la forma como en el contenido. Los Contemporáneos leyeron esas obras que les permitieron reconocer la riqueza y la posibilidad de verterlas sobre las letras nacionales y experimentar un cambio en el uso del lenguaje y explorar la misma situación del autor como narrador en el tiempo y el espacio narrativo.

Este reconocer más allá de las fronteras geográficas y lingüísticas fue un reto que los Contemporáneos se pusieron para darle un poco de aire a ese ambiente asfixiante de la producción de una literatura revolucionaria que ensombrecía la posibilidad de mostrar otras realidades y otros mundos. El estudioso de la cultura mexicana Ricardo Pérez Montfort al respecto menciona lo siguiente:

Confrontando dicha introspección con una necesidad de reconocer las tendencias temáticas y estilísticas que se suscitaban en otras partes del mundo, un grupo de literatos jóvenes rompió con el nacionalismo y decidió ser una generación independiente... Ellos siguieron las tendencias universales no sólo en materia de prosa y poesía, sino también en las artes escénicas. Algunos de sus integrantes formaron parte de una experiencia renovadora del teatro mexicano conocida como el Teatro Ulises. Si bien en un principio su confrontación con la vertiente revolucionaria y nacionalista

en boga les causó estigmatizaciones y críticas, a la larga dicha generación se vería como una de las más originales y propositivas de aquel período posrevolucionario.¹⁰

Para que fuera posible tal ambiente de recepción y difusión de la literatura de vanguardia europea, se dieron varios aspectos: tener en el ambiente cultural posrevolucionario el apoyo del Estado mexicano, un mecenas sensible y generoso, como lo fue Antonieta Rivas Mercado, la creación de la editorial Cultura, que publicó por primera vez traducciones de los autores europeos hecha por los mismos contemporáneos, la *Revista Contemporáneos* (publicada de 1928-1931), y también la puesta en escena de los dramaturgos europeos en el Teatro Ulises.

Algunos de los autores trabajados, traducidos y puestos en escena fueron: Luigi Pirandello, Jean Cocteau, André Gide, Thomas S. Eliot, August Strindberg, Paul Valéry, James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Maurice Foster, Maurice Maeterlinck, Romain Rolland, Stephen Mallarmé, Charles Baudelaire, Stephen Spender, Paul Claudel, William Butler Yeats, George Bernard Shaw, entre otros que enriquecieron el panorama cultural de las élites mexicanas posrevolucionarias.

Rescataron de ellos otras temáticas como: la dimensión metafísica de la vida, la vida sexual de los personajes, los profundos análisis de la introspección interior, las masas en el mundo moderno, la crisis de la civilización occidental, los sufrimientos causados por la guerra, la transgresión de la moral, el desdoblamiento de los personajes, la crítica profunda y devastadora de la vida burguesa, la explotación imperialista, las múltiples voces narrativas, la muerte como un problema terrenal y existencial, la decadencia de occidente, la negación de los roles tradicionales de la sociedad burguesa, la posibilidad de las utopías, entre muchos otros temas, que posibilitaron la confrontación de realidades y mundos posibles.

Los contemporáneos lograron aquel sueño de Alfonso Reyes de ser parte del concierto de las naciones. La modernidad mexicana parecía que iba por buen camino, la Revolución entablaba una lucha feroz entre el discurso y la práctica política para intentar hacer que los principios revolucionarios se hicieran cumplir. Con su actuación en el campo de las letras y con su acontecer cotidiano de sus vidas privadas y sus actos de rebeldía constituyeron un parte aguas en la cultura mexicana posrevolucionaria que revolucionó el mismo pensamiento y conciencia del mexicano ante sí y ante los demás.

¹⁰ Ricardo Pérez Monfort, "La cultura", en Sandra Kuntz Ficker (coord.), *México. La apertura al mundo. 1880-1930*, t. 3, Madrid, Fundación MAPFRE/Taurus, 2012, pp. 321-322.

IV

Return ticket

Esta pequeña novela de Salvador Novo se publica en 1928, cuando hay un ambiente de tensión en la clase política mexicana por el asesinato del presidente electo Álvaro Obregón, donde los posibles culpables al parecer se encuentran entre los mismos callistas y la iglesia. El viejo tema de la reelección es puesto a prueba al interior de la política mexicana en ese vaivén de lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad.

Es un momento de lucha de poderes en el mismo estado mexicano como condición previa para constituir al año siguiente al Partido Nacional Revolucionario (PNR), que pondrá orden y legitimidad a los gobiernos emanados de la lucha revolucionaria, como lo afirma Luis Medina Peña:

El PNR nació como una gran alianza destinada a arbitrar la distribución pacífica de cuotas de poder nacional y locales entre los agremiados. No fue un partido de clase ni un partido ideológico y mucho menos un partido totalitario. A fin de cuentas resultó un partido de comités, más importante por sus cuadros que por sus miembros. Nació con el pluralismo instalado a su interior, lo que subrayó sus funciones de arbitraje y negociación. Buscaba ser lo más inclusivo posible y por ello diseñaba principios ideológicos generales con los cuales todos los grupos estatales podían estar de acuerdo.¹¹

El fortalecimiento del poder y del funcionamiento del sistema político mexicano a través de la figura presidencial y del partido oficial, así como el programa permanente del reparto de tierras (reforma agraria), el impulso de un proceso institucional y de infraestructura (carreteras, electricidad, obras hidráulicas, entre otras), el impulso a la educación rural y la tecnificación de la industria nacional, fueron algunos de los principales soportes para desarrollar la industrialización del país.

En este ambiente de trabajo y fervor nacionalista se ubica la temática de la novela *Return ticket*. Como afirma Fernando Curiel en la introducción:

Lo primero. ¿Quién, en aquel México callista, publicaba libros con esta mezcla afortunada (intuición y cálculo) de diario de a bordo; autobiografía; confesión todavía recelosa, neoperiodismo; narración simple y llana pero sobre todo, más que fresca, exploratoria (como análisis médico); informe; retrato de época; breviario histórico,

¹¹ Luis Medina Peña, *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 73.

homenaje y tensión de un género decimonónico (que diría Carlos Monsiváis); y (sobre todo frente al Mar con Mayúsculas, apenas descubierto) explosiones del mejor lirismo?

Lo segundo: ¿Quién, en aquel México en formación jugaba, como Novo, con tantos planos, lo público y lo secreto, la subversión y el establecimiento, la cultura y el turismo, el Yo y el Ustedes.¹²

El estilo y el desarrollo de la novela nos va mostrando las innovaciones técnicas literarias y las temáticas por donde se mueve ese viaje que hace el joven Salvador Novo como funcionario que concurre a un evento internacional representando al gobierno mexicano. Su odisea es un diario de viaje donde deja asentadas sus impresiones de tal misión. Como el mismo autor inicia su relato:

Tengo veintitrés años y no conozco el mar. He pasado toda mi vida en tres o cuatro ciudades sin importancia, llevado y traído por mis padres hasta que él, a quien no vi morir, me dejó aquí, en México, en donde yo debí estudiar para médico. Hay después en mi existencia la nada interesante laguna del esfuerzo propio tímido, inseguro.¹³

En este primer párrafo de la obra ya se advierte un lenguaje diferente del utilizado por la literatura en boga y que dominaba el campo de las letras mexicanas: la literatura de la revolución mexicana, donde el lenguaje era realista, directo y donde no se utilizaban mucho las metáforas como recurso literario.

Aquí Salvador Novo utiliza un lenguaje más intimista sobre su vida y su persona, así como las condiciones existenciales en las cuales va a desarrollar su posterior personalidad y sus gustos amorosos. Otro elemento de vanguardia es que los Contemporáneos van a viajar y utilizar otros idiomas tanto para escribir como para leer literaturas de otras geografías, como es el caso del inglés y del francés. Sus estudios y formación como lectores cosmopolitas que saben de las últimas novedades editoriales y de los más destacados escritores para conformar una inusual cultura literaria entre los escritores de su época. Novo nos lo demuestra de la siguiente forma:

Mis lecturas inglesas me dieron, en cambio, una rápida reputación local de escritor moderno con influencia y conocimiento de las letras norteamericanas que en México se creían detenidas para siempre en Whitman, Longfellow o Poe. Se me tomó por un

¹² Fernando Curiel, "Introducción", en Salvador Novo, *Return ticket*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. VIII.

¹³ Salvador Novo, *Return ticket*, *op. cit.*, p. 3.

snob tan sólo porque, dada mi estatura, me quedan mejor los comunes y corrientes trajes hechos, y se dio por seguro que hubiera yo estado en los Estados Unidos en vista de que tengo facilidad para las lenguas y encontraba sencillo conversar con los turistas de la Escuela de Verano, en que daba una clase.¹⁴

El viaje de Salvador Novo a Hawái se convierte en un periplo para conocer su infancia, la educación a que fue sometido en la familia y, a través de la religión, sus lecturas, su pasión por el estilo por conocer otras culturas y otras literaturas. Nos habla de ese mundo moderno invadido por los ruidos de la ciudad, la invasión del automóvil como medio de transporte y distinción social, así como de sus lecturas: Vicente Blasco Ibáñez, Wolfgang Goethe, Carl Sandburg, Thomas S. Eliot, Eugene O'Neill, Sinclair Lewis, Emily Dickinson, Edgar Lee Masters, Lady Gregory, William Butler Yeats, Benito Feijoo, José Echegaray, entre muchos más.

Return ticket es una odisea personal y a la vez una odisea nacional que transpone los límites temporales de la historia de México con la de los Estados Unidos y España, por ser nuestra conquista una gesta del imperio español en su momento. Pero también hay una permanente nostalgia por la lejanía de la madre patria:

¿Qué voy hacer, pues? Habrá barcos, trenes diversos, hoteles. ¿En cuántas camas extrañas dormiré? Las gentes a quienes salude y vaya conociendo no tendrán interés en la lengua ni en la literatura castellana. Y tampoco será un descanso, porque no dejaré de pensar todos los días en México, y en cada una de las cosas que dejo aquí en otras manos.¹⁵

Los Contemporáneos, como lo demuestra el párrafo citado anteriormente, eran cosmopolitas, creían y querían acercarse a otras culturas pero reconocían su historia como algo elemental para compararla con otras. Sus pensamientos y sus obras tenían su origen en lo mexicano para después realizar un crisol con otras culturas. La utilización en sus obras de palabras en otras lenguas (francés e inglés) demuestran su conocimiento y erudición, así como de una literatura híbrida, en la cual son pioneros en la literatura mexicana del siglo xx.

La nostalgia por la patria es recurrente en el texto y sirve como motivo para reflexionar en ese permanente espejo antropológico que es la comparación de distintas sociedades y sus niveles de desarrollo en todos los ámbitos de la

¹⁴ *Ibid.*, p. 4

¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

vida social. Paisajes de costumbres, geográficos, naturales que enmarcan una cultura, una forma de ser, de existir, de estar en el mundo.

Ese movimiento –esencia de todo viaje–, que nos muestra lo propio y lo extraño, lo que yo reconozco como parte de mi patria, de mi historia y de mi sentimiento de nacionalidad. Esa comunidad imaginada que rebasa los límites geográficos y mentales que hacen de mí ser, un ser único e irrepetible en el mundo de los hombres. Como se afirma en el texto:

Corren ante nosotros interminables huertos de naranjos en flor y de muchos árboles cuyo nombre no sé, por supuesto. Mi compañero piensa en los magueyes, y aquella brusca riqueza de las interminables avenidas en que no hay una rama enferma ni una hoja desprendida, le predispone a la meditación patriótica. Dice que nosotros no sabemos aprovechar el terreno. Que irrigaciones adecuadas fertilizarían todo ese estéril desierto que va de Aguascalientes a Ciudad Juárez, y que realmente un programa gubernativo reconstructor no debe abandonar el punto de vista agrícola, sobre el cual...¹⁶

El fin del viaje exterior es acudir a un congreso internacional a Hawái para mostrar los avances educativos de nuestro país al mundo. Recuérdese que *Return ticket* está dedicado a la memoria del Dr. José Manuel Puig Casauránc, Secretario de Educación Pública del período 1924-1928 que va a continuar en términos generales con el proyecto educativo de José Vasconcelos y va a tener entre sus colaboradores a Moisés Sáenz como impulsor de la educación rural.¹⁷

También la nostalgia por el viaje le causa a Salvador Novo un sentimiento de extrañeza por su país y sus costumbres:

Esta es la primera vez en mi vida que estoy solo, en un cuarto de hotel, de paso para otras ciudades. Tengo un nervioso regocijo. Siento que me alejo de mis costumbres y trato de cogerme al último lazo escribiendo cartas y tarjetas.¹⁸

Así como la utilización de palabras en inglés de su texto, lo cual nos demuestra una apertura y conocimiento de los Contemporáneos a otras culturas y otras literaturas, abriendo otras formas de construir un discurso híbrido que utilice dos o más lenguas como técnica narrativa que rompe el sólo uso del

¹⁶ Salvador Novo. *ibidem*. pp. 24-25

¹⁷ Para mayor información véase el texto de Moisés Sáenz, *La educación rural*. México, Secretaría de Educación Pública, 1928.

¹⁸ Salvador Novo, *op. cit.*, pp. 28-29.

español en la literatura mexicana. Con esto México entra a un mundo más cosmopolita y ensancha las entrañas de la literatura revolucionaria: buscando otros temas y otras voces. Cito un ejemplo:

Les narro mis tribulaciones gastronómicas en San Francisco, y cómo me asombró que los asientos cómodos se hallen dedicados exclusivamente a las mujeres. Bert toma su lunch en esos restaurantes, pero no encuentra incómodos los banquillos. Lo que sí le parece mal es que ya algunas *flappers* los suelen ocupar. Ha visto una, el otro día, que fumaba y podían verse las ligas de sus medias. Agrega: *that is what I call disgusting*. Va después a su aparato de radio y se ocupa en manejarlo. En tanto, Marion me interroga sobre algunos puntos de la tesis que está escribiendo sobre el arte en México.¹⁹

Son los tiempos dorados por difundir un México artístico ancestral, donde los coleccionistas, estudiosos o personajes como: Manuel Gamio, Frances Toors, Robert Redfield, Paul Weston, Tina Modotti, Gerardo Murillo, "el Doctor Atl", Frank Tannembaum, entre revistas, libros, exposiciones o pabellones universales para mostrar la grandeza de las culturas indígenas de México. Es el momento de voltear al pasado y construir una identidad nacional:

El mismo día que esto suceda he de exponer la historia de la educación en México y nuestro presente programa educativo. No temo al tema, a pesar de que no soy un profesional de la educación, porque conozco, como buen mexicano que soy, la trascendencia de la incorporación del indio, su historia y sus resultados.²⁰

En ese congreso se mostraron los adelantos en los programas revolucionarios y la participación del estado y los intelectuales para rescatar nuestro pasado cultural y desarrollar el nacionalismo revolucionario como discurso para apoyar las metas e ideales de la revolución mexicana.

IV

Palabras finales

La Revolución Mexicana fue el acontecimiento histórico más importante e influyente en la historia de México a principios del siglo xx. De él se desprendieron los ideales de crecimiento económico, fortalecimiento político y afirmación de un proyecto cultural. Los años veinte fueron momentos claves para la re-

¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

construcción nacional, pero también para estudiar la relación entre el pasado, el presente y el futuro. Dicho movimiento ocasionó la aparición de nuevas vanguardias en el arte latinoamericano, en general, y el mexicano, en particular. En el caso de México apareció un grupo de escritores mexicanos llamado los Contemporáneos que con su actuar de sus vidas privadas desafiaron las buenas costumbres y la moral de la época, así como sus obras revolucionaron y modernizaron a las letras mexicanas con sus temas, la inclusión de otras literaturas y escritores, la utilización de una técnica introspectiva (monólogo interior), el uso de otras lenguas en sus textos y por compartir un espíritu de época con el mundo de su tiempo.

Para terminar sólo traeré a la memoria aquellas palabras profundas del gran poeta mexicano Octavio Paz, que engalanan esta búsqueda y debate sobre la historia mexicana, de la cual los Contemporáneos fueron una voz principal por descifrar los enigmas de nuestra cultura y nuestro ser en el plano de lo universal:

La Revolución fue un descubrimiento de nosotros mismos y un regreso a los orígenes, primero; luego una búsqueda y una tentativa de síntesis, abortada varias veces; incapaz de asimilar nuestra tradición, y ofrecernos un nuevo proyecto salvador, finalmente fue un compromiso. Ni la Revolución ha sido capaz de articular toda su salvadora explosión en una visión del mundo, ni la "inteligencia" mexicana ha resuelto ese conflicto entre la insuficiencia de nuestra tradición y nuestra exigencia de universalidad.²¹

Bibliografía

- Benjamín, Walter, *París, capital del siglo XIX*, Madrid, Casimiro Libros, 2013.
- Boccioni, Umberto, *Estética y arte futuristas*, Barcelona, Acantilado, 2004.
- Borges, Jorge Luis, *Textos recobrados I (1919-1929)*, México, DEBOLSILLO, 2015.
- Bury, John B., *La idea de progreso*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Eliot, Thomas S., *La tierra baldía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2016.
- Escalante, Pablo, *et al., Literatura*, México, Debate/Conaculta, 2014.
- Fernández Perera, Manuel (coord.), *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/Conaculta/Universidad Veracruzana, 2008.
- Gómez Morín, Manuel, *1915*, México, Planeta/Conaculta, 2002.

²¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 181.

- Guzmán, Martín Luis, *La querrela de México*, México, Planeta/Conaculta, 2002.
- Kuntz Ficker, Sandra (coord.), *México la apertura al mundo (1880-1930)*, t. 3, Madrid, Fundación MAPFRE/Taurus, 2012.
- Medina Peña, Luis, *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Novo, Salvador, *Return Ticket*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Paz, Octavio, *IN/MEDIACIONES*, México, Seix-Barral, 1990.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Sáenz, Moisés, *La educación rural*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928.

ISSN 0188-8900

\$80.00

R
E
V
I
S
T
A

FUENTES

HUMANÍSTICAS



HUMANIDADES > AÑO 30, NÚMERO 57, II SEMESTRE 2018, JULIO-DICIEMBRE 2018

LAS HUMANIDADES

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo. Azcapotzalco



CSH División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 50

SEMESTRE I, 2018 | ISSN 1405-9959 | \$60.00 | NUEVA ÉPOCA

Hitos de la
literatura
mexicana
del
siglo XX:
autores
y obras




Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

Escuela
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 51

SEMESTRE II, 2018 | ISSN 1405-9959 | \$60.00 | NUEVA ÉPOCA



VARIA ARREOLA
LAS INVENCIONES DE
JUAN JOSÉ
A 100 AÑOS DE
SU NACIMIENTO

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco



TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA

Complete su colección, al suscribirse solicite hasta 4 diferentes ejemplares de la revista semestral **Tema y Variaciones de Literatura**

Precio de suscripción (2 ejemplares)

- * \$180.00 En la Ciudad de México
- * \$200.00 en el Interior de la República
- * \$25.00 USD En América Latina
- * \$30.00 USD En el extranjero

Forma de pago

- * Efectivo
- * Cheque certificado a nombre de : Universidad Autónoma Metropolitana
- * Depósito en cuenta bancaria (comunicarse para proporcionar número)

Información y ventas

Licenciada María de Lourdes Delgado

Apartado postal 32-031, C. P. 06031, Ciudad de México, Tel. 5318-9109, ldr@correo.azc.uam.mx

Suscripciones

Fecha

Adjunto cheque certificado por la cantidad de \$ _____ a favor de la Universidad Autónoma Metropolitana, por concepto de suscripción y/o pago de () ejemplares de la Revista semestral **Tema y Variaciones de Literatura** a partir del número ()

Nombre _____

Calle y número _____

Colonia _____ C.P. _____

Ciudad _____ Estado _____

Teléfono _____ Correo electrónico _____

Si requiere factura, favor de enviar fotocopia de su cédula fiscal

R.F.C. _____

Domicilio fiscal _____

*Al suscribirse envíenos un correo para hacerle llegar las promociones y obsequios que otorgamos a nuestros suscriptores

Atentamente

Mtro. Fernando Martínez Ramírez • Editor responsable • mrf@azc.uam.mx