

ISSN 2007-2538

16

julio-diciembre 2015

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 8, núm. 16, julio-diciembre 2015

Comité Editorial

Área de Letras

Dra. Elba Sánchez Rolón
Directora

Dr. Andreas Kurz
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dra. Inés Ferrero Cándenas
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Juan Pascual Gay
(Investigador independiente, Méx.)

Dr. Michael Roessner
(Universidad de Munich, Ale.)

Lic. Luis Arturo Ramos
(Universidad de Texas, EUA)

Área de Filosofía

Dr. Aureliano Ortega Esquivel
Director

Dr. Rodolfo Cortés del Moral
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dra. María L. Christiansen Renaud
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Carlos Oliva Mendoza
(Universidad Nacional Autónoma de México, Méx.)

Dr. José Luis Mora García
(Universidad Autónoma de Madrid, Esp.)

Dr. Raúl Fornet-Betancourt
(Universidad de Bremen, Ale.)

Editoras: Lilia Solórzano Esqueda
y Asunción del Carmen Rangel López
Coordinadora del número: Asunción del Carmen Rangel López
Coordinador del dossier: Jaime Villarreal

Valenciana, nueva época, año 8, núm. 16, julio-diciembre de 2015, es una publicación semestral editada y distribuida por la Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana núm. 5, Zona Centro, C.P. 36000, Guanajuato, Gto., a través de los departamentos de Filosofía y Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Dirección de la publicación: Ex Convento de Valenciana s. n., C. P. 36240, Valenciana, Gto. Editora responsable: Lilia Solórzano Esqueda. Trabajo editorial a cargo de Ediciones del Viajero Inmóvil. Corrección de estilo: Ernesto Sánchez Pineda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-071512033400-102 de fecha 23 de julio de 2010, ISSN 2007-2538, ambos otorgados por la Dirección de Reservas de Derechos del Instituto Nacional de Derechos de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 15244 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Impresa en los talleres de Gesta Gráfica, bulevar Nicaragua 506, León, Guanajuato. Este número se terminó de imprimir en julio de 2015 con un tiraje de 500 ejemplares.

Esta revista se encuentra indexada en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (Conacyt), la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), la hemeroteca de artículos científicos hispánicos en internet Dialnet, la colección SciELO-México y la base de datos CLASE de Latinoamérica y el Caribe.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor de la publicación. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato.

Sumario

Frente al espejo de un canon: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX Leticia Romero Chumacero	7
El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández Alejandro Palma Castro	37
Parodia y autoparodia en <i>El último lector</i> de David Toscana Diana Geraldo	57
La reinención de la melancolía: “Primero sueño” de Sor Juana y <i>Melancholia I</i> de Durero Robin Rice Ann Carlssohn	77
La razón de ser de la presencia de Joseph Conrad en <i>El sueño del celta</i> de Mario Vargas Llosa e <i>Historia secreta de Costaguana</i> de Juan Gabriel Vázquez Caroline Houde	101
DOSSIER: MÁRGENES DE LA PROSA ALFONSINA	
La dimensión ética de Alfonso Reyes en su relación con Nieves Gonnet Coral Aguirre	127

La espiga solitaria. El duelo como escritura en la <i>Oración del 9 de febrero</i> de Alfonso Reyes Víctor Barrera Enderle	159
Utopía humanista de Alfonso Reyes en Monterrey Jaime Villarreal	177
Alfredo Gracia Vicente: del exilio republicano al jardín alfonsino Roberto Kaput González Santos	195
La fábula histórica en Alfonso Reyes Clara María Parra Triana	215
RESEÑAS	
Alfonso Rangel Guerra, <i>Visiones sobre Gabriela Mistral</i> Maritza Robles	233
Rogelio Castro Rocha, <i>Pasaje al desencanto</i> Alejandra López	238
José María Arguedas, <i>Obra antropológica</i> Rolando Álvarez	242
Los autores	247

Frente al espejo de un canon: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX

Leticia Romero Chumacero
Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Cuautepec

Resumen:

El artículo analiza un aspecto de la recepción crítica de escritoras mexicanas, a través de la revisión de medio centenar de antologías poéticas publicadas durante el siglo XIX.

Palabras clave: México, siglo XIX, escritoras, historia de la literatura, recepción literaria.

Abstract

The paper analyzes the critical reception of Mexican women authors through the revision of fifty anthologies published in the nineteenth century.

Keywords: Mexico, Nineteenth century, Women writers, Literary history, Literary reception.

I. La importancia histórica de las antologías literarias

Los trabajos de crítica e historia literaria, así como las traducciones, son metatextos, es decir, cada uno a su manera establece una “relación crítica” entre cierto texto y otros (Genette, 1989: 13- 17). Al sistematizar las distintas modalidades de esa relación en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Gérard Genette no incluyó la antología como una de las formas metatextuales; sí lo hizo Alfonso García Morales, en el volumen *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. A partir de las consideraciones históricas de este último y aprovechando el andamiaje teórico del primero, es posible atisbar la importancia de las antologías, colecciones, compilaciones, coronas, florilegios, guirnaldas, homenajes, lirás, misceláneas y parnasos publicados durante el siglo XIX, pues al reunir ciertas obras contribuyeron en la selección y administración de la memoria literaria y en la jerarquización de una tradición (García Morales, 2007: 15).

Como han observado otros críticos (González Aktories, 1996; Guzmán Moncada, 2000; Ruiz Casanova, 2007), quien recopila los textos para una antología interpreta una serie de valores estéticos, éticos, políticos, religiosos, patrios y de otras índoles, los actualiza, ratifica y divulga al ejemplificarlos con obras concretas. Debido a esto, en su calidad de metatexto, la antología dota con un significado nuevo los trabajos que presenta juntos, pues los saca de su contexto original para exhibirlos en cierto orden, aglutinados en función de una idea o tema, publicados por determinada institución, elegidos entre muchos más, glosados por una voz que se erige autorizada y agrupados con otros que en función de esa circunstancia establecen un parentesco con ellos.

Esa nueva ubicación o, si se quiere, esa descolocación significativa, repercute en el sentido de la recepción de los trabajos seleccionados. Se ha dicho, por ejemplo, que las compilaciones están entre

los libros de poesía más vendidos (González Aktories, 1996: 85), dato de sumo interés para la historia de la escritura de mujeres en el México del siglo XIX pues, hasta donde sabemos, las poetisas cuyas obras se publicaron entre dos pastas en volúmenes donde eran autoras únicas, fueron pocas: María del Carmen Cortés, Esther Tápia de Castellanos, Josefina Pérez de García Torres, Dolores Salazar de Payán, Refugio Barragán de Toscano, Beatriz Carlota Portugal de Salinas, Soledad Manero de Ferrer, Rosa Carreto, Isabel Prieto de Landázuri (póstumo), Dolores Correa Zapata y Julia Dominga Febles y Cantón.

Otras escribieron hasta reunir tanto material como para conformar un libro, pero no quisieron o no pudieron publicarlo. Fue el caso de Rita Cetina, cuyos cuadernos manuscritos, hasta hoy inéditos y en poder del Archivo General del Estado de Yucatán, contienen poemas fechados entre 1863 y 1880. Pero también fue el caso de dos grandes figuras de las letras nacionales de la segunda mitad del siglo XIX, Isabel Prieto y Laura Méndez, quienes murieron sin haber publicado un tomo de versos, por lo que correspondió a otras personas disponer ediciones póstumas.

Para terminar de ponderar *grosso modo* la relevancia de las antologías en la circulación de la escritura de mujeres, es de utilidad señalar que los libros de historia literaria impresos durante la centuria referida incluyen menos de diez nombres femeninos y que no todos son de personas cuya vida transcurrió durante el siglo XIX, hecho fácil de ejemplificar señalando que entre la decena de nombres están los de algunas monjas novohispanas, como sor Juana Inés de la Cruz. Por lo demás, es cardinal indicar que la mayoría de quienes divulgaron sus poemas sólo lo hicieron en diarios y revistas, por lo cual, de no haberse compilado en volúmenes colectivos algo de la producción lírica de esas señoras, menos de quince nombres habrían perdurado hasta hoy. En suma, por medio de las antologías hay certidumbre sobre la existencia de una centena de

versificadoras, varias de ellas muy perseverantes en su labor creativa y algunas tan prestigiosas que se tornaron figuras habituales en las misceláneas.

Antes de iniciar el análisis cuantitativo y cualitativo de las cincuenta y dos compilaciones, con las que se evaluará en las siguientes líneas un aspecto de la recepción de la escritura de mujeres mexicanas durante el siglo XIX, conviene subrayar otro ángulo de esos metatextos: son espejos de un canon. Éste no es inmutable ni atemporal, pues obedece a valoraciones artísticas y sesgos interpretativos propios de cada época; de ahí que algunas plumas tengan exitosa cabida en compilaciones de cierto periodo, pero sean ominosamente olvidadas en otro. Los cánones, entonces, “no son sólo una nómina de obras consagradas, más bien constituyen toda una maquinaria de valores que generan sus propias verdades”, como ha afirmado Mary Louise Pratt (2000: 72). ¿Qué “verdades” sobre la escritura de mujeres podemos extraer de las compilaciones decimonónicas a través de aquellos espejos?

Una, muy importante, consiste en que hacia la segunda mitad del siglo referido, entre un grupo notable de mexicanas, la escritura privada —cifrada en cartas y diarios íntimos— fue desplazada por la escritura pública: aquella destinada a su divulgación masiva por medio de periódicos, libros y puestas en escena. Esto fue extraordinariamente novedoso en un contexto cultural donde se sostenía que “la escritora mexicana es ante todo mujer, y la mujer en México es, sin metáfora, el ángel del hogar” (Vigil, 1893: 23), razón por la cual su prioridad debía ser lo doméstico. La notoriedad de esas mujeres mediante su paso por las redacciones de diarios, las editoriales, los teatros y las asociaciones literarias, contrastaba con expresiones como ésta: “¡Cuán grande sería el Estado, si no olvidara que tiene obligación de hacer de la mujer el ángel del hogar y no la literata, la masona ó la científica que degenera de su sexo y se envuelve con el ropaje falso de conocimientos superiores á su

inteligencia y á su modo de pensar comun!” (“Las enseñanzas...”, 1894). A tales opiniones se enfrentaron —con mucho ánimo, según se colige de su tesón—, aquellas que determinaron divulgar sus trabajos creativos, por ejemplo, a través de las antologías; en éstas, por otra parte, los compiladores tendieron a seleccionar aquella producción que resultaba más cercana al ideal de feminidad vigente: la dedicada al amor filial y al fervor patrio. En suma, las compilaciones poéticas, en tanto expresiones de un canon que iba más allá de lo literario, exhiben la tensión entre la creciente participación de las autoras en la esfera pública y la convicción de que su escritura debía abordar lo relativo a la esfera privada, pues tal era su lugar natural.

II. Ventajas y desventajas de la selección

La inserción de textos de mujeres en los repertorios examinados tuvo lugar junto a los textos de colegas varones, pero también se produjo en proyectos donde exclusivamente se dio cuenta del trabajo poético de ellas. De los cincuenta y dos libros revisados durante la investigación que dio pie a este artículo, ocho fueron dedicados sólo a las poetisas: *Flores del siglo* (Barbero, 1873), que contiene poemas de sesenta y nueve mujeres hispanoamericanas y españolas; *Poetisas americanas* (Cortés, 1875, reeditado en 1896), con trabajos de cincuenta hispanoamericanas; *Escritoras españolas contemporáneas* (1882), publicado en México, con cuarenta y dos autoras peninsulares; *El Parnaso Mexicano* (en cinco de sus tomos, impresos entre 1885 y 1886), donde se reunió a cuarenta; *Poetas hispano-americanos* (Pérez y Rivas Groot, 1889), editado en Bogotá, con veintiún firmas; *Poetisas mexicanas* (Vigil, 1893), que congregó a noventa y cinco señoras; *La lira poblana* (1893), con seis cantoras; y *Colección de varias composiciones poéticas de señoras zacatecanas* (1893), con siete.

Los últimos cinco títulos acogieron puramente trabajos poéticos de mexicanas. Mucho dice sobre el tardío y breve reconocimiento tributado a ellas, el hecho de que fuera a mediados de la década de 1880 cuando se elaboró la primera antología de poetisas del país, dentro de un tomo de la serie *El Parnaso Mexicano*; igualmente significativo es que entre 1893 y 1910 no parece haberse preparado alguna otra. Y esa notoriedad, circunscrita a un lapso concreto (ca. 1885-1893), coincide con la inserción de mujeres en colecciones mixtas donde el primer lugar en orden de preferencias traducidas en apariciones dentro de los repertorios revisados, lo tuvo sor Juana Inés de la Cruz, con quince; la siguieron Isabel Prieto y Laura Méndez, con trece cada una, y Esther Tapia, con once. Como mera referencia es posible añadir, fuera del marco de análisis, que María Enriqueta Camarillo apareció por lo menos trece veces en antologías que circularon entre los años 1911 y 1940, cuando la fama de Prieto, Tapia y Méndez no sólo había decaído, sino que la veracruzana era la única representante de las letras femeninas de México dentro de compilaciones donde el resto de las poetisas eran sudamericanas. El siguiente dato, entre muchos otros, confirma la nueva orientación geográfica del interés crítico: en *Poetisas de América* (1929), la chilena María Monvel, es decir Ercilia Brito Letelier, reunió a dieciocho de sus colegas de pluma, ninguna de las cuales era mexicana.

Hubo antologías donde la única firma de una mujer nacida en territorio mexicano —vágase el anacronismo— era la de sor Juana: *América literaria* (Lagomaggiore, 1883), *Acopio de sonetos castellanos* (Roa Bárcena, 1887), *Perlas de la poesía castellana* (Estrada y Zenea, 1892) y *Antología de poetas hispanoamericanos*, tomo I (Menéndez Pelayo, 1893), son ejemplos de ello. Esta última es particularmente importante debido a que su compilador fue el influyente crítico peninsular Marcelino Menéndez Pelayo, quien la elaboró por encargo de la Real Academia Española. Cabe agregar

que la Academia Mexicana correspondiente de la Real Española produjo poco después su propia *Antología de poetas mexicanos* (Collado, Roa Bárcena, Vigil, 1894), donde se incluyó a sor Juana, sí, pero también a Isabel Prieto, Laura Méndez, Josefina Pérez, Isabel Pesado y Esther Tapia. Eso prueba que la novohispana poseía fuera de México una fama que no tenían las decimonónicas, pero también muestra que algunas decimonónicas gozaban en el país de un prestigio que la crítica nacional insistió en refrendar.

Un motivo de sorpresa: Rosa Espino también asomó en los compendios, salvo que no en los que agrupaban únicamente mujeres, tal vez porque ya se había hecho pública la estrategia de mercado que la vio nacer. Se trataba de una supuesta jovencita jalisciense con inusual talento literario, detrás de cuyo sugestivo nombre se agazapaba el general Vicente Riva Palacio. Su cómplice, Francisco Sosa, develó el artificio años después, dejando ver con franqueza la intención comercial del hecho: “creimos que para imprimir á la sección consagrada á las bellas letras, cierto interés, nada sería más á propósito que suponer ó fingir la existencia de una poetisa mexicana, ocultando su personalidad en el misterio de un seudónimo” (1885: 10-14). Antes de tal confesión, aunque probablemente conociendo los hechos, Juan de Dios Peza eligió poemas de *ella* para *La lira mexicana* (1879) y *Los trovadores de México* (1898 y 1900), publicados en España. También *la* incluyó Manuel Caballero en el *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana* (1883). Ninguno aclaró en esos espacios que aquél era un seudónimo. En otros territorios también fue posible leer composiciones firmadas por una tal Edda (Cortés, 1875b; Estrada y Zenea, 1892), es decir, por el colombiano Rafael Pombo.

Desde luego, al elegir sólo ciertos materiales las antologías soslayaron muchos otros en detrimento de la variedad temática del corpus de escritoras cuya lira, según uno de los compiladores, “ha recorrido todos los tonos” (Vigil, 1893: xxxi). Debido a esto, ten-

dieron a perpetuarse las composiciones de asunto nacionalista y las dedicadas a subrayar el rol de esposas y madres, culturalmente adoptado por muchas mujeres, acaso con la convicción de que a ellas debían reservarse esos temas. Así ocurrió con Isabel Prieto, cuyo filial poema “A mi hijo dando limosna” se incluyó en *Poesías líricas mexicanas* (Olavarría, 1878), *Literatura americana* (Batres Jáuregui, 1878), *El Parnaso Mexicano* (1886b) y *Poetas mexicanos* (Amézaga, 1896). De su vasta producción, también se recogieron éstos: “A mi hijo”, “La madre y el niño”, “A mi hija”, “En el Valle de México”, “Tristeza”, “Desaliento” y “A mi esposo”. Otra poetisa de gran popularidad en su época, Laura Méndez, vio publicado su exitoso poema “¡Oh, corazón...!” por lo menos seis veces dentro de antologías: *Poesías líricas mexicanas* (Olavarría, 1878), *El Parnaso Mexicano* (1885a), *Poetas mexicanos* (Amézaga, 1896), *Antología americana* (1897), *México poético* (Esteva, 1900) y *Antología nacional* (Esteva, 1906). Paradójicamente, de las casi cien composiciones poéticas de su autoría halladas hasta la fecha, menos de una decena circuló en compendios como los aludidos con anterioridad: “Adiós”, “Invierno”, “Magdalena”, “Mesalina”, “Nieblas”, “Tristezas” y la mencionada “¡Oh, corazón...!”.

Prieto y Méndez fueron las decimonónicas más conocidas a través de aquel medio, si bien existe una diferencia sustantiva entre la recepción inicial de la poesía de una y otra. Consiste en que el grueso de las composiciones de la primera, fallecida en 1876, fue reunido en 1883, justo a tiempo para que se le aplaudiera en su siglo. La producción de la segunda, en cambio, se coleccionó —sólo fragmentariamente— en obras impresas décadas después de su muerte, acaecida en 1928: *Mariposas fugitivas* (1953), “Antología” (Pérez Gómez, 1968), *Poesía rediviva* (1977), *La pasión a solas* (1984, 1989, 2003), *Impresiones de una mujer a solas* (2006) y *Laura Méndez de Cuenca. Su herencia cultural* (2011). Por tanto, durante el lapso aquí estudiado, quienes seleccionaban materiales

de Méndez para admitirlos en sus antologías, debían recurrir a la hemeroteca o a compilaciones previas. La primera opción multiplicaba su trabajo, transformándolo en interminables horas de búsqueda en diarios no siempre asequibles, como admitió en su momento el director de la Biblioteca Nacional (Vigil, 1893: xxxii). La segunda opción agilizaba la pesquisa, pero la circunscribía a muy pocos trabajos, orillando al compilador a repetir los títulos ya conocidos. Tal inconveniente modeló la difusión del trabajo de otras poetisas cuyos versos no se estamparon en poemarios personales.

Pero la obra de sor Juana Inés de la Cruz —o por lo menos una parte de ella— no padeció el mismo escollo. En 1893, Menéndez Pelayo incluyó fragmentos del auto sacramental “El Divino Narciso” y treinta poemas de variada métrica, en el primer tomo de la *Antología de poetas hispano-americanos*. En ese mismo año, José María Vigil eligió catorce poemas para *Poetisas mexicanas*. Un año más tarde, en la *Antología de poetas mexicanos*, se publicaron un soneto y un romance que se encontraban entre los favorecidos por don Marcelino. En 1896, el peruano Carlos Germán Amézcaga glosó en *Poetas mexicanos* las redondillas “Hombres necios que acusáis...”, un brevísimo fragmento de la “Respuesta a sor Filotea” y el soneto “Fabio, en el ser de todos adoradas...”. Adalberto Esteva, por su parte, tomó el soneto “Tan grande (¡ay hado!) mi delito ha sido...”, para su *México poético* (1900) y para su didáctica *Antología nacional* (1906). Con esos ejemplos basta para ratificar que en las antologías del siglo XIX la producción sorjuanina gozó de una divulgación francamente mayor a la de quienes nacieron en esa centuria.

III. Barrocas, neoclásicas y románticas en México y el extranjero

La primera escritora que vio recogido algún trabajo poético suyo en un libro grupal barroco mexicano, a mediados del siglo XVII, fue sor Juana (Ribera, 1668). Durante el siglo ulterior, algunas amantes de las letras lograron triunfos en certámenes poéticos de gusto neoclásico, cuyo premio consistía en un aderezo de plata y la publicación del trabajo ganador dentro de un volumen grupal. Su presencia sobresale en aquellos parnasos colmados de universitarios y religiosos: *Letras felizmente laureadas...* (Ruiz Guerra, 1724), con dos anónimas; *El segundo quince de enero de la Corte Mexicana...* (1730), donde participó una monja de San Jerónimo, otra de la Concepción (sor Catarina Josefa de San Francisco), Phenisa, la Condesa de Mira-Valles, doña Francisca García de Villalobos, doña Juana de Góngora, Madona, doña Ana María González y una anónima; *Coloso elocuente, que en solemne aclamación...* (1748), con poemas de Mariana Navarro, Ana María González y una anónima; *Cifra feliz de las dichas imponderables...* (1748), donde colaboraron Ana María González y María Teresa Medrano y *Obras de elocuencia y poesía...* (1791), con una alumna del Colegio de San Ignacio (Vizcaínas) y doña Clementa V. Gutiérrez del Mazo y Velarde.

Entusiasta y triunfante, Ana María González se distingue entre las neoclásicas al haber publicado sus poemas tanto en el libro de 1730, como en los correspondientes a 1748. Casi medio siglo después, en las postrimerías de la Nueva España, don Joseph Mariano Beristain de Sousa editó los *Cantos de las musas mexicanas* (1804), donde presentó los trabajos que concursaron durante el festejo por la colocación de la estatua ecuestre del rey Carlos IV. En la nómina de participantes hubo cinco mujeres: Josefa Guzmán (anunciada como colegiala de San Ignacio), Mariana Velázquez de León (co-

laboradora también del *Diario de México* en 1810), María Dolores López (vecina de Tehuacán, Puebla), María Josefa González de Cosío y Josefa E. y B.

La costumbre de ocultar la identidad tras un seudónimo, como hicieron Phenisa y Madona en aquellos repertorios se conservaba décadas más tarde, cuando fue editado el volumen *Aurora poética de Jalisco* (Villaseñor, 1851). En esa ocasión sólo doña Josefa Sierra y Petra Gómez de Carmona firmaron con su nombre; las demás, pudorosas, lo disimularon: Zelima, Sofía, ***, doña S.P.M, e I.A.P. Eran siete damas dentro de un cuadernillo donde colaboraron veintiún personas; alto porcentaje de participación, si se considera que en las antologías donde se congregaron trabajos de hombres y mujeres, raramente representaban más del diez por ciento. En el caso de la *Aurora...* por otra parte, las iniciales anotadas al final merecen particular atención pues pertenecían a Isabel Ángela Prieto, quien aquel año cumplió dieciocho de edad. Dos décadas después, con treinta y seis a cuestas, gozando de gran reputación en la república letrada, Prieto encabezó el afectuoso homenaje poético que las sociedades Jalisciense de Bellas Artes y Alianza Literaria tributaron *A la Señora D.^a Merced Adalid de Gavica*; en ese momento, ya no consideró necesario enmascararse tras las iniciales de su nombre.

La conquista de la Independencia nacional no impidió a plumas mexicanas participar en tributos a los reyes españoles. De ello da testimonio la *Corona poética* (1852) ofrendada a la reina Isabel II y su marido, el rey Francisco de Asís María de Borbón, donde colaboraron tres poetisas de lengua española; una de ellas era mexicana y muy estimada a la sazón: la duranguense Dolores Guerrero. Su celebridad la llevó igualmente hasta las páginas de la *Guirnalda poética* (1853), preparada por Juan R. Navarro, donde compartió créditos con autoras de la generación previa: Josefa Heraclia

Badillo, Josefa Letechipía de González y Josefa Sierra, amén de cincuenta y tres varones letrados.

Poemas de Prieto y Guerrero volvieron a recogerse, salvo que ahora dentro de una antología de escritoras americanas y españolas preparada por Juan E. Barbero, en 1873. Era *Flores del siglo* y reunió la obra de dieciocho mexicanas (de un grupo total de sesenta y nueve cantoras de habla hispana). La mayoría de ellas había publicado en la revista *El Renacimiento*, de Ignacio Manuel Altamirano, en 1869: Isabel Prieto, Esther Tapia, Rita Cetina, Cristina Farfán, Soledad Manero, Gertrudis Tenorio, Manuela L. Verna y María del Carmen Cortés (fallecida en 1872). Pero también aparecieron algunas jóvenes cuyos nombres fueron vistos incesantemente en diarios y asociaciones literarias a partir de esa década; ellas eran la jalisciense Refugio Barragán de Toscano, la poblana Rosa Carreto y la veracruzana Josefina Pérez. Las otras *flores* eran Heraclia Badillo, Luisa Muñoz-Ledo, Carolina O’Horan, Julia G. de la Peña, Dolores Guerrero (fallecida en 1858) y Dolores Cuesta de Miranda.

También en México, pero en 1875, José Domingo Cortés integró el volumen *Poetisas americanas: ramillete poético del bello sexo hispano-americano*, con cincuenta autoras. Muy breve, el catálogo nacional se dispuso así: Dolores Guerrero, Isabel Prieto y Esther Tapia. Las acompañaban escritoras argentinas, bolivianas, colombianas, cubanas, chilenas, ecuatorianas y peruanas, además del poeta escondido tras el seudónimo Edda. Aún no incluida ahí, Laureana Wright de Kleinhans sí participó en algunos de los cuadernillos con los cuales se honró a escritores en el Liceo Hidalgo —agrupación de la que era socia desde 1873 (*Velada literaria*, 1876). Otra muchacha cuyo trabajo poético comenzó a circular en esa década fue Laura Méndez Lefort (más tarde “de Cuenca”), a quien Enrique de Olavarría presentó en una antología impresa en Madrid en 1878 (reimpresa en 1882 y 1910), cuando tenía veinticinco años de edad: *Poesías líricas mejicanas*. Sólo cuatro años antes

se había dado a conocer con bastante fortuna en el diario *El Siglo XIX*. Junto a los suyos, se divulgaron en la capital española algunos poemas de Prieto y Tapia, hecho que súbitamente colocó a Méndez en la cima de las letras femeninas mexicanas del momento.

Mientras en los compendios hispanoamericanos la escritora más vitoreada por la crítica era la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (fallecida en 1873), y Juan de Dios Peza insistía en la circulación internacional de los poemas de Rosita Espino, ya comenzaba a prepararse en México una antología de *Escritoras españolas contemporáneas* (1882). De las cuarenta y dos señoras del repertorio, los lectores mexicanos conocían sobre todo los nombres de Carolina Coronado, Emilia Pardo Bazán y María del Pilar Sinués, porque sus colaboraciones habían llegado hasta las páginas de algunos periódicos, si bien con desigual fortuna: se respetaba a las dos primeras; a la tercera no tanto, como mostró Manuel Gutiérrez Nájera al criticar la frivolidad de sus artículos periodísticos. Una notable ausencia: la Baronesa de Wilson, doña Emilia Serrano, quien arribó al país precisamente en 1882, teniendo en su haber dos poemarios de tema religioso, impresos en París.

Aquella y otras antologías desatendieron los trabajos de cantoras mexicanas. Fue el caso de *América poética* (1875a), de José Domingo Cortés, donde figuraron quince mujeres procedentes de otros países hispanoamericanos. Algo similar ocurrió en *Poetas españoles y americanos* (1876), del venezolano Manuel Fombona. La guatemalteca colección *Literatura americana* (1879), de Antonio Batres, y la bonaerense *América literaria* (1883, con reedición en 1890) de Francisco Lagomaggiore, se limitaron a ejemplificar la producción poética femenina mexicana en la siguiente forma: ambos presentaron textos de sor Juana y el primero agregó, además, a Isabel Prieto. A su vez, bajo la atenta mirada de los críticos españoles con quienes convivía en Madrid, Peza restringió su selección en *La lira mexicana* (1879), insertando sólo a Rosa Espino; otro

tanto hizo en Nueva York el periodista Manuel Caballero, cuando invitó a Clotilde Zárata y a Rosita para alegrar las páginas del *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana* (1883).

A propósito del general Vicente Riva Palacio hay que recordar los treinta y seis cuadernillos (de noventa y seis páginas cada uno), coordinados por él entre 1885 y 1886. Su título fue *El Parnaso Mexicano* e involucró una valiosa labor de difusión de la poesía del momento, como han observado en años recientes Fernando Tola (1990: 191-221) y Manuel Sol (2006: 13-34). Cada cuadernillo se dedicó a una figura de las letras nacionales. En la primera de tres series, se consagró uno a Esther Tapia y otro a sor Juana Inés de la Cruz; en la segunda, Isabel Prieto y Dolores Guerrero fueron distinguidas con sendos números; en la tercera serie se brindó un volumen a Refugio Barragán y se anunció otro sobre Laureana Wright, el cual, al parecer, nunca se imprimió (Tola, 1990: 196-198). Los libritos ostentaban un retrato litografiado del autor o autora motivo del homenaje, una semblanza suya y una muestra de su producción poética; también reunían poemas de otras personas. Los volúmenes encabezados por poetisas se destinaron únicamente a plumas femeninas; juntos, esos libritos constituyen una muestra eficaz de la nómina vigente:

1) Volumen dedicado a Esther Tapia de Castellanos (15 de julio de 1885), con biografía escrita por Francisco Sosa. Colaboradoras: Isabel Prieto de Landázuri, Dolores Guerrero, María del Refugio Argumedo de Ortiz, María del Pilar Moreno, Rita Zetina [sic] Gutiérrez, Laura Méndez de Cuenca, Julia Pérez Montes de Oca, Josefina Pérez, Herlinda Rocha, Soledad Manero de Ferrer, Gertrudis Tenorio Zavala, Josefa Letechipía de González, Dolores Correa Zapata, Refugio Barragán de Toscano, Maclovia Trejo, Manuela L. Verna, Julia G. de la Peña de Ballesteros, Dolores Delahanty,

Laureana Wright de Kleinhans, Mateana M[urguía]. V[iuda]. de Stein, Clotilde Zárate, Lucía G. Herrera y Luisa Muñoz Ledo.

2) Volumen dedicado a sor Juana Inés de la Cruz (1 de septiembre de 1885), con biografía de E. Fuentes y Betancourt. Colaboradoras: Luisa Muñoz Ledo, Lucía G. Herrera, María del Refugio Argumedo, Dolores Guerrero, Francisca C. Cuéllar, Laureana Wright, Camerina Pavón, Dolores Delahanty, Laura Méndez y Julia G. de la Peña.

3) Volumen dedicado a Isabel Prieto de Landázuri (1 de enero de 1886), con biografía de Enrique Olavarría Ferrari. Colaboradoras: Esther Tapia, Refugio Barragán, Sireyna y Gertrudis Tenorio.

4) Volumen dedicado a Dolores Guerrero (1 de marzo de 1886), con biografía de Luis G. Ortiz. Colaboradoras: Isabel Pesado, Susana Masson, Clotilde Zárate, Josefá Letechipía, Ana M. Almendaro, Concepción Moncada, Ángela Guardiola de Alcalde, Ana Moreno de Arias, María del Pilar Moreno, Manuela L. Verna, Dolores Mondragón y María del Refugio Argumedo.

5) Volumen dedicado a Refugio Barragán de Toscano (1 de julio de 1886), con biografía de Diego Peregrina. Colaboradoras: Rosa Carreto, María del Pilar Moreno, Elena Castro, Laureana Wright, Luisa Muñoz Ledo, Mateana Murguía V. de Eguiluz y Dolores Correa Zapata.

Esos cinco cuadernillos reunieron cuatro decenas de firmas de mujeres, que componían más o menos una quinta parte de las ciento noventa y siete personas involucradas en el proyecto editorial. Barragán de Toscano, con sus veintidós poemas, fue la sexta persona con mayor participación, sólo antecedida por Manuel Acuña, Joaquín Villalobos, Agustín F. Cuenca, Manuel M. Flores y Antonio Plaza. Sor Juana, con dieciséis composiciones y Dolores Guerrero, con quince, ocuparon también lugares privilegiados, si se atiende a la cantidad de textos suyos divulgados en *El Parnaso Mexicano*.

En la misma década se imprimieron repertorios regionales. En *La musa oaxaqueña* (1886), Emilio Rabasa consideró dignas de un espacio a sus paisanas María Santaella y Luz G. Núñez de García; en una *Corona fúnebre* editada en Mérida (1887), participaron Amalia Vadillo Fajardo y las muy conocidas Rita Cetina y Gertrudis Tenorio; en Tlaxcala, Dolores Salazar de Payán y Guadalupe Grajales participaron en la *Guirnalda poética dedicada a la Virgen Santísima de Ocotlán* (1888). Seis poetisas conformaron *La lira poblana* (1893) y siete la *Colección de varias composiciones poéticas de señoras zacatecanas* (1893): Rosa Carreto, Severa Aróstegui, Leonor Craviotto, María Trinidad Ponce y Carreón, María de los Ángeles Otero y Luz Trillanes y Arrillaga, en el primer caso; Josefa Letechipía de González, Elodia Ruiz, Soledad Arias, Refugio Murguía de Ferniza, Guadalupe Calderón, Manuela Rodríguez y Tomasa Serra de Villagrana, en el segundo. En Oaxaca se imprimió más adelante la *Corona literaria nacional en honor de la Santísima Virgen de Guadalupe* (Martínez Dols, 1895), con colaboraciones de María Santaella, Juana Santaella Sedeño, Dolores Dols de Martínez, Herlinda Valle, Cesárea Santaella, Beatriz Guerrero, Guadalupe Orozco y Enciso y Luisa Muñoz Ledo. Además, el triste fallecimiento de la poetisa veracruzana Josefa Murillo dio pie a la edición de un *Homenaje*, donde sobresalió un solitaria pluma de mujer: la de Méndez de Cuenca (Onateyac, 1899).

Fue también única la aparición de sor Juana en *Acopio de sonetos castellanos* (1887), trabajo debido a don José María Roa Bárcena, tío de la entonces muy joven María Enriqueta Camarillo. En contraste, fuera del país, en Bogotá, se preparó una generosa colección de *Poetas hispano-americanos*, con un tomo dedicado íntegramente a las mexicanas (Pérez, Rivas Groot, 1889). El crítico Manuel Sol ha denunciado el carácter de plagio de ese proyecto, claramente basado en el de Riva Palacio al grado de incluir, sin crédito, poemas y biografías publicadas en *El Parnaso Mexicano* (2006: 130-

131). Empero, la edición bogotana admitió únicamente a la mitad de las poetisas cuyos nombres lucieron en los cuadernillos de Riva Palacio: sor Juana, Barragán, Tapia, Guerrero, Wright, Pesado, Verna, Lucía G. Herrera, Tenorio, Correa, Cuéllar, Pérez, Zárate, Cetina, Pilar Moreno, Elena Castro, Josefa L. de González, Susana Masson, Concepción Moncada, Ana Moreno de Arias y Maclovía Trejo. Habría que añadir, en honor a la verdad, que esa compilación les otorgó una presencia internacional difícil de conseguir por medio de los libritos de Riva Palacio.

Habiendo conocido el trabajo de algunas, en la segunda edición de su *América literaria* (1890), el argentino Francisco Lagomaggiore retomó a sor Juana, pero actualizó su selección original añadiendo a Laura Méndez, Isabel Prieto y Esther Tapia. La antología preparada por Menéndez Pelayo para la Real Academia Española en 1893 optó, según se apreció líneas atrás, sólo por la novohispana; pero ese mismo año Vigil mostró con sus *Poetisas mexicanas* que había noventa y cuatro posibilidades más. El crítico jalisciense también participó en la confección de la *Antología* de la Academia Mexicana (Collado, Roa Bárcena, Vigil, 1894), donde se retomó a sor Juana, Prieto, Méndez, Tapia, aunque también a la hija de José Joaquín Pesado, Isabel Pesado y Segura, y a Josefina Pérez, ya esposa del editor Vicente García Torres, hijo.

En 1896, año en que se reimprimió *Poetisas americanas*, de José Domingo Cortés, Méndez, Tapia y Murillo, participaron en el *Segundo almanaque mexicano de artes y letras*, editado por Manuel Caballero, y en *Poetas mexicanos*, del peruano Carlos Germán Amézaga. Este último imprimió también obras de tres poetisas muertas: la monja jerónima, Dolores Guerrero e Isabel Prieto. El de Cortés se estampó en París, el de Caballero, en México, el trabajo de Amézaga en Buenos Aires. En Barcelona se elaboró una *Antología americana* (1897) donde se recibieron textos de Argumedo de Ortiz, Barragán de Toscano, Correa Zapata, Méndez de

Cuenca, Tapia de Castellanos, Tenorio Zavala, Dolores Guerrero, Isabel Pesado, Lucía G. Herrera, Julia Pérez Montes de Oca y Herlinda Rocha. En Córdoba, Argentina, Carlos Romagosa reunió *Joyas poéticas americanas* (1897), entre las cuales colocó a sor Juana y Laura Méndez. Ambas figuraron asimismo en *Tesoro del parnaso americano* (1903), tirado en la famosa casa Maucci, de Barcelona.

En México, Adalberto A. Esteva eligió a Méndez, Prieto y la eterna sor Juana para *México poético* (1900) y para la *Antología nacional* (1906). Ellas y María Enriqueta Camarillo protagonizaron la sección femenina de *Las cien mejores poesías (líricas) mexicanas* (1914), preparada por Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Alberto Vázquez del Mercado. El cambio generacional ya estaba en proceso, al grado de que Genaro Estrada sólo optó por María Enriqueta cuando preparó, apenas dos años después, *Poetas nuevos de México* (1916).

Conveniente es acotar que, además de las poetisas, otras mujeres de letras pisaron terrenos antológicos en ese lapso. Ana Ruiz, por ejemplo, figuró como colaboradora en *Cuentos mexicanos* (1898). Isabel Prieto fue incluida en *Víctor Hugo en América* (Soffía, Rivas Groot, 1889), donde se compilaron traducciones castellanas de la obra poética del francés. Acaso sea dable anotar en esta brevísima lista a Rosario Bosero, colaboradora del librito *La Guirnalda. Obsequio al bello secso [sic]*, publicado en 1839, pues un cuento y un poema de su autoría estuvieron acompañados por colaboraciones de otras personas (Tola, 1990: 169-184).

IV. Consideraciones finales

Tras detallar lo anterior, caben algunas apostillas. En primer lugar, aunque los repertorios que contienen trabajos de escritoras previos al siglo decimonono parecen haber sido muy pocos, resulta valioso indicar que los hubo durante dos centurias del periodo novohis-

pano (el siglo XVII y el XVIII), por lo que la especie según la cual la poesía de mujeres se inclinó siempre hacia la veta romántica, puede considerarse errada: hubo quien bebió de aguas barrocas y quien lo hizo de las neoclásicas. En consecuencia, la vena romántica visible en antologías poéticas de la segunda mitad del siglo XIX, debe comprenderse como propia de un periodo concreto; ergo, no es innata —aunque buena parte de la crítica contemporánea a ellas presumiera que sí.

Por otra parte, entre las antologías examinadas no se descubrió alguna confeccionada por mujeres durante el siglo XIX (las primeras parecen haberse editado hacia la década de 1940). El dato es llamativo, pues sí hubo editoras y directoras de diarios y revistas: Laura Méndez, Refugio Barragán, Laureana Wright, Mateana Murguía y otras. ¿Por qué ninguna publicó una compilación?, ¿no se consideraron facultadas para escoger y presentar dentro de un volumen algunos textos ajenos en función de criterios propios? La realidad es que esto es difícil de sostener, precisamente porque sí se consideraron autorizadas para organizar publicaciones periódicas donde colaboraban y difundían el trabajo de colegas de ambos sexos. No huelga recordar que tanto el ingreso al canon como el poder de canonizar están sujetos “a restricciones sociales que también pesan sobre otros procesos culturales, como el acceso a la alfabetización, a la escritura institucionalizada y a los circuitos de la cultura impresa” (Pratt, 2000: 72). Si esas escritoras habían sido capaces de convocar colaboradoras y colaboradores para un proyecto periodístico, si podían administrar los gastos derivados de una empresa de esa índole, si habían experimentado el trabajo de diseño, edición y distribución de la misma, sólo queda especular en torno a la idea de que una publicación entre dos pastas fue vista como un compromiso mayor: el poder para canonizar comenzó a gestarse en el terreno hemerográfico y, en aquel momento, no pasó de ahí.

Ese hecho contrasta con otro, también significativo: la gran mayoría de las escritoras, a partir de la década de 1860, firmaron sus composiciones con sus nombres reales. No echar mano de seudónimos como Una Joven, María, *** o Feliza, fue una muestra de la aceptación y, por qué no, del orgullo de su autoría, aspecto que una vez más torna difícil discernir los motivos por los cuales no elaboraron antologías. También en lo tocante a las firmas, conforme a la usanza de la época, en cuanto contrajeron matrimonio adoptaron el apellido de su marido. Isabel Prieto, Esther Tapia, Laura Méndez, Rosa Carreto y Josefina Pérez, certificaron su estado civil cuando comenzaron a signar al calce de sus poemas como señoras de Landázuri, Castellanos, Cuenca, García-Tornel y García Torres, respectivamente. No debe olvidarse que a la sazón era usual solicitar el permiso del cónyuge antes de publicar; así lo hizo Esther Tapia, quien dejó en manos de su esposo la autorización para aparecer en la lista de colaboradores de la revista *El Renacimiento* (Altamirano, 1869: 254). Caso singular es el de María Enriqueta Camarillo, quien no sólo evitó firmar con el apellido de Carlos Pereyra, su marido, sino que omitió también el suyo, optando por su nombre “de pila” como única presentación.

En las antologías revisadas existen, desde luego, palpables muestras del horizonte de expectativas sociales, compartido por las autoras y sus críticos (Acosta Gómez, 1989). Tal horizonte, constituido por el repertorio de ideas y hábitos coincidentes en un grupo social (el sector intelectual mexicano), durante una época concreta (la segunda mitad del siglo XIX), es compartido por quien lee (los críticos, en este caso) para reiterarlos, actualizarlos o cuestionarlos. Una de esas ideas consiste en la particular interpretación dada a la división de los sexos y, en consecuencia, al ámbito donde se esperaba que las mujeres, por un lado, y los hombres, por otro, desarrollasen sus actividades. Esto favoreció la generalizada preocupación por que ellas orientaran su producción literaria hacia temáticas do-

místicas y patrióticas, esto es, hacia las relacionadas con la esfera asignada a las mujeres en el esquema simbólico vigente.

Entre las implicaciones de tal división de esferas campea la relacionada con la preferencia de los autores de las recopilaciones por poemas de temática filial o nacional. Esa preferencia facilitó que la administración de la memoria y la jerarquización de una tradición, propias de la antología como forma textual, realzara sólo cierta parte de la escritura de esas personas. Otras materias, como las polémicas reinterpretaciones de relatos bíblicos aportadas por Laura Méndez de Cuenca o las cavilaciones proto-feministas de Rosario Bosero, tuvieron una representación mínima. Entonces, la selección de poemas permite identificar criterios estéticos, pero también de género, por medio de los cuales se admitió cierta parte de la producción creativa de las escritoras. En ese sentido, las antologías develan las tensiones entre una modernidad que aplaudía la escritura de las mujeres, identificándola como expresión depurada del progreso, y un conservadurismo que advertía en esa escritura una leve aunque peligrosa desviación de las funciones sociales destinadas a ellas.

Con base en lo dicho y a pesar de que porcentualmente la presencia de las poetisas en las antologías estuvo muy por debajo de la de sus colegas varones, la difusión de su trabajo mediante esas obras es del todo destacable. Recuérdese que la mayoría de ellas no publicó libros personales. Además, vistas en conjunto, las colecciones favorecieron la construcción de la imagen pública de las escritoras del país, ya no como fenómenos aislados, sino como una sólida pluralidad de voces capaces de abordar temas y formas literarias con la pertinencia suficiente como para merecer el homenaje de la posteridad, por la vía de uno de los “espejos del canon”.

En la antología *Poetisas mexicanas*, José María Vigil expresó su tristeza por la falta de tenacidad de algunas compatriotas cuyo trabajo poético era prometedor y fue abandonado tempranamente.

Pero es justo afirmar que gracias a compiladores como él, hoy sabemos que sí las hubo y que, persuadidas de no abandonar sus liras cuando “apenas les arrancaban los primeros preludios”, fueron perseverantes seguidoras de la “florida senda de la poesía” (Vigil, 1893: xxiv).

Fuentes

- Acosta Gómez, Luis A., 1989, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 368).
- Altamirano, Ignacio Manuel, 1869, “Crónica de la semana”, en *El Renacimiento*, t. I, núm. 19, p. 254.
- Amézaga, Carlos Germán, 1896, *Poetas mexicanos*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni é hijos.
- Antología americana. Colección de composiciones escogidas de los más renombrados poetas americanos*, 1897, Barcelona, Montaner y Simón Editores.
- Barbero, Juan E., 1873, *Flores del siglo. Album de poesías selectas de las más distinguidas escritoras americanas y españolas*, México, Imp. Ignacio Cumplido.
- Batres Jáuregui, Antonio, 1879, *Literatura americana. Colección de artículos*, Guatemala, Tipografía de “El progreso”.
- Beristain de Souza, Joseph Mariano, 1804, *Cantos de las musas mexicanas con motivo de la colocación de la estatua equestre de bronce de nuestro augusto soberano Carlos IV*, México, Imp. Mariano Zúñiga y Ontiveros.
- Caballero, Manuel, 1883, *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana*, Nueva York, The Chas. M. Green Printing Co. Impresores.

Caballero, Manuel, 1896, *Segundo almanaque mexicano de artes y letras*, México, Imp. y Lit. de la Oficina Impresora de Estampillas.

Castro Leal, Antonio, Manuel Toussaint y Ritter y Alberto Vázquez del Mercado, 1914, *Las cien mejores poesías (líricas) mexicanas*, México, Porrúa.

Cifra feliz de las dichas imponderables, que promete la Monarquía Hispañola baxo el Dominio de su Augusto Soberano el Señor D. Fernando VI... Justa literaria, certamen poético, con que la humilde lealtad, y reconocida gratitud del Real, y mas antiguo Colegio de S. Ildephonso de México, Seminario de la Compañía de Jesus, celebro el día 23 de Enero del año de 1748, México, Real Colegio de S. Ildephonso.

Colección de varias composiciones poéticas de señoras zacatecanas, arregladas expresamente para la Exposición de Chicago en 1893, 1893, Zacatecas, Tip. de la Escuela de Artes y Oficios de Mariano Mariscal.

Coloso elocuente que en la solemne aclamación del augusto monarca de las Españas don Fernando VI (que Dios prospere) erigió sobre brillantes columnas la reconocida lealtad y fidelísima gratitud de la imperial y pontificia Universidad mexicana, 1748, México, Nuevo Rezado de doña María de Benavides.

Collado, Casimiro del, José María Roa Bárcena, José María Vigil, 1894, *Antología de poetas mexicanos publicada por la Academia Mexicana correspondiente de la Real Española*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.

Corona fúnebre a la memoria del joven D. Ignacio L. Hjar que falleció en Mérida el 31 de mayo de 1887, 1887, Mérida de Yucatán, "Imprenta mercantil".

Corona poética: ofrenda a SS. MM. la Reina Doña Isabel II y el Rey D. Francisco de Asís María, con motivo del nacimiento de su au-

gusta hija S.A.R. la serenísima Señora Princesa Doña María Isabel Francisca de Borbón, 1852, México, Boix.

Cortés, José Domingo, 1875a, *América poética. Poesías selectas con noticias biográficas de los autores*, París-México, Librería de A. Bouret e Hijo.

_____, 1875b, *Poetisas americanas: ramillete poético del bello sexo hispano-americano*, París-México, Librería de A. Bouret de Hijo.

Cuentos mexicanos, 1898, Tipografía de “El Nacional”, México.

El Parnaso Mexicano, 1885a, Esther Tapia de Castellanos, su retrato y biografía con el juicio crítico de sus obras y poesías escogidas de varios autores, coleccionadas bajo la dirección del Sr. Gral. D. Vicente Riva Palacio..., 1a serie (15 de julio), París-México, Librería La Ilustración.

El Parnaso Mexicano, 1885b, Sor Juana Inés de la Cruz, su retrato, rasgos biográficos por E. Fuentes y Betancourt y poesías escogidas de varios autores, coleccionadas bajo la dirección del General D. Vicente Riva Palacio, 1a serie (1 de septiembre) [segunda edición: 1894], México, Librería La Ilustración.

El Parnaso Mexicano, 1886a, Dolores Guerrero, su retrato, rasgos biográficos y poesías escogidas de varios autores, coleccionadas bajo la dirección del General D. Vicente Riva Palacio, por Francisco J. Arredondo, 2ª serie (1º de marzo), México, Librería La Ilustración.

El Parnaso Mexicano, 1886b, Isabel Prieto de Landázuri, su retrato, rasgos biográficos por Enrique Olavarría Ferrari y poesías escogidas de varios autores, coleccionadas bajo la dirección del Sr. Gral. D. Vicente Riva Palacio..., 2ª serie (1 de enero), México, Librería La Ilustración.

El Parnaso Mexicano, 1886c, Refugio Barragán de Toscano, su retrato, rasgos biográficos por Diego Peregrina, 3ª serie (1 de julio), México, Librería La Ilustración.

El segundo quince de enero de la Corte Mexicana. Solemnes fiestas que a la canonización del místico doctor san Juan de la Cruz celebró la provincia de San Alberto de los carmelitas descalzos de esta Nueva España, 1730, México, Imp. José Bernardo Hogal.

Escritoras españolas contemporáneas, 1882, México, Librería La Ilustración.

Esteva, Adalberto A., 1900, *México poético. Colección de poesías escogidas de autores mexicanos*, México, Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre.

Esteva, Adalberto A., 1906, *Antología nacional*, Libro de lectura arreglado por el Lic..., París-México, Librería de la Vda. de C. Bouret.

Estrada, Genaro, 1916, *Poetas nuevos de México. Antología con noticias biográficas, críticas y bibliográficas*, México, Porrúa.

Estrada y Zenea, Ildefonso, 1892, *Perlas de la poesía castellana*, Cuba, Guanajay,

Fombona de Palacio, Manuel, 1876, *Poetas españoles y americanos*, Caracas, La Concordia.

García Morales, Alfonso, 2007, *Los Museos de la Poesía. Antologías Poéticas Modernas en Español, 1892-1941*, Madrid, Alfar.

Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus (Teoría y crítica literaria).

González Aktories, Susana, 1996, *Antologías poéticas en México*, México, Praxis.

Guirnalda poética dedicada á la Virgen Santísima de Ocotlán, 1888, Tlaxcala, Imprenta del Gobierno.

Guzmán Moncada, Carlos, 2000, *De la selva al jardín. Antologías poéticas hispanoamericanas del siglo XIX*, México, UNAM (Mirador de Posgrado).

Lagomaggiore, Francisco, 1883, *América literaria. Producciones selectas en prosa y verso*, Buenos Aires, Imprenta de “La Nación”.

La lira poblana. Poesías de las sritas. Rosa Carreto, Severa Aróstegui, Leonor Craviotto, María Trinidad Ponce y Carreón, María de los Ángeles Otero y Luz Trillanes y Arrillaga, 1893, obra publicada para la Exposición Internacional de Chicago por orden del Gobierno del Estado de Puebla, México, Imp. de Francisco Díaz de León Sucs.

“Las enseñanzas del normalismo” [sic], *El Tiempo* (16 de julio de 1894), s.n.p.

Martínez Dols, Félix, 1895, *Corona literaria nacional en honor de la Santísima Virgen de Guadalupe, patrona excelsa de México*, Oaxaca, Imprenta de Lorenzo San-Germán.

Menéndez Pelayo, Marcelino, 1893, *Antología de poetas hispanoamericanos*, tomo I México y América Central, selección y estudios de..., Madrid, Real Academia Española.

M[éndez] de Cuenca, Laura, 1953, *Mariposas fugitivas (versos)*, compilación poética de Gonzalo Pérez Gómez e Ignacio Medina Ramos (comp.), Toluca, Talleres Gráficos de la Escuela de Artes y Oficios.

Méndez de Cuenca, Laura, 1977, *Poesía rediviva*, Gonzalo Pérez Gómez (comp. y ficha biográfica), Toluca, Gobierno del Estado de México.

Méndez de Cuenca, Laura, 1989, *La pasión a solas: antología poética*, 2ª ed. [1ª: 1984, 3ª: 2003], Raúl Cáceres Careño (sel., pról., y notas), Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura (Clásicos del Estado de México).

Méndez de Cuenca, Laura, 2006, *Impresiones de una mujer a solas: una antología general*, México, FCE.

- Méndez de Cuenca, Laura, 2011, *Laura Méndez de Cuenca. Su herencia cultural*, Milada Bazant (coord.), 3 vols., México, Siglo XXI editores.
- María Monvel, 1929, *Poetisas de América*, Santiago de Chile.
- Navarro, Juan R., 1853, *Guirnalda poética. Selecta colección de poesías mejicanas*, Publicada por... para obsequiar á las señoritas suscriptoras á la Biblioteca Nacional y Extranjera, Méjico, Imp. de Juan R. Navarro.
- Obras de eloqüencia y poesia premiadas por la Real Universidad de México en el certamen literario que celebró el dia 23 de Diciembre de 1790. Con motivo de la exaltacion al trono de nuestro Católico Monarca el Sr. D. Cárlos III. Rey de España y de las Indias*, 1791, México, Imp. Felipe de Zúñiga y Ontiveros.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de, 1878, *Poesías líricas mejicanas de Isabel Prieto, Rosas, Sierra, Altamirano, Flores, Riva Palacio, Prieto y otros autores*, coleccionadas y anotadas por..., [2ª ed.: 1882, 3ª ed.: 1910] Madrid, Dirección y Administración.
- Onateyac, 1899, *Homenaje a la inspirada poetisa tlacotalpeña Josefa Murillo*, Tlacotalpan, Impr. La Reforma.
- Pratt, Mary Louise, 2000, “*No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano*”, *Debate Feminista*, año 11. vol. 21, abril, pp. 70-88.
- Pérez, Lázaro María, José Rivas Groot, 1889, *Poetas hispano-americanos*, t. I. México, Bogotá, José Joaquín Pérez.
- Pérez Gómez, Gonzalo, 1968, “Antología [de Laura Méndez de Cuenca]”, selección y ficha biográfica de G.P.G., *Boletín Bibliográfico*, núm. 6, Toluca, Biblioteca Pública.
- Peza, Juan de Dios, 1879, *La lira mexicana. Colección de poesías de autores contemporáneos*, Madrid, R. Velasco, Impresor.
- Rabasa, Emilio, 1886, *La musa oaxaqueña. Colección de poesías escogidas de poetas oaxaqueños*, Oaxaca, Imp. de Gabino Márquez.

- Ribera, Diego de, 1668, *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima Ciudad de México, en la sumptuosa Dedicación de su hermoso, Magnífico, y ya acabado Templo. Celebrada, jueves 22 de Diziembre de 1667 años. Conseguida en el feliz, y tranquilo gobierno del Exmo. Señor Don Antonio Sebastián de Toledo...*, escrita por el Dr. D..., con Licencia: en México por Francisco Rodríguez Lupercio.
- Roa Bárcena, José María, 1887, *Acopio de sonetos castellanos, con notas de un aficionado*, México, Imprenta de Ignacio Escalante.
- Romagosa, Carlos, 1897, *Joyas poéticas americanas. Colección de poesías escogidas originales de autores nacidos en América*, Córdoba (Argentina), Imprenta La Minerva.
- Ruiz Casanova, José Francisco, 2007, *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.
- Ruiz Guerra y Morales, Fr. Christoval, 1724, *Letras felizmente laureadas, y laurel festivo de letras, que con ocasion de la jura de nuestro Rey ... Luis Fernando el Primero, brotó à influxos ... de Minerva la fecundidad Mexicana, en el celeste suelo de su Real, Pontificia Academia, Athenas de las Indias Septentrionales...*, México, Imp. Joseph Bernardo de Hoyal.
- Sociedades Jalisciense de Bellas Artes y Alianza Literaria, 1869, *A la Señora Da Merced Adalid de Gavica. Homenaje de admiración por su relevante mérito*, Guadalajara, Tip. de Dionisio Rodríguez.
- Sol, Manuel, 2006, "Introducción", en Vicente Riva Palacio, *Obras escogidas*, t. XII *El Parnaso Mexicano*. Primera serie I, México, Conaculta / UNAM / Instituto Mexiquense de Cultura / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 13-34.
- Soffía, José Antonio, José Rivas Groot, 1889, *Víctor Hugo en América. Traducciones de ingenios americanos*, Bogotá, Casa Editorial de M. Rivas.

Sosa, Francisco, 1885, "Prólogo" en Vicente Riva Palacio, *Páginas en verso*, México, Librería la Ilustración, pp. 10-14.

Tesoro del parnaso americano. Colección de poesías escogidas de los más ilustres poetas de hispano-américa, 1903, t. II, Barcelona, Casa Editorial Maucci.

Tola de Habich, Fernando, 1990, *Museo literario tres*, México.

Velada literaria celebrada por el Liceo Hidalgo la noche del 8 de noviembre de 1875 para honrar la memoria del señor Juan Ruiz de Alarcón, 1876, México, Imprenta El Porvenir.

Vigil, José María, 1893, *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Antología formada por encargo de la Junta de Señoras correspondiente de la de la Exposición de Chicago*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.

Villaseñor, Pablo J. 1851, *Aurora poética de Jalisco. Colección de poesías líricas de jóvenes jaliscienses, dedicada al bello sexo de Guadalajara*, primera época, Guadalajara, Imprenta de J. Camarena á cargo de Colin Mac-Coll.

(Recibido: 26 de enero de 2015,
aceptado: 17 de febrero de 2015)

El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández

Alejandro Palma Castro
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen:

En este artículo se desarrolla un análisis del sujeto enunciativo en algunos poemas de Francisco Hernández para mostrar la importancia, pero también urgencia, de profundizar en los estudios de enunciación en el discurso poético. A partir de la poética de Hernández, particularmente sugerente en lo que respecta a la apropiación de personalidades o máscaras, propongo una metodología y tipología más adecuadas para extender las posibilidades de su interpretación y lectura desde los espacios que se perciben en el poema a partir de la consideración del sujeto enunciativo, según algunos de los estudios críticos que existen a la fecha.

Palabras clave: Francisco Hernández, poesía mexicana del siglo XX, sujeto enunciativo de la lírica, espacio y poesía.

Abstract

This article analyzes the subject of enunciation in some of Francisco Hernández's poems. This study lets me demonstrate the relevancy of a more structured criticism of what is call "enunciation studies" in poetry. Hernández's use of different personalities or masks in his poetry

allows me to propose an adequate methodological and typological process of analysis in order to obtain a richer interpretation of his poetry from the point of view of the subject of the enunciation.

Keywords: Francisco Hernández, Mexican poetry 20th century, Subject of enunciation, Space and poetry.

En el ámbito de la poesía mexicana que se lee poco, se le hace menos crítica y, todavía peor, apenas y se la menciona en los programas de estudios universitarios de literatura, Francisco Hernández (1946) representa el caso de un poeta de culto. Este prolífico escritor tiene la suerte, dado el contexto, de ser de los pocos poetas mexicanos contemporáneos realmente leído. Diré, por fijar algunos parangones que complementen mi idea, que Hernández hace las veces en México, con las debidas reservas y diferencias del caso, de Héctor Viel Temperley en la década de los ochenta en la poesía argentina, o del español Leopoldo María Panero y su catterva de fieles lectores que lo han sostenido. En comparación con ambos personajes, Francisco Hernández también es un fenómeno de la década de los ochenta de la literatura mexicana. Palabras y nombres como fantasmas, Schumann, música, Scardanelli, griega o amor, tienen un significado especial para aquellos quienes han leído sus poemas, volviéndose cómplices de un secreto sobre los delirios de la poesía.

Esta maravilla que despierta Hernández en sus lectores se debe, en parte, a la creación de un personaje sostenido en su obra poética casi desde sus comienzos. Instancia que corresponde a lo que en la teoría de la poesía se ha dado en llamar el sujeto enunciativo de la lírica (Hamburger, 1995). En este trabajo me dedicaré a mostrar, mediante algunos análisis a la poesía de Hernández, quién y cómo es tal enunciador que fascina a aquellos que lo reconocen. La poesía de Francisco Hernández me parece un caso apropiado

para distinguir ciertos espacios donde se manifiesta un sujeto lírico que le ha brindado particularidad a su obra poética. Considero además que el uso adecuado de una terminología en la teoría de la poesía puede brindar nuevos aportes y extender las posibilidades de lectura de una obra tan sugerente como la de Hernández. En particular, propongo modificar “máscara poética”, término que me parece más apropiado para lecturas impresionistas, por “sujeto enunciativo”; finalmente, no se trata de quién hable, sino de lo que traiga a cuenta cuando hable, una máscara nos limita espacialmente, en cambio un sujeto abre, tras de sí, una concepción del mundo reflejada en espacios específicos.

Comenzaré, entonces, marcando el desarrollo del concepto “sujeto enunciativo” en la lírica, el cual deriva de los primeros estudios de enunciación. La enunciación literaria ha sido un procedimiento estudiado de manera profunda apenas a mitad del siglo XX, a pesar de que ya Aristóteles introduce en su *Arte poética* una diferencia en el modo de imitar a partir de la enunciación: “con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro como hace Homero), ya como uno mismo y sin cambiar, o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (1974: 133). Desde entonces, una diferencia entre los géneros literarios ha sido el tipo de enunciador que emite el discurso. En la lírica, el modo de enunciar subjetivamente desde “uno mismo y sin cambiar” produce un espejismo que confunde al autor con el enunciador. Si bien ciertas épocas de la literatura han aprovechado esta circunstancia, parte de la poesía romántica por ejemplo, no parece ser el sentido común de la lírica y mucho menos de aquella escrita durante el siglo XX.

Emile Benveniste, en su obra *Problemas de lingüística general*, propuso la figura discursiva de la enunciación como el acto individual de apropiación de la lengua (1966: 83), aquel al cual solamente se accede por medio de ciertas marcas que deja en su discurs-

so. Esto motivará un estudio más profundo por parte de Tzvetan Todorov, con un artículo seminal “Problèmes de l’énonciation”, donde establece que: “la enunciación está siempre presente, de una manera o de otra, en el interior del enunciado; las diferentes formas de esta presencia así como los grados de su intensidad permiten establecer una tipología de discursos. Entramos aquí en el dominio del análisis del discurso, o de la lingüística textual, o si se prefiere llamar por su nombre antiguo, de la retórica” (1970: 8; la traducción es mía).

En este ámbito de restablecimiento de la retórica para el estudio del texto poético, la crítica comienza a estudiar la presencia enunciativa en la lírica apelando a lo que usualmente denominamos voz, personaje o sujeto. Pere Ballart, en *El contorno del poema*, propone que “leer el poema será tomar decisiones sobre la identidad del personaje que habla y sobre la situación en que lo hemos sorprendido inmerso, y sobre si aquél, por así decir, simplemente está pensando en voz alta, o bien dirige su discurso a algún otro personaje” (2005: 185). Este tipo de decisiones están enmarcadas, de acuerdo con Ballart, en distintas formas de dramatización, puesto que “la figura a la que aluden todos los “yoes” que haya en el texto no es el poeta en tanto que individuo empírico, inscrito en el registro civil, sino la persona poética —la *persona*, la máscara— que la voz del poema anima a construir” (2005: 188). Por lo tanto, esta voz constituirá una figura que podemos denominar, siguiendo a Käte Hamburger, el sujeto enunciativo lírico;¹ este trabajo, escrito en alemán y traducido muchas décadas después al inglés, francés

¹ El término deriva de su trabajo de 1957, *La lógica de la literatura*, el cual, al publicarse en alemán, tuvo poca incidencia en el medio académico internacional. De hecho el libro circuló más al realizarse una segunda edición revisada en 1968. No obstante, la primera traducción al inglés de 1973 se realiza de la edición del 57, y la traducción francesa, de 1986, está basada en la 3ª edición de 1977. Esto originó que el importante estudio sobre semiótica poética, encabezado por J. A. Greimas, no reparara en este importante antecedente y solamente

y el español, resulta la piedra angular para, desde una perspectiva pragmática, entender las diferencias entre los géneros literarios a partir de las particularidades de su enunciación. De la lírica dirá:

la frontera que separa la enunciación lírica de otras formas de enunciación no viene establecida por la forma externa del poema, sino por la relación de la enunciación con el objeto [...] Pues el hecho de que la sensación que nos produce el poema sea la de campo vivencial de un sujeto enunciativo, y nada más que eso, resulta de que la enunciación de éste no apunta al polo del objeto sino que retrae éste a su propia esfera vivencial, y con ello, lo transforma (Hamburger, 1995: 195).

Derivado de un coloquio organizado en la década de los noventa, Dominique Rabaté presentó, en 1996, una compilación de trabajos sobre el sujeto lírico con el propósito de revalorar al “pariente pobre” del discurso crítico. *Figures du sujet lyrique* incluye a la lírica en el debate del sujeto enunciativo, que años antes habían comenzado Bajtín, Genette y otros críticos, basándose particularmente en la narrativa. La noción central del trabajo asume al sujeto lírico como un punto de convergencia para la organización de la forma, el espacio de referencia, la tonalidad y un ethos escritural a partir de un contexto específico, sin por ello insinuar la unicidad en la poesía moderna. Partiendo del romanticismo, el conjunto de trabajos críticos de este libro fija términos y procedimientos más específicos, a lo que, por ejemplo, Ballart ha concebido aún vagamente como *dramatis personae*. Para Rabaté la enunciación lírica será un punto de encuentro de enunciados subjetivos que no pueden encontrar su unicidad y más bien, a partir del establecimiento de un nuevo lenguaje, se recrean como reflejo en el otro; por tanto, sostiene la tesis de que la enunciación lírica, como totalización de

se limitara a considerar que la enunciación era un enunciado de tipo especial “porque comporta otro enunciado en calidad de actante-objeto” (1976: 28).

posturas enunciativas movedizas, es el espacio, el lugar de inscripción de un tipo de experiencias que logran configurarse cuando desbordan al sujeto; de experiencias que expresan una subjetividad que nada tiene que ver con un sujeto en el sentido de una instancia desde donde el poeta pudiera ejercer su dominio sobre ellas (1996: 68-69).

Paralelo a ese nuevo sentido del sujeto lírico y su función en el proceso de enunciación del poema lírico, se ha publicado otro libro colectivo, *Teoría del poema: la enunciación lírica* (1998), bajo la revisión de Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón, donde se continúa indagando sobre el tema en la tradición de la poesía española, aunque, habrá que reconocerlo, no se atreven a aventurar una especificidad enunciativa de acuerdo con el discurso. Si acaso sobresalen en ello los primeros dos trabajos: “Entre Narciso y Filomena: Enunciación y lenguaje poético”, de Cabo Aseguinolaza, y “¿Enunciación lírica?”, de José María Pozuelo Yvancos. De este último me gustaría destacar unas líneas, para efectos de mi interés investigativo, algo obvio pero sustantivo al referirnos al proceso de la enunciación en la lírica:

el lector vivencia en el poema una experiencia que convierte siempre en experiencia presente, y que por ello, como veremos luego le imbrica a él. El “ahora” de la poesía no remite al momento en que el poema fue escrito, sino al presente de su lectura. Igual valdría decir para los espacios recuperados, que son para la experiencia del lector imágenes de su propio mundo (Pozuelo, 1998: 42).

Por lo tanto, pensando tanto en la tipificación del sujeto lírico de Rabaté y esta cita anterior, se puede considerar que el espacio de enunciación del sujeto lírico no es unitario pero tampoco pertenece, como expresión subjetiva, a su emisor, sino, más bien, es un haz que entrecruza, o convoca, a la figura de la escritura y de la lectura. Este espacio, más que buscarse desde los rasgos sintácticos y se-

mánticos que pueda configurar una entidad enunciativa, se deberá plantear desde una perspectiva espacio temporal de la enunciación a partir de la cual se reproduce una experiencia o, como menciona Pozuelo Yvancos, “una zona en la que el yo establece la experiencia del tiempo no como un tema o asunto sino como la dominante de toda su construcción” (1998: 46).

Aun sin precisar metodológicamente o siquiera convenir una terminología adecuada para aclarar el proceso singular de la enunciación lírica, me parece que estos trabajos han adelantado sobremano lo que parecía un evidente desfase en contraste con la narrativa o incluso el teatro. Es necesario comenzar a analizar puntualmente este proceso de enunciación en la poesía para determinar los alcances de lo que puede ser un distinto y enriquecedor modo de concebir el sentido en el poema. En este sentido propongo como caso de estudio algunos poemas de Francisco Hernández.

Al compilar la principal poesía veracruzana de los siglos XIX y XX, Esther Hernández Palacios y Ángel José Fernández caracterizan a la obra de Francisco Hernández de la siguiente manera:

Si bien comparte con Orlando Guillén y Carlos Isla el afán por lo eminentemente experimental en una primera instancia de su obra, luego encuentra, a partir de sus poemas aparecidos en *Cuerpo disperso* (1982), al decantar la suma de sus experiencias innovadoras de la forma poética, un tono personal, que a partir de entonces ha venido puliendo y sacando en claro (1992: 87).

En efecto, decía líneas antes que Hernández representa un fenómeno literario de los ochenta porque es en esa época, con los libros que publica, cuando llama la atención de algunos lectores, sobre todo cuando cierra la década con la aparición de *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1988). Este poemario, multiantologado y citado con frecuencia, será el texto definitivo para cultivar a varios asombrados lectores para quienes Schumann se

convierte en un personaje memorable al cual, en ciertos momentos de lucidez, quizás podemos escuchar cantando lo siguiente:

XIII

La niña Clara camina por la playa
en el límite justo de las olas.
El color de su piel toca la espuma.
El caracol aprende sus palabras.

La niña Clara camina por el bosque
con agujas de pino entre los labios.
Pasa un azul de plumas invisibles.
Una pared de hiedra se levanta.

La niña Clara camina por la nieve
con los ojos cerrados y las manos abiertas.
En sus dedos hay flores de Turingia.
En sus ojos tigres de Bengala² (28-29).

Al salir del embeleso de esta bella canción preguntaría: ¿y quién nos canta sobre la niña Clara?, ¿el poeta Hernández?, ¿Schumann aún resistiendo a los demonios?, ¿un cantor anónimo y anodino que me presta su voz? Pudiera contestar que quizás todos y ninguno a la vez. Para explicar, me remito a “Los signos de la brújula”, poema publicado en el primer libro de Francisco Hernández, *Gritar es cosa de mudos* (1974).³ El texto abre con una dedicatoria a Ezra Pound que nos ayuda a interpretar los primeros dos versos: “Alguien le ha regalado una isla/ al viejo pastor de los ojos curtidos”

² Todas las citas a este poemario provienen de la 3ª edición de *Moneda de tres caras* (2013).

³ Utilizo la versión del poema contenida en *Antojo de trampa. Segunda antología personal* (1999).

(1999: 16). Se trata del entierro del poeta norteamericano en la isla que alberga el histórico cementerio de Venecia. Este par de marcas, una dedicatoria y los versos iniciales, nos instalan en el marco de una elegía. La voz del poema ha decidido distenderse en un espacio íntimo desde el cual se lamenta la muerte de Ezra Pound pero, a la vez, encuentra cierto consuelo de que haya sido en el mar, ya que nos dice: “La agonía frente al mar/ siempre es dichosa./ El tifón orienta los signos de la brújula” (1999: 16). Y tras una descripción que lleva el sentido de un consuelo, el sujeto lírico se dirige al poeta muerto y le pide “Sin embargo, sin miedo, sin tarea, has de cabalgar/ sobre los dioses militantes” (1999: 16) y así sigue anticipándole una misión de lucha para darle “una nueva,/ ruidosa/ ocupación/ a tu eco sin palabras” (1999: 16), pues le parece que el nombre de Ezra Pound “tañe por la tarde/ en oro brusco” (1999: 16). En esta última parte del poema, el sujeto lírico plantea la necesidad de una mejor comprensión del poeta, quien no ha sido valorado como se debiera. El espacio de la elegía se transforma paulatinamente en el de una increpación a la ceguera con la cual se ha leído a Pound. Los signos de la brújula, título del poema y parte de un verso, tienden a invitarnos a acceder al poeta imaginista sin los pesados prejuicios que pesaron por sus antecedentes históricos con el fascismo italiano.

En la actualidad parecerá casi imposible imaginar que se ponga en duda la valía de la obra de Ezra Pound, pero en el contexto de la década de los setenta del siglo pasado, aún en las vísperas de su muerte, el gran aparato crítico norteamericano no había olvidado del todo la alta traición cometida a la patria en los momentos de la Segunda Guerra Mundial. Este dato, que se muestra tan palpable en la enunciación del poema, pasaría desapercibido si nos obstináramos en sostener que el poema se presenta siempre en un aquí y ahora de la recepción. En este caso particular, el tiempo presente de nuestra lectura de “Los signos de la brújula” no es el mismo bajo

el cual se presenta el esquema enunciativo del sujeto lírico, por ende aparecen dos instancias en el acto de la lectura del poema: el que lo ejecuta en el contexto de la reciente muerte de Ezra Pound y quien lo lee en cualquier otro momento.

Esta pieza de Hernández me permite demostrar que si no consideramos que en el texto poético existe un enunciador vinculado a un tiempo y espacio precisos, se corre el riesgo de desarticular su sentido. En el caso que me ocupa, de no comprender que el enunciador se encuentra instalado en el contexto de la casi inmediata muerte de Ezra Pound, donde aún varios sectores de la crítica eran prejuiciosos con su obra por su polémico pasado fascista, el poema no tendría un sentido completo y, sobre todo la última parte, podría parecer hermético. El lector del poema debe cobrar noción de que confluye en el tiempo y el espacio con un sujeto enunciativo específico.

Vuelvo entonces con la niña Clara. Decía que podíamos considerar que la voz de la canción eran tres instancias y ninguna a la vez. Pensemos en un sujeto lírico particular capaz de amalgamar, en un tiempo y espacio específicos (llamémosle *locus* de enunciación), a estas tres instancias. Un poeta llamado Francisco Hernández, a quien le ha seducido la música de Schumann y luego el conocimiento de su biografía, plantea de manera inicial lo siguiente:

Miro la música de Schumann
como se ve un libro, una moneda
o una lámpara.
Ocupa su lugar en la sala situándose,
con movimientos felinos,
entre el recuerdo de mi padre
y el color de la alfombra.
De pronto, pájaros muertos
estrellan las ventanas.
Yo miro la música de Schumann

y escribo este poema
que crece con la noche (s/p).

Éste sería propiamente el espacio, una sala que se vuelve música y recuerdos, y el tiempo, una noche que avanza, desde donde el sujeto lírico recreará la tragedia de Schumann cediendo a la locura; por ello, desde ese tiempo presente, apelará al músico alemán mediante el diálogo: “Hoy converso contigo, Robert Schumann, / te cuento de tu sombra en la pared rugosa/ y hago que mis hijos te oigan en sus sueños” (2013: I, 23). Así, el esquema déictico del poema se realizará desde un yo hacia un tú, que será un Schumann vencido por las visiones demoníacas reconociéndose por medio de los versos. El poeta ha buscado cuidar la verosimilitud de su obra por medio del recurso del diálogo, dado que sería una cuestión propia de la fantasía, e incluso descuidada, poner en boca del mismo Schumann una vida que sus trastornos mentales le borraron.

La secciones en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* alternan tiempos verbales para distinguir varias voces. En el presente aparece el poeta que escribirá la historia de Schumann desde su música, en pretérito y copretérito se narran los pasajes de la vida del músico, y también en presente aparecen las intervenciones de una voz que se permite presenciar, esto es evocar en un aquí y ahora con una profunda expresión lírica que se transmite al lector. Se trata del momento en el cual se muestra la poesía; como, por ejemplo, la sección VI que comienza con una letanía: “Para que salga el sol, música de Schumann. / Para destejer un tapiz, música de Schumann. / Para besar a mi mujer, música de Schumann” (2013: 25) y también, desde luego, la canción de la niña Clara.

El sujeto lírico, que tiene su locus de enunciación desde la propia música de Schumann en una noche donde emprende un diálogo vivo con el músico, transforma la experiencia en un acto para tranquilizar “al otro que en mí se desespera” (2013: I, 23). Entonces no es Schumann o Clara o el poeta Francisco Hernández,

sino otro implacable, desasosegado —vale la pena aquí recordar un verso de Borges en “Borges y yo”: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas” (1999: 22)—. El interés por la locura de Schumann y Hölderlin, los delirios de Trakl y la enigmática existencia de Charles B. Waite, representan una manera de despersonalizar a un sujeto sintiente para instalar en su lugar a otro, un enunciador, “la máscara”, según se refiere comúnmente, quien cobra conciencia de la sensación sintiente para recrearla de manera artística. En el caso del libro *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* nos encontramos con un sujeto lírico que muestra tal proceso: del poeta, pasando por el personaje, para llegar a la máscara o personaje. José Ma. Espinasa lo explica de manera sencilla y clara:

El poeta (o el creador) vive en el texto como arquetipo, sin desprenderse de su condición de persona, así no es —no puede ser— ni Schumann, ni Trakl, ni Hölderlin, pero tampoco Francisco Hernández, sino un yo que les pertenece a todos y que el lector modula para hacerlo suyo (2005: 75).

Este recurso es el que ha vuelto identificable y célebre la obra de Francisco Hernández, algo que guarda mucho parecido con el proyecto de heterónimos de Fernando Pessoa. Precisamente el poeta veracruzano también ha creado un heterónimo: Mardonio Sinta, un repentista cuya vida va de 1929 a 1990. Sus coplas han sido editadas por la UNAM, con un prefacio del mismo Hernández. La despersonalización del sujeto, de la cual hablaba líneas antes, no parece un recurso fortuito sino un proyecto de obra bien definido y establecido que se explica en términos similares a la propuesta del poeta portugués.

Este argumento, aunado a la interpretación de “Los signos de la brújula” que propuse al principio, me permite abreviar en la poesía y los poetas como uno de los principales tópicos de la poesía de Francisco Hernández. Se podrá pensar que esto no es distinto a

otras poéticas contemporáneas, sobre todo de matiz coloquial, que autorefieren el proceso de creación literaria como elemento cotidiano, sin embargo (y aquí es donde se instituye parte del culto), Hernández ha creado un espacio particular a partir de una enunciación lírica trabajada de manera profunda. Despersonalizado, el poeta veracruzano acude a lo que la mayoría de la crítica de su obra ha denominado máscara o personaje, pero que, en aras de cierta precisión metodológica, es para mí el espacio de enunciación del sujeto lírico. De tal manera que los procedimientos expresivos que distinguen su obra poética, como el tono epigramático con un sarcasmo que en ocasiones se transforma en sátira o humor negro, la desbordante imaginación e ingenio con las palabras y la coloquialidad de situaciones relatadas o dramatizadas, pasan por el tamiz de una enunciación, la cual define y particulariza dichos elementos de su expresión poética.

Para explicar mi comentario analizaré algunos aspectos de “El último verso de Góngora”, contenido en *Oscura coincidencia* (1986).⁴ Este poemario es una obra peculiar por varios motivos: primero, se trata de un libro dividido en cuatro partes distintas sin aparente relación, donde se muestran claramente los principales ejes temáticos del poeta (el amor en sus variantes, sobre todo la carnal, el viaje como imaginación, homenajes y dedicatorias a artistas y el sueño como forma de recuerdo); luego aparece un epígrafe de Bruno Bianco, un nombre de pluma detrás del cual estuvieron Guillermo Fernández y el mismo Hernández en la década de los setenta; finalmente, en este libro se publica el poema “La gata” (también popularmente conocido como Camila, por el nombre del animal) la presencia felina más conocida en la poesía mexicana contemporánea.

⁴ Nuevamente ocupo la versión del poema contenida en *Antojo de trampa* (1999).

En este libro, al cual no se le ha prestado la atención crítica que merece —quizás en parte porque siempre se prefiere *Moneda de tres caras* (1994), con la famosa trinidad (Schumann, Scardanelli y Trakl)—, aparece “El último verso de Góngora”, donde se relata un paseo con el poeta rumano Darie Novaceanu en el Parque Hundido de la Ciudad de México. Antes de este poema en prosa, Hernández ya había escrito varios textos sobre asuntos de poesía y poetas o artistas plásticos, como por ejemplo de Lezama Lima, Poe, Picasso y Kafka. Pero es hasta la perspectiva tan clara que el enunciador muestra en su caminata con Novaceanu, como este espacio se convierte en un motivo definido y recurrente en la obra de Hernández. En este proceso se pueden distinguir cuatro instancias progresivas que iré explicando con el poema:

1. El sujeto enunciativo fija una imagen, un cuadro o marco espacial desde donde muestra una perspectiva particular. En el poema se nos presenta como espacio un parque a plena luz del día que se manifiesta bajo la imagen: “y el cielo de estas tierras dejaba caer sobre nosotros su girasol sin polen” (1999: 73). Esta analogía, guarda una proporción con los siguientes elementos descritos que dan cuenta de una interpretación particular del mundo.
2. El enunciador se constituye de acuerdo a su contacto e interpretación con el mundo. El siguiente pasaje: “Una mata de plátano lo entusiasmó como si fuera una columna dórica. Un cerezo encorvado le hizo pensar en cierta esquina de Bucarest” (1999: 72), no hace sino fijar una constitución definitiva del enunciador a partir de las relaciones que establece con el sol, la mata de plátano y un cerezo. Llama la atención la poca o nula relación tangible entre los elementos comparados y, me permito suponer, se trata de una percepción que el sujeto lírico tiene de la poesía del

rumano. Entonces el enunciador ocupa el espacio del otro y lo interpreta desde la imagen del sol hasta la comparación del platanar con una columna dórica y del cerezo con una esquina. Se hace evidente la dimensión de alteridad que se expresa en el acto poético y que a la mayoría de la crítica de Hernández le gusta denominar el uso de la “máscara”; en esta ocasión el enunciador asume la postura del poeta rumano y con ello un otro.

3. Desde esta situación de alteridad, el enunciador se transforma o presenta una original perspectiva de su entorno, lo cual produce un efecto de sorpresa en el lector que puede traducirse en la experiencia estética del poema. En “El último verso de Góngora”, este efecto queda tan claro cuando el enunciador, bajo el calor de la tarde, nos dice: “Darie se abotonó el cuello de la camisa y me dijo, sacudido por un ligero escalofrío:/ —Basta recordar el último verso de Góngora para que nieve sobre los jardines...” (1999: 73). Se desarrolla una circunstancia absurda que guarda relación con las comparaciones anteriores, pero que no deja de ser sorpresiva para el lector, quien además queda en suspenso a partir de la imprecisión declarativa de Novaceanu. Puede ser que “El último verso de Góngora” aluda a cierto poema a partir de una conversación previa, de la cual el lector no tiene noticias, o bien, literalmente, al último verso escrito por Góngora, lo cual es también enigmático, considerando que su obra se publicó de manera póstuma. El efecto estético de este poema se logra no sólo por la sorpresa de que un verso traiga la nieve en un día soleado y en una ciudad (el Distrito Federal) donde nunca nieva sino también, a partir de la intriga que el poema deja sin resolver, como una emulación al efecto de dificultad poética en algunos poemas de

Góngora —recordando a Lezama Lima, “sólo lo difícil es estimulante”—.

4. Finalmente, el espacio de enunciación que se presenta en el poema se convierte en un modo de conocimiento de un poeta o un poema o, cuando se trata de un artista plástico, de una impresión de su obra mediante la sensibilidad artística. En términos sencillos diría que la lectura de estos poemas le deja algo al lector que, por la vía del goce estético, se relaciona con un nuevo conocimiento. En este poema, con la estampa sobre Novaceanu caminando por el Parque Hundido, queda vinculado el conocimiento de un poeta rumano y su labor como traductor de Góngora.

Este proceso que acabo de describir ocurre en los otros poemas de la sección “Rostros”, de *Oscura coincidencia*, y será recurrente también en diversos textos a lo largo de la obra del poeta. En 1994 Alberto Paredes dedicó un ensayo a lo que hasta entonces se conocía como la obra poética de Francisco Hernández, fijando sus predilecciones personales. Como proyección vaticinaba lo siguiente:

Una variante prometedora de los recientes poemas cortos de Hernández son aquellos textos de 20 a 40 versos aproximadamente cuyo centro es un personaje. Pienso en “Mirada de Jerez” y en “Palabras por dos hombres”. En ambos casos el éxito estriba en que el poema construya una identidad lírica (1994: 108).

Este tipo de textos, además de volverse favoritos, se particularizaron de tal manera hasta convertirse en una forma discursiva personal, las poetografías. El recurso, en sí, incluso se ha convertido en parte del método de un taller de escritura creativa.

En una breve nota sobre la poesía de Francisco Hernández, Víctor Manuel Mendiola distingue “dos segmentos: aquellos poemas donde el autor mira el mundo sin la mediación de otras voces

interpuestas y aquellos otros donde encontramos la elaboración o la reelaboración de un personaje” (2001: 113). Yo más bien creo que aun cuando no median “voces interpuestas”, sí existe un sujeto enunciativo propio de la lírica, lo cual provoca la despersonalización del poeta que he descrito líneas arriba. Así visto, el lector se entusiasma con los poemas de Hernández porque se instala en un espacio de enunciación poco frecuentado por la poesía mexicana contemporánea.

Este sujeto lírico involucra al lector en un acto de reconocimiento de sí mismo a partir de lo que se enuncia. La sensación de que Francisco Hernández es sencillo, cotidiano y comprensible en su poesía, se logra porque ha sido capaz de desprenderse de las emociones personales para mediarlas a través de un sujeto enunciativo lírico que nos hace confluir en un mismo tiempo y espacio.

El artificio que varios críticos y lectores de este importante poeta han denominado “personaje” o “máscara” es, de manera más precisa, un sujeto enunciativo de la lírica. Estudiarlo con detalle nos permitirá conocer la profunda complejidad que subyace en la poesía de Francisco Hernández y entender su riqueza discursiva. Esto habrá de ser definitorio para que, además de ser un poeta de culto que circula entre las aulas de letras como uno de los secretos mejores guardados de la poesía mexicana, se convierta en una figura medular de nuestra literatura.

Bibliografía

- Aristóteles, 1974, *Poética*, Valentín García Yebra (trad.), edición trilingüe, Madrid, Gredos.
- Ballart, Pere, 2005, *El contorno del poema*, Barcelona, Acantilado.
- Benveniste, Emile, 1993, *Problemas de lingüística general*, 2 vols., México, Siglo XXI editores.

- Borges, Jorge Luis, 1999, “Borges y yo”, en *Borges por él mismo*, Madrid, Visor, pp. 22-23.
- Espinasa, José Ma., abril de 2005, “Poeta ventrílocuo. Reseña a *El corazón y su avispero* e *Imán para fantasmas* de Francisco Hernández”, en *Letras libres*, México, pp. 75-76.
- Greimas, Algirdas Julien *et al.*, 1976, *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta.
- Hamburger, Käte, 1995, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.
- Hernández, Francisco, 2013, *Moneda de tres caras*, 3ª ed., Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- _____, 1999, *Antojo de trampa. Segunda antología personal*, México, FCE.
- Hernández Palacios, Esther y Ángel José Hernández, 1992, *Veracruz, dos siglos de poesía (XIX y XX)*, 2 t., México, Conaculta.
- Lezama Lima, José, 1993, *La expresión americana*, Irleamar Champi (ed.), México, FCE.
- Mendiola, Víctor Manuel, 2001, *Sin cera*, México, UNAM, pp. 113-115.
- Paredes, Alberto, 1994, “Los viajes del silencio o la locura del héroe”, *Tema y variaciones de literatura. El viaje*, núm. 3, UAM-Azcapotzalco, México, disponible en: <<http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/3/221063/221063.html>> (consultado el: 3/VI/2013).
- Pozuelo Yvancos, José María, 1998, “¿Enunciación lírica?”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Cabo Aseguinolaza, Fernando y Germán Gullón (eds.), Ámsterdam, Rodopi, Diálogos hispánicos, núm. 21, pp. 41-75.

Rabaté, Dominique, 1996, *Figures du sujet lyrique*, Francia, Presses universitaires de France.

Sinta, Mardonio, 2007, *¿Quién me quita lo cantado?*, México, UNAM.

Todorov, Tzvetan, 1970, “Problèmes de l’énonciation”, *Langages*, año 5, núm. 17, pp. 3-11.

(Recibido: 23 de enero de 2015,
aceptado: 15 de febrero de 2015)

Parodia y autoparodia en *El último lector* de David Toscana

Diana Geraldo
El Colegio de México

Resumen:

La parodia y la autoparodia son dos de los recursos más relevantes que se presentan en *El último lector* de David Toscana. El uso de estos recursos permite explicar la visión crítica y desencantada del mundo que se ofrece en el texto por medio de la parodia de los manuales de escritura de novelas y de la crítica a la función del escritor en la sociedad; además de estos recursos, en el texto se plantean vínculos con la novelística mexicana y con la tradición bíblica, de modo que, junto con el discurso paródico, hay un procedimiento intertextual que sitúa al texto dentro de la tradición literaria y que, al mismo tiempo, permite a Toscana reformular los mecanismos estéticos de la novela mexicana.

Palabras clave: *El último lector*, Toscana, parodia, autoparodia, intertextualidad.

Abstract

Parody and self-parody are two of the most relevant features of David Toscana's El último lector. These resources are means by which we can explain the critical and disenchanted world view that the text offers through parody of novel-writing manuals and criticism of the writer's function in society. Besides these features, there are links with the Mexican Novel and with the biblical tradition, so that, together with the parodic discourse, there is an intertextual procedure which places the text within the literary tradition and at the same time also allows Toscana to reformulate the aesthetic mechanisms of the Mexican Novel.

Keywords: El último lector, Toscana, Parody, Self-parody, Intertextuality

En *El último lector*, sexta novela escrita por David Toscana y publicada en México en 2004, el autor regiomontano crea un universo ficcional que tiene, entre sus distintos temas, la parodización y la burla del mundo del libro. Desde la célebre obra de Cervantes, *Don Quijote*, la literatura ha sido explorada y analizada desde el interior del discurso ficcional, de tal modo que se ha elaborado un modo de juzgar la literatura desde los mismos textos. La lectura y la crítica de la novela, en semejanza con la parodia cervantina, son dos de los ejes narrativos que conforman esta obra de Toscana.

En el marco de la literatura mexicana moderna, la crítica y el análisis del mundo cultural, y con ello de la novela como uno de sus componentes, han sido planteados por varios autores; por ejemplo, la novela *El miedo a los animales* de Enrique Serna, en la que el autor se burla de un mundo degradado y corrupto mediante un ejercicio en el que los escritores y los funcionarios de la cultura aparecen convertidos en figuras grotescas y absurdas. Esta elaboración literaria permite a Serna poner de manifiesto su interés

crítico sobre los ámbitos políticos y literarios. Las novelas de Ibar-güengoitia, con su característico tono irónico, también subrayan vicios y defectos de la política, de la Revolución y de otros temas vinculados con el México del siglo pasado.

Aunque el pensamiento crítico y la burla, como ejercicios de exhibición despectiva, no son recursos literarios exclusivos del siglo XX, cabe aclarar, sí son una referencia importante que define el carácter de muchos de sus escritores. En esta línea es donde se sitúa *El último lector* de David Toscana. El objetivo de este artículo es explicar el carácter crítico de la novela, así como describir los elementos paródicos que participan en el cuestionamiento intrínseco del texto, en el que se expone una visión de mundo que media entre la ficcionalización, como forma de vida, según la perspectiva de los personajes, y la parodia, como recurso constructivo, que permite observar la visión crítica que se expone de ese mundo.

En *El último lector* de Toscana, se narran las condiciones de pobreza y de aislamiento en que se encuentra el bibliotecario Lucio, en un pequeño pueblo llamado Icamole, un lugar presuntamente localizado en el norte de México. La desaparición y la búsqueda policíaca de una niña son las dos circunstancias que dentro de la trama propician una conmoción en el pueblo. Este poblado se ubica en una zona desértica, aislada, y en el que la mayoría de sus personajes se presentan como seres hundidos en la rutina, monótona e infértil, como el mismo ambiente del lugar que está en correspondencia con la vida y las emociones de los personajes que habitan en él, quienes también tienen vidas estancadas en el aburrimiento debido a la falta de alteraciones o de sucesos inusitados en el pueblo. Para Gloria Prado, Toscana tiene vínculos intertextuales con la estética de Juan Rulfo, ya que “la ambientación y el tono en los que se desenvuelve la historia de su novela, evocan el mundo rulfiano de manera evidente” (2008: 303). En efecto, Icamole representa un mundo hostil, aislado, fuera del tiempo y del devenir histórico,

con personajes que conviven con la vida y la muerte, la mayoría de las veces incapaces de marcar líneas de separación, aspectos que coinciden, en muchos momentos, con la vida de los habitantes de Comala. La investigadora considera, además, que la relación entre muerte-amor-locura es un elemento fundamental que une esta novela de Toscana con *Pedro Páramo* (2008: 306).

Todos estos aspectos de la trama participan en la construcción de la atmósfera planteada en el texto, la cual sostiene su escritura y su visión de mundo en la parodia como recurso constructivo. Conviene explicar de manera preliminar qué se entiende por parodia, antes de iniciar el análisis textual. En este trabajo, no pretendo propiciar un debate teórico respecto al concepto; por tal razón, planteo mi enfoque apoyándome en la propuesta de Linda Hutcheon, quien estudia la parodia como un género literario y la define de la siguiente manera:

La parodia no es un tropo como la ironía: se define normalmente no como fenómeno *intratextual*, sino como modalidad del canon de la intertextualidad.

Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo (1992: 177).

Cuando Hutcheon habla del canon de la intertextualidad, está indicando que la parodia es una “modalidad” dentro del canon literario —modalidad en cuanto reactualización de los discursos de la tradición literaria— y que sus mecanismos están sujetos a la intertextualidad, pero para que exista verdaderamente el proceso intertextual es necesario el canon, pues sin éste no se puede efectuar el vínculo entre obras ni se pueden plantear relaciones o intercam-

bios. Ahora bien, Hutcheon define el texto paródico quizá de una manera un poco tautológica, ya que considera que éste es la síntesis de un texto parodiado y de un texto parodiante, cuando en realidad el texto paródico es el texto parodiante. La definición quizá pueda aclararse si se precisa que la parodia, y no el texto paródico, es la síntesis del ejercicio de imbricación de un texto o discurso base, ella lo llama parodiado de segundo plano, que se incluye dentro de otro, el parodiante, la conjugación de ambos remite a la elaboración paródica. En todo caso, lo valioso de la argumentación de Hutcheon es que señala con precisión el funcionamiento de la parodia al explicar que su naturaleza estructural está determinada por el vínculo que se establece entre dos obras, textos o discursos, y que uno será el parodiado y el otro el parodiante.

La característica fundamental de la parodia es que siempre funciona en relación con otros textos literarios; en efecto, sus críticas o burlas siempre están dirigidas a otros discursos o a las convenciones literarias, ya que su campo de efectividad se encuentra en el mundo de la literatura y, por ello, opera de manera muy cercana a los procesos de intertextualidad. Este rasgo de la parodia, de alguna manera, está vinculado con la crítica, que en *El último lector* se manifiesta a partir de las lecturas que hace el bibliotecario Lucio. El gusto por la lectura que tiene el protagonista permite que se presente la burla y, con ella, la refuncionalización del género paródico, puesto que desde la perspectiva de Lucio se reflexiona sobre el quehacer literario; es innegable, sin embargo, que el texto está compuesto de humor, de un juego casi morboso —que raya a veces en la necrofilia— respecto a la muerte, a la literatura y al ser humano; además, todo esto está planteado desde la selección de lecturas de Lucio y desde los juicios de valor que éste emite al leer las novelas y, por eso, su perspectiva es la más relevante dentro del discurso.

Aunque la dificultad para localizar los recursos paródicos en el texto haga parecer, a veces, que la contextualización literaria es mínima, es innegable que todo discurso paródico tiene elementos que hacen posible su identificación. Estos elementos son, en el caso de la novela aquí analizada, la personificación y descripción del bibliotecario, la burla de las novelas leídas por él, en la que las tramas y los títulos son una reformulación humorística de los discursos novelísticos que el protagonista lee y critica, e incluso, varios detalles de la vida rutinaria de los personajes parecen parodiar algunos relatos bíblicos.

En esta novela, la parodia es una táctica discursiva y retórica que transgrede el sistema de valores y desmitifica el objeto de su crítica. Se presenta como una forma refinada de lo lúdico, dado que está jugando con el lector. Este aspecto es sumamente importante, pues este recurso implica un contrato de lectura entre texto y receptor. Cualquier texto paródico espera un contacto entre lo dicho y lo entendido por el lector, es decir, se busca una respuesta, un entendimiento del juego propuesto por el autor. La parodia, en efecto, promueve una reflexión que va más allá del texto y reclama al lector pensar sobre lo dicho; en estos casos, el texto requiere de un lector que participe y sea un receptor activo. Este aspecto de la parodia está en relación con el título mismo de la novela de Toscana, *El último lector*, ya que desde su inicio el texto plantea la importancia de leer y de interpretar. Debido a este elemento de incitación, Ada Aurora Sánchez Peña señala que la lectura, como un acto de entrecruzamiento de subjetividades, es uno de los ejes temáticos de esta novela (2011: 26).

El último lector es un discurso diseñado para propiciar una reacción en el lector, pues entabla con éste un diálogo que va de la burla al humor negro, de lo lúdico a lo grotesco. Desde el título, el autor construye un discurso a la manera de una enredadera ficcional, donde se puede decir que el lector concreto es “el último lec-

tor” de la novela, creando así una serie de conexiones internas, en la que Lucio es uno más de esos lectores planteados por Toscana en el discurso. El momento de interacción entre autor-lector sólo finalizará cuando se lea la última página. El párrafo final parece cerrar y, al mismo tiempo, confirmar el contrato de lectura que se fue dando en el transcurso de la narración; así concluye el texto: “habrá de reducirlo a la nada en una novela digna de infierno y cucarachas, habrá de sepultarlo en las arenas del mar o el desierto cada vez que alguien abra la última página de *El último lector*” (Toscana, 2004: 190).

Se plantea, así, la novela dentro de la novela, una *mise en abyme* que funciona como estructura rectora del texto. El autor construye un entramado ficcional compuesto por realidades paralelas que coexisten en la obra: la realidad narrada por Toscana, la realidad expuesta en las novelas que lee Lucio y la realidad que nosotros leemos como lectores reales. El texto está formado a la manera de las cajas chinas. El final de la novela parece cerrar el círculo de la narración, puesto que todas las realidades se reúnen en una sola representación: la ficción que se ideó en todo el relato y en la que la novela fue puesta en espejo dentro de sí misma, propiciando con esta construcción la burla y la parodia del propio texto.

El ejercicio paródico está ceñido, sobre todo, a la perspectiva de Lucio, el bibliotecario. Por esta razón, Miguel Rodríguez Lozano considera a este personaje un *alter ego* del propio autor (Rodríguez, 2006: 62), asunto que cobra importancia si concebimos a Lucio como una instancia ficcional de la mentalidad de Toscana, pues éste pone en voz del personaje una reflexión crítica que probablemente le pertenece. El bibliotecario se presenta como el inquisidor de las letras; su vida se reduce a leer y criticar libros. Como censor de la biblioteca se muestra intransigente y severo respecto a los textos: “el día que recibió la primera remesa de libros: quinientos siete ejemplares, de los cuales sólo ciento treinta habrían de pasar

al librero. Los demás cargaron con el sello de censurado” (33). Este episodio recuerda la famosa escena de *El Quijote* cuando el cura y el barbero saquean la biblioteca del viejo caballero y donde, incluso, también se menciona *La Galatea*, otra obra de Cervantes. Toscana, a su vez, propone un ejercicio semejante en *El último lector* cuando se refiere a su propia novela *Santa María del Circo*. Esta mención de una obra anterior refuerza la idea de la *mise en abyme* que rige la estructura narrativa, lo mismo que en la escena de *El Quijote*; por tanto, esta alusión, aunque leve, es fundamental: indica que en ambas novelas (la de Cervantes y la de Toscana) los autores ponen en abismo otras obras suyas, proponiendo con este procedimiento una especie de autocrítica.

En varios apartados de la novela, se introducen los títulos y algunos fragmentos de las novelas que lee Lucio, los cuales complementan la narración total, de tal manera que el discurso es una especie de pastiche paródico de otros discursos novelísticos, en el que diversos registros e historias se superponen, a veces sin separación o límites entre ellos, hasta formar una conglomeración de discursos entre el relato de Toscana y los textos que lee Lucio, relatos que a su vez forman parte también de este universo narrativo en el que la realidad y la ficción pierden sus límites. Por esta razón, Lucio compara la vida con la literatura; para él, todo acto humano tiene su referencia literaria, como si escritura y vida estuvieran conectadas. Lucio lee el mundo, su mundo inmediato, su realidad, como el lector que lee un libro y, por ello, la comparación entre vida y literatura es esencial para percibir la visión de mundo que se halla detrás. Pongo sólo un ejemplo del texto respecto a este punto: “tu narración me agradó tanto que estaré pensando en ella un buen rato. Remigio resopla y se cruza de brazos. *Para mí no es una narración, es la vida real*, y no es cuestión de un rato, yo recordaré toda la vida el entierro de esa niña. Lucio le pone la mano en el hombro. Habrá que borrar la retina y esto último que dijiste; bastante

ordinario” (52, el subrayado es mío). Lucio dice esto después de escuchar a Remigio contar su experiencia con el cuerpo de la niña muerta. Como se ve, el tono y los comentarios de Lucio están expresados de manera similar a los que emite sobre los novelistas que examina en su biblioteca. Por tanto, el bibliotecario habla y critica la vida con la seriedad con que lee y juzga a los escritores, lo que permite pensar que, para los personajes de la novela, la frontera entre la realidad y la imaginación está desdibujada o, como explica Abeyta, “en *El último lector* se reivindica el papel de la imaginación que brota de la vida cotidiana” (Abeyta, 2010: 427).

En efecto, Lucio parece intuir su naturaleza ficcional, como los personajes onettianos que ven el mundo que los rodea y lo perciben como una ficción, como una irrealidad o como una farsa creada por un autor superior y externo a ese mundo. Esta especie de autoconciencia ficcional se confirma en la parte final de la novela cuando Lucio da a entender que se reconoce como un personaje que algún autor escribirá y cuyo título será “El último lector”, como efectivamente sucede, lo cual sugiere que Lucio reconoce que es un personaje de este texto de Toscana, lo que confirma no sólo su ficcionalidad, sino la *mise en abyme* que rige toda la novela.

Cada fragmento de las novelas es leído por el bibliotecario y cada uno recibe su respectiva aprobación o censura. *El último lector*, expone en estos términos, y en boca de Lucio, la actitud de un lector y, siguiendo la idea del *alter ego*, de un escritor respecto a su mundo de creación, pero en el que la crítica también implica entender la literatura como parte de la vida, a la que también se inspecciona desde la perspectiva del bibliotecario protagonista.

Lucio descalifica, critica y se burla del oficio del literato, de la actividad profesional de los escritores, del lenguaje empleado por los narradores, de los cánones tradicionales y de todo lo que a su juicio es desdeñable en el ámbito de la cultura. La crítica va acompañada de mordacidad, sobre todo, cuando se describe la relación

de Lucio con la literatura. Sin embargo, conviene preguntarse qué se esconde tras esas reprobaciones. Estas correcciones a las novelas pueden entenderse como una forma de parodiar los manuales de escritura, pues Lucio nos dice a la manera del escritor de manuales:

Una novela se ensucia menos cuando un lector come encima de ella que cuando el autor menciona la marca de los pantalones de un personaje o de su perfume o de su gafas o corbata o del vino francés que bebe en tal o cual restaurante; las novelas se manchan con la sola mención de una tarjeta de crédito, un automóvil o la televisión (60).

La imagen del narrador como un instructor de nuevos escritores, en este caso, resulta absurda, porque no se busca aleccionar sobre la buena literatura, sino criticar los errores comunes de los malos escritores. No obstante, es innegable que estos comentarios esconden una proposición tácita respecto al oficio de escribir novelas. Aunado a esto, está la personalidad de Lucio: un pobre hombre alejado de la civilización, un anacoreta frustrado, un viudo solitario alejado de las mujeres, un hombre sin dinero, sin comida, sin verdaderos lazos familiares. La caracterización de Lucio está definida de tal manera que complementa el carácter lúdico y crítico del texto; por eso, no representa al bibliotecario serio y estudioso proveniente de la ciudad, sino al campesino sin dinero y sin sustento que juzga el mundo intelectual desde su pequeño espacio desolado y hostil. La novela es, en este sentido, una parodia de los manuales que presumen enseñar lo que es bueno y lo que es malo en la escritura. En este caso, lo que se está planteando es el lugar desde donde se lleva a cabo la crítica literaria: no desde el encumbrado palco de la Academia, sino desde los polvorientos anaqueles de una biblioteca rural. Toscana está consciente del lugar del libro en la modernidad y de los cambios en el mercado editorial. Para Michael Abeyta, Toscana muestra una visión crítica de la cultura del libro

en México e, incluso, afirma que “en sus novelas encontramos una crítica mordaz de la influencia del mercado estadounidense y los efectos negativos de la globalización” (2010: 434).

Mediante el recurso de la parodia, el texto tiene la posibilidad de mostrar irreverencia respecto a los discursos oficiales. Su crítica es visceral, porque impreca a las figuras más reconocidas de la tradición literaria. Así, en el mismo personaje se manifiesta esta actitud de antiolempnidad, que puede verse en la siguiente escena:

En el muro izquierdo, sobre una repisa y en torno a tres veladoras apagadas y una con llama, yace el frasco de vidrio con la carta del soldado Pedro Montes. Se trata de un cilindro de cristal que no se hace más angosto a la altura de la tapa; de hecho, ésta sobrepasa por poco el tamaño de la base. Lucio y Remigio van hacia allá. Siempre he pensado que el frasco original guardaba duraznos en almíbar, dice Lucio. El papel se sostiene pegado al cristal que le sirve como escaparate, de modo que la carta dirigida a Evangelina puede leerse de principio a fin. Una vez intenté quitar la tapa, dice Lucio, pero me fue imposible. Quiero abrirla porque Pedro Montes escribió fe con acento y en todos estos años parece que nadie se ha dado cuenta. Ya es hora de corregir el error, dice y saca de su bolsillo un marcador rojo [...] Lucio termina la faena, saca el papel y mira detenidamente la frase: tú me enseñaste a rezar y ahora que mi vida se acaba sólo me resta hacerlo con la fé de un niño. Alrededor del acento traza un círculo rojo, empalmándolo con las letras vecinas; después con la misma tinta, escribe entre paréntesis: fe no lleva acento aunque debamos acentuar nuestra fé (88-90).

La actitud del personaje hace más evidente la antiolempnidad, pues al mancillar una reliquia histórica está trasgrediendo el límite de lo respetable. No es sólo una crítica a las reliquias anquilosadas —que pueden o no estar equivocadas—, sino que el acto es irreverente en sí mismo; es, por eso, que en la actitud de Lucio se expresa el cuestionamiento y el carácter crítico de la novela,

ya que el bibliotecario es quien reacciona mordazmente contra lo autorizado y lo reverenciado. Por ello, se considera un personaje que manifiesta el descreimiento y la altanería contra todo lo rigurosamente autoritario, incluso con una actitud de corrección del pasado, como si el personaje encarnara la reformulación moderna del pasado histórico, pues aunque el personaje cree que la carta del soldado está mal acentuada, debe considerarse que en el siglo XIX, y todavía en las primeras décadas del siglo XX, la norma ortográfica indicaba que debía acentuarse la palabra *fe*, ya que todos los monosílabos llevaban acento. Por tanto, esta actitud del personaje, más bien, apunta a una reescritura del pasado, es decir, una reescritura del discurso histórico, que en el momento actual en que vive Lucio consiste en corregir los aspectos que en el presente ya no tienen vigencia, y que están ejemplificados en esta novela mediante el simple problema de la ortografía. Para Rodríguez Lozano, este ejercicio de reescritura de la historia —que en *El último lector* también implica la intervención de Porfirio Díaz con su ejército en Icamole, como parte de la historia local que es, al mismo tiempo, la historia nacional—, tiene el objetivo de “regresar al pasado de México y verlo relacionado con el norte, o mejor, desde fuera del centro, y la trascendencia del lenguaje, de no hacer de éste un puro mecanismo de accesorio, logran en la narrativa de Toscana una simbiosis afortunada” (Rodríguez, 1999: 62).

En *El último lector*, se puede considerar, entonces, que la actitud de irreverencia del personaje responde, en primer lugar, a su condición de sujeto marginal, en contraste con la ciudad que representa una entidad de poder. De esta forma, se expresa la oposición entre ciudad y aldea. Esto ayuda a explicar por qué Lucio prefiere su pequeño pueblo Icamole y no Monterrey, que en este texto es la representación de la ciudad:

Fue la última noche antes de volver a Icamole. Tras varias cervezas Lucio se sintió en confianza para exponer sus gustos en materia de

libros. El otro hombre escuchó casi sin hablar, bebiendo y echándose cacahuates a la boca. Cerca de la media noche se quitó una cáscara de entre los dientes para enjuiciar con aire superior. Tienes los tres complejos de un pueblerino: contra los gachupines, contra los gringos y contra las mujeres. Dio otro trago a la cerveza y continuó. En la ciudad ya superamos los primeros dos. Lucio dejó un billete sobre la mesa y se marchó. Juró que jamás asistiría a otra reunión de éstas ni pisaría de nuevo la ciudad de Monterrey o cualquier otra ciudad (116).

En segundo lugar, su actitud muestra irritación contra ambos polos: tanto la ciudad como la aldea son vistas con ironía y desprecio, a ambas se les ataca, pues así como desprecia a la gente de la ciudad, también se muestra grosero y altanero con los pueblerinos. Las ofensas contra el salvajismo, la ignorancia, la miseria y demás situaciones en las que vive su comunidad son también objetos de crítica, que coinciden en muchos casos con los vicios y defectos de los malos escritores o, simplemente, con la literatura. Así se continúa con la conciencia de ficcionalización que el personaje tiene de sí mismo y de su mundo: “El pueblo sin agua y yo sin comida. No está mal para un final de novela, se dice, la gente se va de Icamole y yo muero de hambre” (19).

Si intentamos llevar al extremo este razonamiento y si asumimos el carácter crítico y exploratorio de la novela, me parece que esta serie de acometidas contra la ciudad configuran la imagen del escritor opuesto al poder, que reconoce que se encuentra fuera del centro, en una geografía aislada, sin contacto con el progreso y la cultura. Bien podría pensarse, de nuevo, que las críticas de Lucio contra la ciudad y contra el pueblo son en realidad del propio autor, extendiendo la idea del *alter ego* autoral. Aun si no se realizan de manera intencional, estos ataques configuran la imagen de quien se considera en la periferia. El tono que adquiere la narración al exponer esta crítica recuerda la manera en que otras obras, y otros autores,

han planteado este mismo recurso; por ejemplo, en la narrativa de Serna y en la de Ibargüengoitia, ya antes mencionados.

La visión paródica de la figura del autor y del lector no sólo implica la burla a su posición como escritor, sino que también demuestra la actitud crítica con que se perciben las acciones del gobierno respecto a la educación y a la lectura:

Una biblioteca en este lugar, dice mientras abarca el recinto con la vista o, mejor dicho, una bibliote. El teniente suelta una carcajada; Lucio se mantiene impávido para incomodar al visitante. No tienen clínica, pero tienen libros. ¿Quién entiende al gobierno?
(61)

Como se muestra en la cita, las burlas y los acentos paródicos del discurso de *El último lector* configuran, dentro de la totalidad narrativa, una desaprobación de la política. Por eso, se pone en entredicho la responsabilidad del gobierno para ordenar las prioridades del pueblo. En este sentido, también se está sugiriendo que, antes que la literatura, existen otras necesidades de mayor importancia en el ámbito social. Una biblioteca en un lugar desolado, y con graves problemas económicos, plantea la posibilidad de un discurso paradójico. Desde la perspectiva de Lucio, se defiende la lectura y la literatura como parte esencial de la vida, pero, desde la perspectiva de los otros personajes, se insinúa que el gobierno se preocupa por cosas que no son urgentes, como la salud pública. Ambas ideas se contraponen: la visión de Lucio y la visión de los demás personajes, y de ahí resulta la postura paradójica elaborada en el texto. Es así que en la novela se va de un lado a otro reflexionando sobre el ejercicio de escribir y leer, y esto se hace mediante la burla y la parodia como mecanismos para la provocación y la desmitificación. La crítica a la novela es el asunto temático más sobresaliente de esta obra. La parodia impregna el sistema de valores

del narrador (piénsese igualmente en Toscana), llegando al límite del nihilismo.

Otro objeto de crítica son los lectores, aspecto que se relaciona con la parodia de los manuales de escritura que mencioné antes. El lector, de acuerdo con Lucio, es mediocre si descalifica una novela por sus cualidades morales. Otra cosa sucede con las lectoras que, según el juicio de Lucio, no pueden leer sin aliarse de inmediato con las de su género. De este modo, se plantea una tipología de los lectores: voraces, despreocupados, ingenuos, inconscientes, etc., lo que señala esta enumeración es la revisión que el texto plantea sobre el acto de lectura, con sus respectivas eficacias y deficiencias.

El último lector también puede concebirse, dado la riqueza de su enunciación y de su discurso, como una forma de autoparodia. El escritor y el lector son puestos en evidencia al delatar sus errores. Es innegable que David Toscana se reconoce a sí mismo como escritor, así que cuando señala las fallas de los demás, en sentido paradójico, está criticando su actividad, su forma de vida: se está burlando de sí mismo. La autoparodia deriva de los juicios y sentencias del personaje protagonista, en cuya representación se encuentra enmascarado el propio autor. La actitud crítica expuesta por Toscana está revestida de ironía, porque no quiere ser el inquisidor serio y ortodoxo, sino el juez bromista, pero juez finalmente. Toscana parece entender que parodiar es una forma de descalificar burlándose y haciendo risible lo denigrado, así sea él mismo; por eso, es capaz de mencionar su obra y de burlarse de ella: “Esto debe ir derecho a las tinieblas, *Santa María del Circo*, un melodrama sobre enanos y mujeres barbudas” (108). El mismo autor se vuelve objeto de crítica y de burla, como también ocurre en *El Quijote* de Cervantes, aunque en este último, Cervantes salva de la hoguera su obra *La Galatea*, que no es expuesta como objeto de burla. Esta posible conexión con el texto cervantino permite identificar la relación intertextual, en cuanto al recurso de la parodia, que es

además un eje en Cervantes si consideramos que su obra es una parodia de las novelas de caballerías, así como de la puesta en abismo que ambos textos tienen como base de su enunciación.

El sentido de la autoparodia implica la trivialización de sí mismo, evidencia también de que existe un descreimiento o desconocimiento, una negación de sus raíces y de su identidad como escritor. Al dudar de los fundamentos que sustentan la vida artística de un escritor hace una crítica de los mismos, pues en este caso dudar es criticar. Si pone en duda las capacidades del novelista es porque, en realidad, está cuestionando esas supuestas capacidades.

Con el recurso de la autoparodia, Toscana está desmitificando su propia labor artística, pero no con fines reformativos ni con fines didácticos como la sátira, sino en sentido crítico, como una provocación. La novela, por ello, es una reacción crítica que resulta provocadora, porque su ejercicio caricaturiza y, con ello, se burla —voluntariamente o no— del ambiente literario.

En efecto, la diferencia es la marca más explícita de la parodia. En *El último lector*, esta forma de diferenciación está puesta en boca de Lucio, ya que es él quien subraya lo que considera erróneo, marcando así la oposición entre las obras y los tipos de lectores. Dicho en otros términos, la novela plantea una visión de mundo en términos risibles que el narrador, desde la perspectiva de Lucio, transmite al lector.

Una forma más de la parodia se expresa en el constante entrecruzamiento de novelas y fragmentos novelísticos que apuntan a la representación de la tradición literaria. Con el uso de la parodia, el narrador se burla de esa herencia. Por ejemplo, con el apelativo Melquisedec, nombre que tiene relación con el personaje bíblico, se introduce dentro del texto la posible parodia del discurso bíblico como un intertexto del relato. En la novela, este juego paródico se presenta cuando se hace una equiparación entre este discurso y la fundación del norte de México. Icamole parece tener

una fundación similar a la acontecida en la tradición del cristianismo, debido a que en la novela se retoma el discurso fundacional más importante de Occidente y se compara con la de este pueblo, para así cimentar este lugar de acción como si también tuviera un pasado igualmente glorioso, pero lo hace mediante la parodia, para así crear el efecto de antiolemnidad, que es el tono empleado en toda la novela.

Lo mismo sucede cuando se parodia el éxodo de los habitantes del pueblo, cuya salida remite al de los judíos. La parodia del intertexto bíblico se presenta, incluso, en la reformulación del lenguaje religioso y de las frases más fácilmente reconocibles de la tradición cristiana. Pongo un ejemplo: “Abre la cortinilla y por el hueco arroja *El otoño en Madrid*. No lo perdones, señor, dice, porque sabía lo que hacía” (27). El intertexto bíblico es un vínculo más de Toscana con Rulfo, pues este último también dialoga con la cosmovisión cristiana en su novela *Pedro Paramo*.

En *El último lector* se plantea, también, una crítica sobre la intervención de las figuras autoritarias de la política en el ambiente intelectual, incluso podría pensarse que les da un tratamiento a la manera de Serna en *El miedo a los animales*. Así se presenta en la obra de Toscana:

Lo patea y de paso le mienta la madre a cualquier presidente, ex mandatario, diputado o embajador que se hizo pasar por novelista sin soltar jamás su copita de vino ni haberse ensuciado los pies en cualquiera de los incontables Icamoles de este país (187).

Esta última frase expone la visión crítica del texto: ataca a la figura del escritor y a la autoridad política (en este caso, el gobierno), parodia una tradición literaria, y de paso critica la miseria intelectual de nuestro país. El verbo *ensuciarse* implica dos cosas en este contexto de la novela: primero, que los sujetos de poder no viven la experiencia cotidiana, pero que sí la alaban sin conocerla y sin haber

experimentado su situación; segundo, indica que el pueblo vive en situaciones que lo mantienen en la opresión y en la ignorancia. La frase “Los incontables Icamoles” formula la idea de que en México muchos pueblos padecen las mismas situaciones problemáticas, de tal modo que este Icamole ficcional tiene circunstancias que engloban las condiciones de otros pueblos del país.

En resumen, la parodia es un recurso literario efectivo, tanto para criticar algunos aspectos que conforman a los discursos más representativos del canon literario como para burlarse del ambiente intelectual-literario. Por tanto, con este género literario se configura un discurso de carácter crítico-burlesco. La parodia sostiene la escritura y la visión de mundo, pero al mismo tiempo provoca la autoparodia, ya que ésta es útil como herramienta retórica de crítica. *El último lector* es una parodia del mundo de las letras y es, también, una reflexión de todo lo que conforma ese mundo, empezando por el autor mismo.

Bibliografía

- Abeyta, Michael, 2010, “El humor negro, la burla de la modernidad y la economía del libro en la narrativa de David Toscana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 36, núm. 72, pp. 415-436.
- Hutcheon, Linda, 1992, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM, pp. 173-193.
- Prado Garduño, Gloria, 2008, “En el páramo ensoñado: entre dos Susanas, Comala, Icamole y Pedralbes, en “*Pedro Páramo*”. *Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velasco (eds.), México, El Colegio de México / Fundación para las Letras Mexicanas, pp. 301-309.

Rodríguez Lozano, Miguel G., 2006, “Notas sobre *Duelo por Miguel Pruneda* y *El último lector* de David Toscana”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, núm. 31, pp. 59-64.

_____, 1999, “La otra experiencia del norte: aproximación a la narrativa de David Toscana”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, núm. 10, pp. 57-66.

Sánchez Peña, Ada Aurora, 2011, “*El último lector* de David Toscana o la lectura como revelación”, *La colmena*, núm. 70, pp. 26-31.

Toscana, David, 2004, *El último lector*, México, Mondadori.

(Recibido: 17 de diciembre de 2014,
aceptado: 6 de marzo de 2015)

La reinención de la melancolía: “Primer sueño” de Sor Juana y *Melancholia I* de Durero

Robin Ann Rice Carlssohn
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

Resumen:

Hasta el siglo XV, la medicina natural consideraba la melancolía como una enfermedad lamentable que afectaba la moralidad y el ser físico del hombre. Bajo las influencias del pensamiento neoplatónico florentino, el melancólico surgió como prototipo del genio artístico moderno. Tanto Durero, que produjo su *Melancholia I* en 1514, como Sor Juana Inés de la Cruz, que redactó el “Primer sueño” por 1685, fueron fuertemente influenciados por el humanismo italiano. La hipótesis del trabajo es que el “Primer sueño” es una ecfrasis ideológica, posiblemente indirecta, de *Melancholia I* y que las dos obras son un parteaguas en la historia de la percepción de la melancolía. Bajo el influjo del pensamiento de Ficino, entre otros, la melancolía se convirtió en signo del genio y su deseo de desamarrarse del terreno físico para ascender a la contemplación divina.

Palabras clave: Durero, Sor Juana Inés de la Cruz, melancolía, Ficino, ecfrasis.

Abstract:

Until the fifteenth century, Natural Medicine considered that melancholy was a lamentable disease that morally and physically affected the person afflicted by it. Under the influence of Florentine Neo-platonic thought, the melancholic became the prototype for the modern artistic genius. Dürer, who produced Melancholia 1 in 1514 and Sor Juana Inés de la Cruz who penned “Primero sueño” around 1685 were heavily influenced by Italian Humanism. The article’s hypothesis is that “Primero sueño” is an ideological ecfrasis of Melancholia 1 and that the two works are a watershed for the perceptual change of melancholy. Under the influence of Ficino’s thought, amongst others, melancholy became a sign of genius and the desire to untie oneself from physical space and ascend to the divine contemplation.

Keywords: Dürer, Sor Juana Inés de la Cruz, Melancholy, Ficino, Ecfrasis.

Introducción

Desde la antigüedad, los pensadores han intentado precisar y dilucidar la naturaleza física y anímica del ser humano. Hace más de 2000 años, Hipócrates reelaboró e integró en su *Sobre la naturaleza del hombre* las especulaciones filosóficas de Alcmeón, Empédocles y Filistión, además, facilitó la integración de “una serie de categorías tetrádicas” (Klibansky, 2012: 30) que pretendió representar los elementos esenciales que relacionaban el microcosmos —el hombre— con el macrocosmos —el universo—. Después de un largo lapso, en el siglo XII, se revivió la caracterología humoral en la filosofía natural occidental pero aun así ésta seguía siendo una descripción fisionómica y no caracterológica. Una combinación del sistema hipocrático con las aportaciones de la caracterología humoral se vería cómo:

HUMOR	ESTACIÓN	CUALIDADES	CARACTEROLOGÍA HUMORAL	PLANETAS
Sangre	Primavera	Caliente y húmeda	Sanguíneo	Júpiter y Venus
Bilis amarilla	Verano	Caliente y seca	Colérico	Sol y Marte
Bilis negra	Otoño	Fría y seca	Melancólico	Saturno
Flema	Invierno	Fría y húmeda	Flemático	Luna

Desde el punto de vista de la medicina natural, antes del siglo XV, los humores eran materia prima anímica y destino, es decir, podrían determinar la composición psicológica e incluso moral de los sujetos. En el quattrocento, se empezó a resignificar las características del melancólico: por un lado, Nicolás de Cusa denominó sus vicios “pestilentes” y a él como “avariento, ladrón, usurero y rapiñador” (Klibansky, 2012: 133); por otro lado, se formuló un nuevo concepto del hombre, gracias a la escuela neoplatónica italiana, que otorgó una posición privilegiada a la melancolía y su impulso a “la creación de una doctrina moderna de la genialidad” (Klibansky, 2012: 88). En toda la literatura moderna europea, el siglo XV es cuando “la expresión ‘melancolía’ [...] perdió el significado de cualidad y adquirió en cambio el de ‘estado de ánimo’” (Klibansky 2012: 220). Hubo una especie de doble renacimiento en cuanto a la conceptualización de este estado: “en primer lugar, el de la idea neoplatónica de Saturno, según la cual el más alto de los planetas encarnaba, y otorgaba también, las facultades más altas y nobles del alma, la razón y la especulación” (Klibansky 2012: 244). En combinación con ésta, hay la “doctrina ‘aristotélica’ de la melancolía, según la cual todos los grandes hombres eran melancólicos” (Klibansky 2012: 244). Los humanistas italianos valoraron la polaridad inherente en el concepto de la melancolía que le otor-

gó un valor positivo pero, al mismo tiempo, le legó rasgos trágicos, especialmente la *hybris*. En efecto, el héroe trágico por excelencia es melancólico. (vid. Benjamin, 2009).

En el siglo XVI, uno de los artistas más importantes de la época, Alberto Durero, grabó una obra enigmática cuyo título es *Melancholia I*, fechada en 1514. Han prevalecido muchas teorías sobre el porqué del “I” en el título pero, para este estudio, es importante únicamente por la relación que revela con otra gran obra, esta vez poética, también, enigmática, que ostenta el número uno y es el “Primer sueño”, obra maestra de Sor Juana Inés de la Cruz, publicada por primera vez en 1692.¹ Ninguno de los dos genios produjo una segunda obra en su serie. Quizás esta falta de seguimiento es en sí una señal de “la complejidad melancólica de ambos artistas, quienes llegaron, por distintos medios, a la misma revelación intelectual: No existe una verdad alcanzable por medio del hombre” (Schuessler 1995: 419-420). El tema del poema y del grabado es el mismo: el intento del intelecto melancólico solitario de ascender al Cosmos para contemplar la Causa Primera. Es, sin embargo, una aspiración fútil porque su persona es incapaz de traducir esta experiencia en un concepto inteligible. Desconcertado y desalentado, el experimento es sólo otro recordatorio al “yo” poético de su condición humana y una demostración más de su defecto trágico: el *hybris*. Mi hipótesis es que los dos textos representan un punto de inflexión en cuanto a la concepción moderna de la melancolía. Bajo la influencia del pensamiento neoplatónico hermético, los dos artistas conciben la influencia de Saturno como un requisito para lo que Ficino llamó la “contemplación divina”.

¹ En su libro, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Octavio Paz concluye el capítulo sobre el “Primer sueño” con una proposición interesante. El premio Nobel conjetura que el tema del poema y el grabado, *Melancholia I* de Durero es el mismo: el intento solitario del espíritu humano de ascender al cielo para contemplar la Causa Primera (Paz, 1995: 505-507).

Las dos obras manifiestan el deseo de trascender lo material y de explorar lo incógnito por medio de un “yo” poético melancólico. El propósito de este análisis es reflexionar sobre la evolución conceptual moderna de la melancolía y demostrar que el “Primer sueño” es una especie de ecfrosis indirecta de *Melancholia I*. Es decir, si bien Sor Juana nunca vio el grabado, pese a la posibilidad de haberlo visto cómo se verá más adelante, por lo menos las dos obras demuestran una compartida *Weltanschauung* en cuanto a su concepción intelectual de la melancolía y a su manera de representarla artísticamente.

Ecfrosis: Durero y Sor Juana.

Quizás el primer ejemplo de ecfrosis en la literatura es la descripción homérica del escudo de Aquiles en la *Iliada*, pero su trasfondo teórico tiene antecedentes antiguos tanto retóricos como poéticos (Mitchell, 1994: 152). El tipo de ecfrosis o representación de lo visual en lo escrito que se analiza en este estudio es quizás el tipo que Mitchell llama la “esperanza ecfástica”. En esta fase, la ecfrosis se distancia de su significado ortodoxo en la antigüedad y es referente a una tendencia fundamental de toda expresión lingüística. Es cuando las doctrinas de *ut pictura poesis* ponen el lenguaje al servicio de la visión (Mitchell, 1994: 153). Pero, quizás la usanza que tengo en mente cuando me refiero al “Primer sueño” como una ecfrosis del grabado de Durero es una aplicación más general que propuso Murray Krieger y sugiere que el término incluye cualquier descripción fija que pretende presentar a una persona, a un lugar, a una pintura, etc., en la imaginación del lector. Incluso, Krieger llegó a generalizar todavía más el uso del término para llegar a denominarlo una estética lingüística que crea un “still moment” (Mitchell, 1994: 153). Las artes visuales son una metáfora para la distribución del lenguaje en patrones formales que detienen el

movimiento de la temporalidad lingüística y lo desplazan espacialmente.²

La monja mexicana, Sor Juana, redactó el “Primer sueño” en su madurez, cerca de 1685. Además, es su texto más íntimo, según lo dice ella misma en la “Respuesta”. *Melancholia I* es considerada una obra autobiográfica (Finkelstein, 2005: 5). Sor Juana escribió únicamente dos silvas, una de ellas el “Primer sueño”, género que se distinguió en el Siglo de Oro por dos motivos: era un formato poético más propenso para encarnar el pensamiento meditativo y, siguiendo su antecesora la silva latina, tendía a la ecfrasis (Olivares, 2004-2005: 1), pues las “Soledades” de Góngora son una silva. No se sabe si Sor Juana estuvo familiarizada con la obra de Durero pero como anotó Riffaterre: “la ecfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje y a propósito del arte” (apud Agudelo, 2011: 79). En este caso, si Sor Juana nunca había visto el grabado, tanto Durero como ella bebieron de las mismas fuentes. Harold Bloom, por ejemplo, utiliza el término “influencia” como una metáfora. Implica una “matrix” de relaciones: de imágenes, temporales, espirituales, psicológicas (Bloom, 1997: xxiii). Los dos artistas son productos del pensamiento humanista italiano: los *Hieroglyphica* de Valeriano³ basados en el manuscrito de Horapolo,⁴ Ficino, Pico de la Mirándola,⁵ Erasmo, Kircher, Alciato y un sinfín de otros autores que les había llegado directa o indirectamente. Durero había hecho las ilustraciones por la traducción de los *Hieroglyphica* de

² Sobre la espacialidad de la literatura ver Joseph Frank (1991) y (1963), o bien, James A. W. Heffernan (2006).

³ Ver Olivares, “Noche órfica y silencio pitagórico en Sor Juana”: 2 y Klibansky, 2012: 303.

⁴ Ver Olivares, “Spiritus phantasticus”: epifanía y artificio en el ‘Primer sueño’: 2.

⁵ Ver Olivares, “Spiritus phantasticus”: epifanía y artificio en el ‘Primer sueño’: 2.

Pirckheimer, basados en el manuscrito de Horapolo (Finkelstein, 2005: 3).

A pesar de la similitud inesperada entre los elementos compositivos del poema y del grabado, no existe evidencia de que Sor Juana hubiera visto el grabado, pero es muy posible. En sus tiempos, Durero era el artista más importante de la Europa septentrional y, además, sabía cómo promocionar su obra. Él y sus agentes promovieron sus grabados por todos los Países Bajos. Estuvo presente en la coronación de Carlos V en Aquisgrán y es más que factible que las obras de Durero se transportaran a la Nueva España. Christopher Heuer cita el caso de Mateo Pérez de Alesia, un pintor italiano fincado en Perú, que en 1587 pagó 490 ducados por un álbum de todos los grabados de Durero y otros maestros antiguos (2008: 246). Por su estrecha relación con los virreyes en turno que llegaban a la Nueva España, es factible que Sor Juana conociera *Melancholia I* de Durero. También, el orden de los Jerónimos habría tenido un interés particular en sus obras porque una de sus piezas más importantes, considerada parte de una trilogía con *Melancholia I* y *El caballero, la muerte y el diablo*, es *San Jerónimo en su gabinete* (Finkelstien, 2005: 12). Durero reverenciaba a San Jerónimo, demostrado por los diversos dibujos que realizó del santo (Finkels-tien, 2005: 19). Tuviera o no contacto con la obra del artista, la similitud entre las dos obras en cuanto a su programa iconográfico y concepción del mundo intelectual es notable, los dos indicativos de “un simbolismo altamente abstracto que era ideográfico más que representacional” (Klibansky, 2012: 301).

El poema forma parte de una tradición literaria y filosófica que floreció en los siglos II y III d.C. cuyos temas eran “sueños de anábasis”:⁶ vuelos de la imaginación en que el sujeto podría explorar el reino espiritual durante un estado de sueño o ensueño, el

⁶ Platón usa el término para referirse a “the turning of one’s gaze to the Good and the intelligible sun, out of the cavern” (Derrida, 1996: 7).

propósito de estos viajes varió de época a época (Paz, 1995: 473). Una de las observaciones antropológicas sobre el melancólico es su inclinación al viaje, hecho que vemos en las dos obras tanto metafórica como físicamente. En efecto, el horizonte marino en el trasfondo del grabado (Benjamin, 2009: 149) y el alma que vuela por paisajes de todo tipo son reminiscentes de esta característica. Posiblemente, las fuentes de la jerónima son Cicerón y Macrobio, pero también, apuntalan a las “ideas griegas de la *República* o del *Timeo* barnizadas de colores egipcios” (Olivares, 1998: 181-182). El acercamiento sorjuanino a la búsqueda de un “yo” intelectual que trascendiera el mundo físico, proviene de su conocimiento de Atanasio Kircher y sus obras herméticas neoplatónicas, específicamente el *Iter extaticum coeleste*, influenciadas por el humanismo italiano. Por otro lado, Octavio Paz ha notado que la obra de Durero, *Melancholia 1*, grabada entre 1513 y 1514, también fue estimulada por el pensamiento hermético neoplatónico, específicamente, Ficino y Cornelius Agrippa (Paz, 1995: 506). Durero habría conocido a Agrippa, miembro controvertido de la escuela florentina neoplatónica, en 1510 cuando visitó Nuremberg con el manuscrito de *De occulta philosophia* (Finkelstein, 2005: 8). Según Agrippa, los humores melancólicos atraen ciertos espíritus que causan un estado de éxtasis y visiones. En el caso de los artistas, la melancolía afecta la imaginación que es personificada, en este caso, por los retratos intelectuales presentados en el “Primer sueño” de Sor Juana y *Melancholia 1* de Durero (Paz, 1995: 506). Las dos obras utilizan sueños de anátesis para examinar el Universo con el fin de meditar la Causa Primera. A pesar de su añoranza para entrever lo ininteligible, ambos viajes oníricos necesariamente terminan en fracaso porque:

de la misma manera que el objeto propio del intelecto humano es la esencia de las cosas sensibles, la inteligencia divina tiene “al ser mismo subsistente de Dios” (al que es idéntico) como tal. [...] la

inteligencia del hombre, siendo creada, está en completa desproporción para tener la visión de la esencia de su Creador, porque sólo Dios se tiene a sí como objeto propio (Soriano, 2000: 106).

Ficino fue quien categóricamente desarrolló la percepción moderna de la melancolía propuesta en sus esquemas del misticismo neoplatónico cristiano. Se adscribió a la medicina astrológica que implicó el abuso y el uso de las fuerzas cosmológicas. El sistema de Ficino “conseguía dar a la ‘contradicción inmanente’ de Saturno un poder redentor: el melancólico altamente dotado [...] podía salvarse precisamente con una orientación voluntaria hacia el mismo Saturno” (Klibansky, 2012: 264). El melancólico debería participar en “esa actividad que constituye el reino particular del astro sublime de la especulación, y que el planeta propicia con la misma fuerza con que estorba y perjudica las funciones ordinarias del cuerpo y del alma: [...] la contemplación creadora” (Klibansky, 2012: 264). En un texto atribuido a Aristóteles y explicado en “Problema xxx”, declara “¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólico, y algunos hasta el punto de padecer ataques causados por bilis negra?” (apud Klibansky, 2012: 42). La transformación de la melancolía en una característica del genio moderno es la que asocia las dos obras. El antídoto por el vacío interno del genio melancólico es el ascenso metafórico hacia arriba por la esperanza de contemplar la Causa Primera. Tanto Durero como Sor Juana representan alegóricamente en sus obras un “yo” poético melancólico, es decir, seres que sobresalen intelectualmente o que poseen el “furor divino” platónico. Este tipo de mente es conducido por Saturno “a la contemplación de asuntos más altos y más ocultos, y él mismo, como dice Ficino en más de un lugar, significa ‘la divina contemplación’” (Klibansky, 2012: 254-255).

estado de ensueño, circundada por un telón de fondo alegórico. La persona posa con “el gesto meditabundo de la mano que sostiene la mejilla”, (Klibansky, 2012: 283) atenta a su estado onírico con sus ojos alertos que miran por arriba y a la distancia a la luz de Saturno y al estandarte que dice “Melencolia I”. La mujer alada que personifica *Melancholia*, el título de la obra, ha dejado sus instrumentos geométricos dispersos, desocupados a sus pies porque “su mente está preocupada por visiones interiores, de suerte que afanarse con herramientas prácticas le parece carente de sentido” (Klibansky, 2012: 307). Los componentes simbólicos del retrato tradicional de melancolía ahora se transforman en nuevos significados. Melancolía es personificada como “genio alado [...] el puño cerrado [...] ahora simboliza la concentración fanática de una mente que ha asido verdaderamente un problema, pero que en el mismo momento se siente tan incapaz de resolverlo como de desecharlo” (Klibansky, 2012: 307-308). La mirada distante y elevada de las dos personas poéticas es una nueva postura melancólica. Anteriormente, todo lo saturnino apuntaba a lo hondo de la tierra. Agrippa había proclamado que la semilla de las profundidades y los tesoros de la tierra eran los regalos de Saturno (Benjamin, 2009: 153). En Sor Juana y Durero, las personas miran a las alturas con el afán de contemplar la Causa Primera.

La ambientación del “Primer sueño” es notablemente similar a la de *Melancholia I*: la escena es abrumada por la sombra piramidal y los obeliscos que apuntan al cielo como el fondo del grabado. La noche es denotada como una figura piramidal tenebrosa que nace de la tierra y se dirige hacia el cielo. La mirada de Melancholia alcanza la cima de la pirámide donde se figura la luz de Saturno cuyos rayos no pueden penetrar el mundo supralunar y son detenidos en el cóncavo de la esfera de la luna. Los límites entre el cóncavo y

en notable coincidencia con las características usuales del melancólico” (2012: n. 156, 317-318).

el convexo se ilustran como un anillo que constriñe el espacio de la contemplación humana. En el poema, la obscuridad que nace de la tierra tampoco logra sobrepasar el cóncavo del cielo para llegar al convexo supralunar (Méndez Plancarte, 1995: 582) igual que en el grabado, los rayos de luz melancólica que emite Saturno son limitados por el cóncavo del universo visible.

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
[...]
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes,
que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la Diosa (vv. 1-13).⁸

Así como el lenguaje ambientador del texto es entrelazado con palabras como “funesta”, “tenebrosa”, “negros vapores”, “pavorosa sombra”, “nocturnas”, “obscuras”, “graves”, “empañaba”, “denso”, también, el grabado es dominado por un extraño esquema luminoso desconcertante. Dos distintas fuentes de luz iluminan sombriamente el grabado: la luz rara de Saturno, planeta señalado por el estandarte “Melencolia I” junto a él, que se dispara por arriba y por afuera en el fondo, y otra fuente de luz que proviene de un punto imaginario externo al primer plano de la obra y aclara con luz tanto la manga y como la pierna izquierdas de Melancholia pero no alcanza su cara que es oscura y con una mirada penetrante.

⁸ Todas las citas del “Primer sueño” son de la edición de Méndez Plancarte.

te. La personificación de la sombra externa como “atezado ceño”⁹ se refleja en la cara de la mujer alada del grabado.¹⁰ Los “negros vapores” que caracterizan al melancólico darán lugar más tarde en el poema a los efectos positivos de este humor.

En el poema, una segunda niebla es formada por las hijas de Minias, tristemente convertidas en murciélagos y alusivos al murciélago que, en la obra visual, sostiene el estandarte de “Melencolia 1”. El murciélago simboliza el antídoto para la melancolía porque su corazón, según Agrippa, es un talismán contra la somnolencia (Földényi 2008, 108). La calma brisa y el perro adormitado de Sor Juana son reflejados literalmente en el grabado en la forma de un liso, tranquilo cuerpo de agua y el perro grande que duerme a los pies de la Melancholia alada.

El viento sosegado, el can dormido
 éste yace, aquél quedo
 los átomos no mueve,
 con el susurro hacer temiendo leve,
 aunque poco, sacrílego rüido,
 violador del silencio sosegado (vv. 80-85).

⁹ “Atezado ceño” cobra un doble sentido. “Atezado”: “Que tiene la piel tostada y oscurecida por el sol” y “De color negro”. Por otro lado, “ceño”: “Cercos o arcos que ciñe alguna cosa” pero, también, “Desmostración o señal de enfado y enojo, que se hace con el rostro, dejando caer el sobrecejo o arrugando la frente”. Por lo tanto, “atezado ceño” significa en el poema los límites oscuros de las sombras terrenales que no sobrepasan el cóncavo del cielo. En el grabado, estas limitaciones impuestas por el anillo en el cielo provocan un “atezado ceño” de frustración o desengaño en el personaje de Melancholia.

¹⁰ En su artículo “La figura melancólica de la melancolía en *El sueño* de Sor Juana”, Jorge Alcázar no alcanza a hacer la analogía entre la mujer alada de Durero y el “atezado ceño” de Sor Juana. El autor menciona: “Su ‘atezado ceño’ (v. 11) recuerda la *facies nigra* del saturnino reflexivo” (1996: 140).

La ambientación subraya el silencio profundo del mundo. Desde un punto de vista literario, el sujeto melancólico es el héroe trágico por antonomasia y tiene un solo lenguaje: el silencio (Benjamin 2003: 107-108). El silencio imperioso del escenario poético y visual es la ambientación del espacio de acción de los saturninos. El héroe trágico moderno recrea la tragedia del hombre absoluto y su relación con la Causa Primera (Benjamin, 2003: 112).

Con el mundo físico dormido, la inteligencia humana es excitada y el resto del poema y el grabado se concentran en esta muy simbólica y alegórica *rêverie* liberadora. Ambas obras representan el alma humana intelectual, reinventada por el nuevo concepto positivo de melancolía: “Ficino, que veía en la melancolía el escalón más alto de la vida intelectual, pensaba que comenzaba allí donde acababa la facultad imaginativa, de suerte que sólo la contemplación, ya no aherrojada por la imaginación, merecía el título de melancolía” (Klibansky, 2012: 333). El intelecto está meditando la luz del Cosmos, tamizada por la de Saturno, pero es abatida y perturbada porque ella no es capaz de transformar esta contemplación en una forma o en una idea de la Primera Causa. El intelecto melancólico “está de duelo no por un Objeto sino por la Cosa [...] [y] desde los albores de la filosofía griega, la aprehensión de la *cosa* es solidaria con el enunciado de una *proposición* y de su *verdad*” (Kristeva, 1997: 17). En el Renacimiento, reconocieron en los rasgos del contemplativo apesadumbrado el reflejo de una luz distante incrustado en la profundidad de su ensimismamiento (Benjamin, 2009: 157).

En Sor Juana, la persona intenta resumir intelectualmente el Universo que se transmite simbólicamente en el grabado por la imagen de la variada selección de instrumentos de medición que simbolizan los esfuerzos frívolos de Melancholia de hacer lo mismo. También, representan la suspensión de las actividades diurnas para poder descansar y entrar en el mundo de la ensoñación:

El conticinio casi ya pasando
iba, y la sombra dimidiaba, cuando
de las diurnas tareas fatigados
—y no sólo oprimidos
del afán ponderoso
del corporal trabajo, mas cansados
del deleite también (que también cansa
objeto continuado a los sentidos aun siendo deleitoso:
que la Naturaleza siempre alterna
ya una, ya otra balanza,
distribuyendo varios ejercicios,
ya al ocio, ya al trabajo destinados,
en el fiel infiel con que gobierna
la aparatosa máquina del mundo)— (vv. 151-165)

El reloj de arena representa el paso del tiempo humano, una “vanitas” recordada cada vez que es revertida para iniciar el conteo de nuevo. Así, son los pulmones que repiten la acción de respirar pero, a la vez, marcan el paso del tiempo y la disminución acompañada de la vida humana.

Reloj humano
vital volante que, si no con mano,
con arterial concierto, unas pequeñas
muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento.
Este, pues, miembro rey y centro vivo
de espíritus vitales,
con su asociado respirante fuelle
—pulmón,
[...]
su expulsión haciendo activo
pequeños robos al calor nativo,
algún tiempo llorados,

nunca recuperados,
si ahora no sentidos de su dueño,
que, repetido, no hay robo pequeño... (vv. 210-225)

Para la poetisa, las pirámides de Egipto y la Torre de Babel son arrogantes signos físicos del Alma que anhela alcanzar la Causa Primera.

según Homero, digo, la sentencia,
las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales:
que como sube en piramidal punta
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta,
y a la Causa Primera siempre aspira
—céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia— (vv. 399-411)

En Durero, la Melancholia alada ha estado erigiendo una torre, posiblemente una Torre de Babel metafórica, no obstante, ha cesado su trabajo y ha desechado sus instrumentos en el suelo tal vez dándose cuenta que todos sus empeños físicos jamás bastarían para materializar su ambición intelectual. El compás en su mano derecha alude a la posibilidad de trazar un círculo perfecto que simboliza la Causa Primera que es —céntrico punto donde recta tira/la línea, si ya no circunferencia,/que contiene, infinita, toda esencia—” (vv. 409-411) pero el intento ha sido frustrado.

El cuerpo de la Melancholia alada está relajada, las piernas aflojadas, el pelo desarreglado, pero sus ojos son extrañamente animados, astutos e inteligentes. Su semblante físico iguala al Alma de

la persona poética que, por fin, es libre y sin miedo de las grandes distancias, capaz de entrever toda la creación pero incapaz de vislumbrar el mundo supralunar.

En cuya casi elevación inmensa,
gozosa mas suspensa,
suspensa pero ufana,
y atónita aunque ufana, la suprema
de lo sublunar Reina soberana,
la vista perspicaz, libre de anteojos,
de sus intelectuales bellos ojos,
(sin que distancia tema
ni de obstáculo opaco se recele,
de que interpuesto algún objeto cele),
libre tendió por todo lo criado:
cuyo inmenso agregado,
cúmulo incomprensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión no; que —entorpecía
con la sobra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia—
retrocedió cobarde (vv. 435-453).

Esta claridad de visión no puede durar y el barco del Alma “mal le hizo de su grado/en la mental orilla/dar fondo” (vv. 565-567), ejemplificado por el barquito caprichosamente exiliado hacia la orilla del cuerpo de agua en el grabado. Se atrevió hacer acciones intelectuales superiores al ser humano: “Cuando el alma del Primero sueño intenta conocer el mundo creado, atraviesa también por los objetos naturales buscando en su infinitud la infinitud divina. Para ello, ha debido pagar el precio de romper su discurso en astillas” (Olivares, “*Spiritus fantasticus*”: 2). Reconsiderando su metodología, el alma poética, tímidamente, decide usar las diez

Categorías aristotélicas para crear una escalera para ascender a la Causa Primera, captada por Durero en la escalera de Melancholia que parece poseer diez peldaños, algunos visibles, algunos virtuales, que trata de alcanzar la cima de la torre figurativa del conocimiento.

Más juzgó conveniente
a singular asunto reducirse,
[...]
en las que artificiosas
dos veces cinco son Categorías:
reducción metafísica que enseña
[...]
ciencia a formar de los universales,
[...]
haciendo escala, de un concepto
en otro va ascendiendo grado a grado, (576-594)

El Ser Humano es “círculo que cierra/la Esfera con la tierra,/última perfección de lo criado” (vv. 671-673), un concepto plasmado por el anillo celestial que supera en altura la pirámide sombría cuyo crecimiento se culmina en la luz de Saturno/Melancholia y se lanza a la tierra como el círculo que “cierra/la Esfera con la tierra,” y apunta a la mujer alada. El Ser Humano, precisamente por ser compuesto de lo divino celeste y de lo humano terrenal siempre está en conflicto: por un lado, la parte celeste lo impela a seguir luchando para contemplar la Causa Primera pese su torpeza humana que lo arrastra hacia lo terrenal. La persona de la silva no es cobarde y su audacia es comparada con la de dos héroes trágicos, predilectos de la Décima Musa: Faetón e Ícaro. El poema colecta dos iconos presentes en la figura de Melancholia que son la corona de lauro y las alas mencionadas en la conglomeración de imágenes

en la sección sobre los dos héroes sorjuaninos que en ambas obras representan la *hybris*:

Otras —más esforzado—,
 demasiado acusaba cobardía
 el lauro antes ceder, que en la lid dura
 haber siquiera entrado:
 [...]

 tipo es, antes, modelo:
 ejemplar pernicioso
 que alas engendra a repetido vuelo,
 del ánimo ambicioso
 que —del mismo terror haciendo halago
 que al valor lisonjea—,
 las glorias deletrea
 entre los caracteres del estrago (vv. 781-810).

El espíritu ambicioso persevera y, como el malhadado Ícaro, “las glorias deletrea/entre los caracteres del estrago” (vv. 809-810) se asemejan a las letras que deletrean literalmente “Melencolía I” en el inscripto de Durero que son una anagrama para la gloriosa “Limen Caelo” o la puerta en el cielo (Finkelstein, 2005: 11). De esta manera, la mirada metafórica de las dos *personae* artísticas, es hacia el cenit imaginario de la *Limen Caelo*, fuente de su angustia pero también de su apaciguamiento. La “Melencolía I” o *Limen Caelo* es a la vez la dolencia y el talismán del genio artístico neoplatónico. Éste es un recordatorio de la transformación por la cual pasó el concepto de melancolía desde una enfermedad oscura a una inteligencia privilegiada que abrió camino a la especulación filosófica. Como reiteró Ficino, el artista melancólico tiene que compensar su vacío interno por el consuelo momentáneo de poder contemplar, mas no traspasar, la puerta en el cielo. La teoría de la tragedia atañe íntimamente el mundo revelado por la mirada perspicaz del melancólico, pues todo sentimiento está encadenado a un objeto *a*

priori y la representación de este objeto es su propia fenomenología (Benjamin, 2009: 139). El grabado está congelado en el tiempo justo antes del amanecer cuando la Melancholia alada será despertada de su *rêverie*. En el poema, la persona se despierta porque el mundo se ilumina así privando el Alma de su capacidad de proyectarse hacia el Cosmos. Antes de hacer el grabado, Durero había escrito que la mente humana era incapaz de aprehender la belleza absoluta y parece que en *Melancholia 1* dictaminó lo mismo sobre la Verdad o la Causa Primera (Finkelstein, 2005: 16).

Conclusiones

La comparación entre las artes produce interpretaciones sinérgicas. “Primer sueño” parece ser otra ejemplificación de *ut pictura poesis* en el Siglo de Oro si comparamos las imágenes vívidas poéticas con el grabado de Durero, *Melancholia 1*. Es posible que Sor Juana conociera el grabado, pero, si no, los dos artistas adaptaron la nueva concepción neoplatónica de la melancolía. Ambos presentan una persona solitaria circundada por pirámides alegóricas y obeliscos que crean un paisaje triste mientras nos recuerdan del concepto moderno de la imaginación melancólica. Desde una enfermedad oscura humoral al complejo espíritu moderno, hinchado con poderes visionarios artísticos, la personalidad melancólica es reevaluada en las dos obras por la tradición hermética neoplatónica. Las obras reproducen el nuevamente descubierto furor divino platónico convertido en un arte poética del genio moderno que dará lugar al desarrollo exacerbado de *l'enfant terrible* del Romanticismo y del siglo XX.

Bibliografía

- Agudelo, Pedro, 2011, “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”, *Lingüística y Literatura*, núm. 60, pp. 75-92.
- Alcázar, Jorge, 1996, “La figura emblemática de la melancolía en *El sueño de Sor Juana*”, *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, México, UNAM, pp. 123-150.
- Benjamin, Walter, 2009, *The Origin of German Tragic Drama*, Londres / Nueva York, Verso.
- Bloom, Harold, 1997, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Nueva York, Oxford University Press.
- Derrida, Jacques, 1996, *The Gift of Death*, D. Wills (trad.), Chicago, University of Chicago Press.
- Findlen, Paula, 2004, “A Jesuit’s Books in the New World. Athanasius Kircher and His American Readers”, en *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, P. Findlen (ed.), Nueva York, Routledge, pp. 329-364.
- Finkelstein, David, 2005, “The *Melancholia* Code”, disponible en http://www.citizenarcane.com/files/2005/April/21/melancholia_code_by_finkelstein.pdf, (consultado el 28/I/2013).
- Földényi, László, 2008, *Melancholia*, España, Galaxia Gutenberg.
- Frank, Joseph, 1991, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick / Londres, Rutgers University Press.
- _____, 1963, *The Widening Gyre*, New Brunswick / Londres, Rutgers University Press.
- Heffernan, A. W., 2006, *Cultivating Picturacy*, Texas, Baylor University Press.

- Heuer, Christopher, 2008, "Difference, Repetition and Utopia. Early Modern Print's New Worlds", disponible en: http://www.princeton.edu/artandarchaeology/faculty/cheuer/0531-CI-HA_041_1.pdf, pp. 244-250, (consultado el 2/IV/2014).
- Klibansky, Raymond y Panofsky, Erwin, 2012, *Saturno y la melancolía*, M. Balseiro (trad.), Madrid, Alianza Editorial.
- Kristeva, Julia, 1987, *Sol negro. Depresión y melancolía*, M. Urdaneta (trad.), Venezuela, Ediciones Gallimard.
- Méndez Plancarte, Alfonso, 1995, "Notas ilustrativas", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. I, A. Méndez Plancarte (ed.), México, FCE, pp. 581-603.
- Mitchell, W.J.T., 1994, *The Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Olivares Zorrilla, Rocío, noviembre 2004-febrero 2005, "El enigma emblemática de *El sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Espéculo*, núm. 28, año X, pp. 1-9.
- _____, 1998, "Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, José Pascual Buxó (ed.), México, UNAM, pp. 179-211.
- _____, "Noche órfica y silencio pitagórico en Sor Juana", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-8, disponible en <http://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p9h2> (consultado el 15/X/2014).
- _____, "Refracción e imagen emblemática en el "Primero sueño", de Sor Juana", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-40, disponible en: <http://cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmc7p9h2> (consultado el 15/X/2014).
- _____, "'Spiritus phantasticus': epifanía y artificio en el 'Primero sueño'", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-9, dis-

ponible en: <http://cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmcp-c3g0> (consultado el 15/X/2014).

Paz, Octavio, 1995, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE.

Schuessler, Michael, 1995, “La Melancolía del entendimiento: *El Primer Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz y *Melancholia I* de Albrecht Dürer”, en *Memoria del Coloquio Internacional. Sor Juana Inés de la Cruz y El Pensamiento Novohispano*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, pp. 411-424.

Sor Juana Inés de la Cruz, 1995, “El Sueño” en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. I, A. Méndez Plancarte (ed.), México, FCE, pp. 333-359.

Soriano Vallés, Alejandro, 2000, *El “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas*, México, UNAM.

(Recibido: 14 de enero de 2015,
aceptado: 5 de febrero de 2015)

La razón de ser de la presencia de Joseph Conrad en *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa e *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel Vásquez

Caroline Houde
Investigadora independiente

Resumen:

Este artículo pretende ofrecer un estudio de la influencia actual de la obra de Joseph Conrad en la literatura hispanoamericana por medio del análisis de dos novelas: *Historia secreta de Costaguana* (2007) de Juan Gabriel Vásquez y *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa. En primera instancia, se presenta una visión panorámica del influjo conradiano en la América del siglo XX, tanto por lo que atañe al desarrollo de la crítica poscolonial, como por lo que se relaciona con la representación conradiana del *topos* de la selva en la narrativa hispanoamericana. Luego, se plantea cómo las dos novelas rememoran ciertos hipotextos conradianos e interrogan el aporte de Conrad a la literatura y al poscolonialismo.

Palabras clave: Joseph Conrad, narrativa hispanoamericana, teoría postcolonial, Mario Vargas Llosa, Juan Gabriel Vásquez.

Abstract

This article aims to offer a study of the current influence of Joseph Conrad's works in Spanish American literature through the analysis of two novels: Historia secreta de Costaguana (2010) by Juan Gabriel Vásquez, and El sueño del celta (2010) by Mario Vargas Llosa. In first instance, it presents an overview of conradian influence in twentieth-century America, as it regards to the development of post-colonial critique and it relates as well to the conradian topos of the jungle in Spanish American narrative. Then, it observes how the two novels give priority to determined conradian hypotexts and questions Conrad's contribution to Literature and Postcolonialism.

Keywords: Joseph Conrad, Spanish American Narrative, Postcolonial Theory, Mario Vargas Llosa, Juan Gabriel Vásquez.

Desde la publicación en 1924 de *La vorágine* por el colombiano José Eustasio Rivera, hasta la de *Los pasos perdidos* en 1953 por el cubano Alejo Carpentier, la influencia de la obra del escritor polaco-inglés Joseph Conrad y de su obra maestra *El corazón de las tinieblas* (1899) se ha esfumado paulatinamente de la narrativa hispanoamericana. Sin embargo, dos novelas publicadas recientemente reinventan momentos de la Historia¹ y rescatan a la figura olvidada de Joseph Conrad: *Historia secreta de Costaguana* (2007) de Juan Gabriel Vásquez y *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa.² El siguiente ensayo examina el motivo de ese resurgimiento de Conrad en novelas que tratan, por un lado, de la historia del canal de Panamá y del proceso emancipador de dicho

¹ En el siguiente texto privilegio el uso del término "Historia" para referirme al discurso que narra los hechos del pasado, y la palabra minúscula "historia", como sinónimo de relato.

² A partir de ahora utilizo los títulos abreviados *Historia secreta* y *El sueño*.

país y, por el otro, de la vida de Roger Casement, un irlandés que denunció los horrores de la colonia belga en el Congo, en su *Informe sobre el Congo* (1904), y las atrocidades cometidas en el Putumayo peruano a raíz de la extracción de caucho, en su *Libro Azul sobre el Putumayo* (1911). Parece ser que ambos relatos, al mismo tiempo que ofrecen una versión relativizada de la Historia, cuestionan el papel de uno de los grandes escritores del canon literario en su denuncia hacia el colonialismo.

Conrad y la herencia americana

Antes de entrar en el análisis de las dos novelas que me ocupan, quisiera trazar brevemente las principales líneas que ilustran la autoridad de Conrad en la configuración de la teoría poscolonial y que transparentan su aportación al desarrollo de la literatura en América. Por lo que atañe a los discursos que subrayan la influencia del escritor polaco-inglés en el establecimiento de la crítica americana, Perry Miller en *Errand to Wilderness* (1956) afirma que los estudios americanos habrían nacido en las orillas del Congo de Conrad (Mallios, 2010: 3). El influjo conradiano también se percibe en obras de Faulkner y, de forma explícita, en la película *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, en donde el director traslada la problemática del colonialismo belga en el Congo a la Guerra de Vietnam (Mallios, 2010: 335).

En lo que se refiere a los teóricos del poscolonialismo, Edward Said publica en 1966 su libro *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* en el que estudia las cartas de Conrad y observa un cambio en la obra del escritor a raíz de la Primera Guerra Mundial, su apoyo al imperio británico reafirmado y su rechazo hacia Alemania:

I was able to discover, recorded in the letters, a curious phenomenon in Conrad's life. This was the creation of a public personality that was to camouflage his deeper and more problematic difficulties with himself and his work. The intellectual and spiritual climax of the letters —when they are considered as Conrad's personal history— coincided not only with the fulfilment of his desire for self-discovery, but also with the climax of an important phase of European history: this is the period of the World War One (2008: XIX-XX).

La revisión de los escritos de Conrad y de su relación con el imperio británico, no sólo por Said, sino por autores como Acheraiou, Lee y Mallios, da cuenta de esa conversión con el paso del tiempo del escritor inglés en “figura especulativa” (Mallios, 2010: 6) y evidencia la ambigua categorización del autor y de su obra literaria a partir de la dicotomía colonialista/anticolonialista. En este sentido, Robert F. Lee interroga el supuesto anticolonialismo de Conrad al afirmar que: “One of the major directions of Conrad's fiction is a recognition of and an accord with the conception of Anglo-Saxon superiority in administering lives of Oriental and other dependant people” (1969: 10). Por su parte, Acheraiou matiza la crítica anticolonial en Conrad, al subrayar lo siguiente: “Notwithstanding his caustic critique of the Belgian empire Conrad does not envisage a post-imperial Africa” (2008: 116). Se puede entonces notar un distanciamiento entre la entidad real del escritor y la ambigüedad interpretativa de su obra, por un lado, y el apoderamiento de su nombre para justificar postulados anticoloniales o, al contrario, para reafirmar la vigencia de la temática colonial en el pensamiento de Conrad, por el otro.

En lo que concierne a la resonancia de la ficción conradiana en la literatura hispanoamericana del siglo XX, la selva de *El corazón de las tinieblas* —esto es, esa visión de la naturaleza como *topos* que corrompe al hombre— ha dejado su marca en ciertos

cuentos del uruguayo Horacio Quiroga, así como en *La vorágine* del colombiano José Eustasio Rivera y *El inglés de los güesos* del argentino Benito Lynch, ambas publicadas en los años veinte. Dicha influencia ha sido estudiada, entre otros, por Jennifer L. Lynch en su libro *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish American Regional Writers* (2005). Por su parte, el cubano Alejo Carpentier, en *Los pasos perdidos* (1953), y el argentino Jorge Luis Borges, en su cuento “Guayaquil” (Borges, 1979), hacen culminar las huellas del “Gran escritor” inglés en la narrativa hispanoamericana. En efecto, Carpentier retoma en su novela el pretexto del viaje en un río hacia las profundidades de la selva para discutir los efectos del progreso en América Latina, y su capital suramericana anónima no deja de remitirnos al Sulaco de la novela conradiana *Nostramo*.³ Borges, en su cuento “Guayaquil”, trata de una supuesta carta escrita por Simón Bolívar, encontrada en la biblioteca del señor José Avellanós, personaje de *Nostramo*. En dicho relato también aparece el fantasma de Conrad, ahora descrito como el “historiador más famoso del Estado Occidental, el capitán José Korzeniowski” (Borges, 1979: 89), aludiendo a la capacidad del artista, del escritor, para trascender la realidad en los dominios de la imaginación. Tanto en la ficción de Carpentier como en la de Borges, se asiste al uso de la novela conradiana *Nostramo* para transmitir esencias de la realidad hispanoamericana. En este sentido, Malcolm Deas, en su libro *Del poder de la gramática y otros ensayos*, formula que dicho texto de Conrad constituye una de las pocas ficciones que logra “realizar el espíritu de toda una época” y que equivale a una de las obras que

³ Para mayor información sobre la relación de *Los pasos perdidos* con *El corazón de las tinieblas*, véase Arturo Echavarría Ferrari: “La confluencia de las aguas : la geografía como configuración del tiempo en *Los pasos perdidos* de Carpentier y *Heart of Darkness* de Joseph Conrad” y Eugenio Suárez Galbán Guerra: “Del Congo de Conrad al Orinoco de Carpentier” en Carmen Vázquez (dir.) (2003: 159-170 y 187-198).

mejor representa los tejemanejes de la vida política hispanoamericana (1993: 269). Asimismo, Ricardo Franco Carpio subraya que se ofrece una reseña directa al personaje de Conrad en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) de Gabriel García Márquez, “cuando se informa que Lorenzo Daza, en nombre del gobierno de Aquileo Parra, había concretado un confuso negocio de armas con ‘un tal Joseph K. Korzeniowski, polaco de origen, que estuvo demorado aquí varios meses en la tripulación del mercante *Saint Antoine*, de bandera francesa” (Carpio, 2010).

Por lo que atañe a los escritos de los dos autores que aquí nos conciernen, conviene afirmar de entrada que ambos creadores siempre han explicitado su gran atracción hacia la obra literaria de Conrad. Así, Efraín Kristal, en *The Temptation of the World*, nos revela que los tres autores favoritos de Vargas Llosa son Flaubert, Faulkner y Conrad (1998: 28). Con respecto al influjo particular de Conrad, cabe decir que el tema de la selva entrelazado con el del alma humana son tópicos que Vargas Llosa explora a lo largo de su novelística, pero sobre todo en *La casa verde* y *El hablador*. También ha sido demostrado el paralelo entre la caracterización del personaje de Fushía en *La casa verde* y el de Kurtz en *El corazón de las tinieblas* (Kristal King, 2012: 142). Por su parte, Vásquez revela su apreciación hacia la obra de Conrad de la siguiente forma en *El arte de la distorsión*: “yo he encontrado en ciertos novelistas norteamericanos (en particular judíos: vaya uno a saber si eso quiere decir algo), y en ciertos escritores expatriados como Conrad y Naipaul, una forma de narrar la experiencia humana, tanto la individual como la colectiva, que satisface mejor mis necesidades” (2009: 70). La filiación de ambos escritores con Conrad transparente necesariamente una identificación literaria con determinados textos del novelista inglés.

Hipotextos conradianos en *Historia secreta* y *El sueño*

Vásquez y Vargas Llosa, ambos grandes admiradores de la obra de Conrad, presentan a la figura de este escritor —entendida esta en una doble acepción que abarca al hombre con implicaciones en el discurso sobre el colonialismo y al autor icónico de las letras del siglo XX— en *Historia secreta* y *El sueño*. Esas ficciones se basan en dos textos de Conrad —*Nostramo*, en el caso de Vásquez, y *El corazón de las tinieblas*, en el de Vargas Llosa— para reconstruir sus versiones originales del literato inglés y reflexionar, como lo habré de constatar, acerca del poscolonialismo y del papel trascendental de Conrad en la literatura del siglo XX. En este sentido, la interpretación de la proyección del escritor Conrad y de la influencia de su obra en las dos novelas aquí estudiadas se inscribe en una reflexión mayor sobre la constitución del canon literario y la transformación de Conrad en objeto de especulación para la crítica del poscolonialismo.⁴

Los hipotextos conradianos utilizados en la configuración de ambos relatos no equivalen a meros arrebatos de inspiración momentánea por parte de los escritores, sino que tanto *Nostramo* como *El corazón de las tinieblas* parecen orientar la hermenéutica del lector en *Historia secreta* y *El sueño*, novelas que permean la autoridad que significa el escritor Joseph Conrad para Vásquez y Vargas Llosa. En este sentido, Vásquez afirma, en *El arte de la distorsión*, que *Nostramo* corresponde a la mejor novela, escrita en otra lengua que el castellano, sobre el área latinoamericana y que aparece como uno de los antecedentes más evidentes del “boom” (2009: 147). De forma análoga, la influencia de *El corazón de las tinieblas*

⁴ Por ejemplo, en el estudio de Collits, se demuestra cómo el nigeriano Chinua Achebe promovió en 1975 que se retiraran las obras de Conrad de los currículos académicos, reclamando así un mayor espacio para los autores africanos (Collits, 2005: 83-102).

en la narrativa vargasllosiana y, más precisamente, en obras como *La casa verde* se ha estudiado rotundamente (Kristal, 1998: 47). Para estructurar la reflexión sobre el resurgimiento de la figura de Conrad en *Historia secreta* y *El sueño*, se ha de examinar primero el eco de los hipotextos conradianos ya mencionados en las dos novelas de Vásquez y Vargas Llosa, para proseguir con el estudio de la proyección del personaje de Conrad en las mismas.

Historia secreta de Costaguana explicita, desde su título, un parentesco con la república ficticia inventada por Joseph Conrad en su novela *Nostramo* (1904). La trama instaurada por el narrador protagonista José Altamirano nos guía a través dos historias: la mayúscula, que cuenta el largo proceso histórico-político que desemboca en la independencia de Panamá en 1903, y la minúscula, que ofrece al lector un recorrido de la vida de José, desde su nacimiento, hasta el robo de su vida por el gran escritor Joseph Conrad, mismo que utiliza el recuento de Altamirano como inspiración para su novela *Nostramo*. A primera vista, el relato que nos presenta el narrador parece denunciar la impostura del escritor polaco-inglés, un autor erróneamente ubicado en el pedestal de los grandes del canon, como lo atestigua el siguiente fragmento:

Digámoslo de una vez: el hombre ha muerto. No, no es suficiente. Seré más preciso: ha muerto el Novelista (así, con mayúscula). Ya saben ustedes a quién me refiero. ¿No? Bien, lo intentaré de nuevo: ha muerto el Gran Novelista de la lengua inglesa, polaco de nacimiento y marinero antes que escritor, que pasó de suicida fracasado a clásico vivo, de vulgar contrabandista de armas a Joya de la Corona Británica. Señoras, señores: ha muerto Joseph Conrad. Recibo la noticia con familiaridad, como se recibe a un viejo amigo. Y entonces me doy cuenta, no sin cierta tristeza, de que me ha pasado la vida esperándola (Vásquez, 2010: 13).

La aparente crítica al escritor Conrad también se extiende a sus técnicas literarias, como en un momento en que, a semejanza del *incipit* en el *Quijote*, el narrador se burla de la caracterización de los personajes de *Nostromo*: “En cierta novela conradiana de cuyo nombre no quiero acordarme, cierto personaje más bien cursi, cierto criollo afrancesado, se pregunta: «¿Qué sé yo de rifles militares?». Y yo, ahora, me pongo del otro lado con una pregunta (perdonen la molestia) harto más interesante: ¿Qué saben los rifles de nosotros?” (Vásquez, 2010: 78).⁵ No obstante estos indicios textuales que constituyen un rechazo a la literatura del “Gran escritor inglés”, habré de comprobar que *Historia secreta* justamente propone lo inverso, esto es, una revalorización de la obra ficticia de Conrad.

En una entrevista realizada en enero de 2014, Vásquez confiesa que Conrad ha ejercido una doble influencia en él, por lo que la lectura de la obra del escritor inglés nutrió su anhelo de escribir, y también porque las ficciones conradianas le subministraron técnicas para redactar novelas (Rebollo, 2014). Un breve vistazo hacia los diferentes peritextos que acompañan la novela evidencia el influjo de Conrad en *Historia secreta*. Además del título, los cuatro epígrafes que enmarcan el relato se constituyen de tres citas extraídas de *Nostromo* y de una carta de Conrad a Cunninghame Graham que trata de la elaboración de *Nostromo*. Estos son los tres fragmentos que encabezan las distintas partes del relato de Vásquez:

Quiero hablarte de la obra que me ocupa actualmente. Apenas si me atrevo a confesar mi osadía, pero la he ubicado en América del Sur, en una República que he llamado Costaguana (Carta a Robert Cunninghame Graham)

⁵ Efectivamente, en *Nostromo* el personaje de Martin Decoud se pregunta: “What do I know of military rifles?” (Conrad, 2009: 112).

No hay Dios en países donde los hombres no se ayudan a sí mismos (*Nostramo*)

Las palabras que tan bien conocemos tienen significados de pesadilla en este país. Libertad, democracia, patriotismo, gobierno: todas saben a locura y asesinato (*Nostramo*)

...el nacimiento de otra República sudamericana. Una más, una menos, ¿qué importancia tiene? (*Nostramo*) (Vásquez, 2010)

Vásquez, en su *Historia secreta*, no sólo demuestra su admiración por la obra conradiana, al operar una fusión entre la Historia y unos destinos individuales, sino que también emplea una serie de procedimientos literarios propios de la trama narrativa presente en *Nostramo*. Tal es el caso de las constantes analepsis y prolepsis por medio de las cuales José Altamirano edifica su narración, que remiten a la construcción narrativa de *Nostramo*. Para impedir que el lector pase por alto el paralelismo entre ambas novelas, el narrador se empeña constantemente en explicitar sus repetidas transgresiones temporales: “La cronología es una bestia indómita; no sabe el lector los trabajos inhumanos por los que he pasado para darle a mi relato un aspecto más o menos organizado” (Vásquez, 2010: 86).

Además de esas equivalencias en el tratamiento del tiempo en las novelas, es posible verificar que tanto Conrad como Vásquez hacen coexistir personajes reales y ficticios en sus relatos. A manera de ejemplo, en *Nostramo* asistimos al proceso de independencia de Sulaco, el cual cambia el destino de personajes inventados como Martín Decoud, los Gould y Nostromo, pero dentro del cual se inserta a personajes y hechos reales, tales como los viajes de Garibaldi, la invasión de la República mexicana por los franceses en 1861 y las “hazañas” de Bolívar. En *Historia secreta*, Vásquez construye el recuento ficticio de José Altamirano y de su familia, pero reviste su relato de verosimilitud histórica, al describir con detalles el trasfondo histórico que desembocó en la independencia de Panamá.

Para hacerlo, Vásquez introduce en su narración reseñas claras a la política colombiana, pero también menciona la estancia de grandes artistas en Suramérica como Melville y Gauguin. La presencia real de ambos en suelo latinoamericano se insinúa de forma fragmentada en *Historia secreta*. En el caso de Melville, aprendemos en una nota parentética que “Poco antes de morir en Paita, Manuela Sáenz recibió la visita de un gringo medio loco que estaba de paso por el Perú. El gringo, sin siquiera quitarse el sombrero de ala ancha, le explicó que estaba escribiendo una novela sobre ballenas” (2010: 58). El narrador de *Historia secreta* también nos informa que Gauguin trabajó para la Compañía del Canal: “El hombre era un pobre francés desquiciado que en realidad no era más que un vándalo. Se decía que era pariente de Flora Tristán, lo cual hubiera interesado a mi madre; había desembarcado en Ciudad de Panamá, proveniente del Perú, y allí fue arrestado por orinar en público [...]. Se llamaba Paul Gauguin” (Vásquez, 2010: 176-7).

Además, una de las influencias conradianas más marcadas en *Historia secreta*, pero también en toda la formación de Vásquez como escritor, se centra en una postura de un autor que admite discurrir sobre “asuntos oscuros”, zonas y espacios que no entiende perfectamente. Es un hecho demostrado que Conrad escribió su novela *Nostromo* sin haber realmente pisado la tierra latinoamericana, salvo cuando pasó cerca de las costas de Venezuela y Colombia cuando joven (Conrad, 2009: xxi). Para informarse sobre el continente, Conrad tuvo que acudir a su amigo Cunninghame Graham, quien le detalló las tierras que conoció y le recomendó lecturas (Conrad, 2009: xxi). A semejanza de Conrad, Vásquez confiesa en una entrevista a Jorge Ruffinelli que Colombia siempre representó para él un tema oscuro:

And it took me some years and some novels that I read, and the discovery of some authors —Philip Roth was one of them, Joseph Conrad was the most important of them all— to discover that

not understanding my country was precisely the best reason to write about it. The idea that literature is a discovery, an act of inquisition, You ask questions. You don't write because you know, you write in order to know, in order to find out. At that moment I found out that I'm allowed to write about my country, about Colombia. I am allowed to treat Colombia as this dark place that I don't understand but because I don't understand it I am going to write about it (Ruffineli, 2013/2014: 154).

Esta postura creativa de Vásquez también aparece detallada en su concepto de “literatura de inquilinos”, una escritura que promueve el descubrimiento de “territorios desconocidos o inexplorados” para el autor que indaga acceder a una iluminación (Vásquez, 2009: 185). Vásquez consigue dicha iluminación al encontrar en su revisión del proceso de emancipación de Panamá una crítica al imperialismo económico norteamericano y un cuestionamiento sobre la aparente oposición: civilización europea/barbarie americana, dos temáticas ya presentadas en *Nostromo*.

La influencia conradiana en *Historia secreta* no sólo se percibe al señalar sus paralelismos con *Nostromo*, sino que también se vislumbra con la presencia de una temática explorada por Conrad en su cuento “El compañero secreto” (1910): el doble.⁶ Efectivamente, José Altamirano señala en varias ocasiones que él y Joseph Conrad son almas gemelas, *doppelgänger* (Vásquez, 2010: 59-60), y evidencia las similitudes de sus edades, de sus identidades dobles —Korzeniowski/Conrad, por un lado, y Narváez/Altamirano, por otro lado—, de sus destinos vitales (África y Panamá) y hasta de sus encuentros fortuitos en distintas geografías. Así, Altamirano cuenta cómo los dos gemelos se cruzan en 1876, cuando Korze-

⁶ El tema del doble abarca gran parte de la novelística de Vásquez. En *Los informantes*, el narrador Gabriel Santoro tiene el mismo nombre que su padre, haciendo que la coincidencia homónima convierta el título en una ambigüedad significativa.

niowski trabaja en el barco Saint-Antoine y viene a vender armas a los conservadores colombianos, y en 1903, momento en el que José le relata su vida a Conrad y que este le roba su historia, su alma. El filósofo francés Clément Rosset explica, en *Lo real y su doble* (1976), que la búsqueda identitaria implica un exorcismo, el del otro, para que el individuo pueda reconocerse:

El autoreconocimiento, que implica una paradoja en sí (puesto que se trata de comprender lo que, justamente, es imposible comprender, y que el hacerse cargo de sí mismo reside paradójicamente en la renuncia a esa toma de control), también supone necesariamente un exorcismo: el del doble, que obstaculiza la existencia de lo único y que exige que este último no sea nada sino el mismo, y nada más (1994: 97; la traducción es mía).⁷

Es justamente el procedimiento empleado por Altamirano en *Historia secreta* para dar existencia a su historia minúscula, puesto que él y Conrad aparecen como “dos encarnaciones de un mismo José, dos versiones del mismo destino” (Vásquez, 2010: 59). Como una especie de venganza operada en su novela, frente a la lectura de la obra de un inglés que ha escrito sobre América del Sur sin haber realmente conocido el continente, Vásquez le inventa un nuevo destino al “Gran escritor”. No obstante, esa revancha de Vásquez se convierte en engaño al lector en la nota del autor al final de la novela. Efectivamente, en ese espacio Vásquez establece una lista de las obras que lo han influenciado para la creación de su *Historia secreta*. Entre ellas, se encuentra la obra de un tal José Avellanos, personaje ficticio de *Nostromo*, titulada *History of fifty years of mis-rule*, dejando ver que ese título imaginado por Conrad, lejos de

⁷ De manera semejante, Edward Said afirma, al tratar de tema del doble en “El compañero secreto”, que el relato “contains, then, the double working out and rescue that Conrad now saw as the momentary salvation for his embattled self” (2008:131).

ostentar la ignorancia del escritor frente a la geografía suramericana, transparenta una comprensión íntima de la vida política en América del Sur y, más particularmente, Colombia.⁸

De esta forma, Vásquez se adecua a la visión borgiana de *Nostromo* descrita en el cuento “Guayaquil” (1970), en el que la biblioteca del personaje de Avellanos le permite a Borges conjeturar sobre el pasado y reclamar una mejor comprensión de la Historia por medio de la ficción. En este sentido, Vázquez en su *Historia secreta* patentiza la coincidencia cronológica de dos momentos: la escritura, en 1899, de una carta de Conrad a Cunninghame-Graham en donde le dice que “El hombre es un animal malvado [...]”. El crimen es una condición necesaria de la existencia organizada. La sociedad es esencialmente criminal” (2007: 201), y el inicio, el mismo año, de “la guerra civil más larga y sangrienta de la historia de Colombia” (2007: 201). El narrador Altamirano subraya la trascendencia de los escritos de Conrad, un ser que, para él, vislumbró, más allá de toda reducción geográfica, la naturaleza salvaje del ser humano y el carácter impetuoso de la sociedad.

Si en *Historia secreta* la ficción conradiana que mayor proyección e influencia tiene es *Nostromo*, en *El sueño* de Vargas Llosa el texto conradiano que acompaña la conformación del relato es *El corazón de las tinieblas*. Cabe decir de entrada que la presencia de la figura del escritor Conrad en *El sueño del celta* no es tan sustancial en términos de porcentaje de texto ocupado como en la novela de Vásquez. En un espacio de pocas páginas, Vargas Llosa logra poner en tela de juicio la herencia de la obra maestra que representa *El corazón de*

⁸ Dicha maniobra de Vázquez llega hasta a engañar a sus críticos. En efecto, Ricardo Franco Carpio añade, en la lista de las obras citadas de su artículo titulado “Espejos, simulacros y distorsiones: Hacia una tipología de la ‘metaficción historiográfica’ en *Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel Vásquez”, el nombre de un libro curioso: AVELLANOS, José. (1939). *Cincuenta años de desgobierno*. Sulaco: El Porvenir.

las tinieblas, por medio de una conversación entre Roger Casement y Alice Stoppford Green (una reconocida historiadora nacionalista irlandesa) cuando ésta visita a Casement en la cárcel. Stoppford Green aclara que la parábola en *El corazón de las tinieblas* se reduce a la percepción del espacio africano como *topos* que corrompe al hombre. En contraposición a la novela de Conrad, Stoppford señala que Casement, al regresar del Congo, era un hombre más civilizado que antes y pudo denunciar los errores cometidos por los europeos en su *Informe sobre el Congo*. Tras una breve reflexión y la apreciación del valor literario de *El corazón de las tinieblas*, el propio Casement afirma lo siguiente a propósito del texto de Conrad: “Yo creo que no describe el Congo, ni la realidad, ni la historia, sino el infierno. El Congo es un pretexto para expresar esa visión atroz que tienen ciertos católicos del mal absoluto” (Vargas Llosa, 2010: 77). En *El sueño* se menosprecia entonces, a primera vista, el aporte de la novela maestra de Conrad al beneficio de los informes redactados por Casement como críticas al colonialismo.

Sin embargo, la aparente desvalorización de la obra maestra de Conrad en *El sueño* disimula una filiación temática con *El corazón de las tinieblas*. John King revela que Vargas Llosa dijo, al analizar esta ficción de Conrad, que “the novel is an exploration of the roots of humankind, ‘those inner recesses of our being which harbour a desire for destructive irrationality that progress and civilisation might manage to assuage but never eradicate completely’ (Kristal y King, 2012: 160). Es justamente este tópico entre el idealismo civilizador y el colonialismo económico en el Congo y el Putumayo lo que guía la vida del Casement vargallosiano, como lo atestigua este fragmento: “El Congo. La Amazonía. ¿No había pues límites para el sufrimiento de los seres humanos? ¿El mundo estaba plagado de esos enclaves de salvajismo que lo esperaban en el Putumayo. ¿Cuántos? ¿Cientos, miles, millones? ¿Se podía derrotar esa hidra?” (Vargas Llosa, 2010: 163). En fin, como en

El corazón de las tinieblas, Vargas Llosa ahonda la exploración del tema de la selva, entendida ésta no como *topos* propicio para el desarrollo de la barbarie, sino como implicación del alma humana, una zona de tinieblas que requiere civilización para salvarse.

Conrad o del (anti)colonialismo

A raíz de mi breve incursión en la representación de los hipotextos conradianos en las dos novelas aquí analizadas, conviene ahora interrogarme sobre el eventual cuestionamiento de Conrad como denunciador del colonialismo en *Historia secreta* y *El sueño*. A primera vista Józef Teodor Konrad Korzeniowski, por su origen polaco y el patriotismo de su padre en contra del imperialismo ruso, parece ser el hombre predilecto para officiar como portaestandarte de toda crítica hacia el colonialismo.⁹ No obstante, ciertos elementos desvelados en las líneas de *Historia secreta* y *El sueño* resaltan elementos de la biografía conradiana que ponen en tela de juicio dicha afirmación y refuerzan el vínculo del escritor con el imperio británico.¹⁰ Así, en *Historia secreta* nos enteramos de que Conrad adopta la nacionalidad inglesa y empieza a firmar con su nuevo nombre en 1886 a raíz de su estancia en Calcuta (India), colonia británica (Vásquez, 2010: 164). Sin embargo, la mayor crítica hacia la relación de Conrad con el imperio de Inglaterra aparece en *El sueño*, cuando aprendemos que el gran escritor inglés rechaza

⁹ Para mayor información sobre el origen de Conrad, acudir a la biografía del escritor inglés realizada por Vásquez: *Joseph Conrad: el hombre de ninguna parte* (2007).

¹⁰ Conrad, a pesar de haber denunciado el colonialismo belga en el Congo, mantuvo una actitud prudente hacia el imperio británico. A manera de ejemplo, después de haber aceptado el calificativo de “anti-imperialista” para su novela *El corazón de las tinieblas*, Conrad rechazó una invitación para participar en una actividad política para oponerse a la guerra de los bóeres en Suráfrica (Collits, 2005: 105).

apoyar a su amigo Roger Casement al negarse a firmar el pedido de clemencia que le perdonaría la vida por haber participado en el sublevamiento nacionalista en Irlanda, en contra de la autoridad británica (Vargas Llosa, 2010: 70).

Además de objetarse la etiqueta de “denunciador del colonialismo y del imperialismo” (asignada *a priori* a Conrad por su nacionalidad de origen y su obra maestra, *El corazón de las tinieblas*, que detalla los excesos del colonialismo belga en el Congo), en ambas novelas se avanza que Conrad construye sus relatos desde la perspectiva del europeo. En este sentido los juicios emitidos en las ficciones de Vásquez y Vargas Llosa en contra del aporte de Conrad en su rol de gran denunciante del colonialismo encuentran eco en el pensamiento de teóricos del postcolonialismo como Said y Bhabha. Recordemos que tanto Said, en *El orientalismo* (1978), como Bhabha, en *El lugar de la cultura* (1994), revelan que varios europeos, que en el siglo XX quisieron representar al “otro”, nunca ubicaron al extranjero en la posición de agente activo de la articulación del discurso, y privilegiaron muchas veces el estereotipo y la confrontación polémica como modelos de configuración, o, como lo expresa el mismo Bhabha: “El déspota turco de Montesquieu, el Japón de Barthes, la China de Kristeva, los indios nambikwara de Derrida, los paganos cashinahua de Lyotard, son parte de esa estrategia de contención donde el texto Otro es siempre el horizonte exegético de la diferencia, nunca el agente activo de la articulación (2002: 52).¹¹ En este sentido, las dos ficciones aquí analizadas presentan a Conrad como un ladrón de historias ajenas. De hecho,

¹¹ Por su parte, Said en *El Orientalismo* postula lo siguiente: “Con la bibliografía perteneciente a estas experiencias se construye un archivo internamente estructurado. De lo cual surge una cantidad restringida de encapsulamientos típicos: el viaje, la historia, la fábula, el estereotipo, la confrontación típica. Esos son los lentes a través los cuales se experimenta el Oriente, y conforman el lenguaje, la percepción y forma del encuentro entre Este y Oeste” (apud Bhabha, 2002: 98).

Altamirano en *Historia secreta* señala que Conrad le ha usurpado su identidad, su historia, y el mismo personaje de Conrad en *El sueño* le revela a Casement que éste debió de figurar como coautor de *El corazón de las tinieblas* (Vargas Llosa, 2010: 74). Frente a dos novelas que señalan la colonización del imaginario literario operada por Conrad con sus obras, las cuales pretenden retratar al otro, pero desde la perspectiva del europeo, los personajes de Altamirano y Casement surgen para cuestionar esa ficción orientada, estereotipada.

A raíz del examen de las ficciones estudiadas, puedo aventurarme a conjeturar que la influencia de la obra conradiana en la narrativa hispanoamericana ha cambiado de rumbo. En vez de presentar unas selvas que corrompen el alma humana a semejanza de Conrad, tanto *Historia secreta* como *El sueño* privilegian una nueva visión de los estragos del colonialismo y del imperialismo económico, pero desde perspectivas inéditas. Sin embargo, estos enfoques originales, que apuntan a nuevas figuras como portadoras de la denuncia colonialista, también se ven contaminados por los archivos europeos y sus construcciones estereotipadas. Así, José Altamirano, en *Historia secreta*, no se reconoce como colombiano, ni como panameño, y acaba su vida en Londres, lejos de su hija, donde reconstruye su historia desde el mismo imperio en el que se refugió Conrad; por su parte, Roger Casement, si bien denuncia los horrores del colonialismo en el Congo belga y el Putumayo peruano, lo hace desde la perspectiva del observador externo, del extranjero. En este sentido parece relevante la afición de fotógrafo de Casement, que en *El sueño del celta* saca retratos de los cuerpos bronceados de los jóvenes. Weldt-Basson propone que esa perspectiva del personaje reproduce la actitud ambivalente del colonizado descrita por Bhabha, por medio de un proceso mediante el cual se estereotipa y se convierte en fetiche al otro (2013: 236).

Dichas presentaciones que cuestionan el papel de Conrad como “escritor anticolonialista” también se insertan en el debate acerca de la conversión de Conrad en figura de especulación con el tiempo y proponen, al retomar a la figura de Conrad y su obra, una nueva ética del escritor que reclama una libertad más allá de cualquier discurso de pretensión dicotómica. Efectivamente, como afirma Collits al relatarnos un discurso de Chinua Achebe en donde el escritor nigeriano reclamaba la supresión de la obra de Conrad de las lecturas académicas por su representación equívoca del otro, “Instead of being banished from the curriculum [...], Conrad’s place was reaffirmed, although with new terms of reference. The close attention given to all Conrad writings in turn encouraged readers to deconstruct the binary structures of racist discourse” (Collits, 2005: 101).

Tras haber cartografiado la presencia de Conrad y de su obra en las dos novelas y rastreado su significado, parece importante recordar —a modo de apertura, o quizás, para señalar una contradicción en las múltiples paradojas que *Historia secreta* y *El sueño* proponen— que estas dos nuevas historias de la independencia de Panamá y de la explotación del caucho en el Putumayo peruano se escriben en España, antiguo imperio español. Precisamente, Vázquez concluye la escritura de su novela en Barcelona —firma su obra en “Barcelona, mayo de 2006” (2010: 292)— y Vargas Llosa la termina en Madrid—o, así lo evidencia en la marca que cierra su texto: “Madrid, 19 de abril de 2010” (2010: 451)—. En este sentido, tanto Vázquez como Vargas Llosa se posicionan en el lugar de Conrad y nos invitan a reconsiderar nuestra apremiada lectura de *Historia secreta* y *El sueño* como simples críticas hacia la figura del escritor inglés. La advertencia que ambos escritores formulan, desde la trascendencia de sus posicionamientos geográficos, es que la escritura en el área hispanoamericana es producto de influencias externas, muchas veces europeas, y que se ha de asumir esta heren-

cia. También señalan la naturaleza particular de la obra literaria, desvinculada de las acciones del escritor, libre de toda construcción doctrinaria y exenta de cualquier intento de reducción binaria de su significado.

En síntesis, el distanciamiento entre la obra de Conrad y sus escritos también se puede asociar con la escisión que se opera entre la figura pública de Vargas Llosa y sus novelas. De hecho, comparto la siguiente reflexión de Sabine Köllmann acerca del escritor peruano: “‘Love his fiction, hate his politics’ —this statement could sum up the attitude held by many readers of Mario Vargas Llosa’s novel on the one hand and, on the other, his comments on current affairs that he publishes in journals in Europe and the Americas” (2010: 173). Asimismo, la distinción entre la narrativa de Vásquez y su existencia cotidiana se halla en que la primera se centra en la representación del territorio colombiano, mientras que su vida, hasta hace poco, el autor la construyó en el exterior. En un ensayo titulado “Literatura de inquilinos”, Vásquez intenta justificar la necesaria separación del escritor con lo conocido: “la novela es un género inquisidor, un género que funciona mejor cuando se adentra en territorios desconocidos o inexplorados, cuando lleva a cabo una averiguación, una iluminación” (2009: 185). Si bien parece acertado en el caso de Conrad, la literatura de inquilinos que tanto inspira la pluma de Vásquez no es la que lo lleva a expresar asuntos nacionales, por oposición a geografías extranjeras, sino que dicha sensación momentánea que resiente el escritor delante del espacio representado en su ficción viene a reflejar una tendencia actual del “estar en el mundo”, en donde la existencia transnacional desubica al ser y lo convierte en extraño, en un ser de ninguna o todas partes.¹²

¹² De manera semejante, Vargas Llosa afirma en una entrevista a Raymon Leslie Williams: “We now live in a period in which terms such as ‘an American’, ‘a Latin American’ or an ‘European’ can no longer be considered isolated entities

Bibliografía

- Acheraiou, Amar, 2008, *Rethinking Postcolonialism: Colonialist Discourse in Modern Literatures and the Legacy of Classical Writers*, New York, Palgrave Macmillan.
- Bhabha, Homi K., 2002, *El lugar de la cultura*, César Aira (trad.), Buenos Aires, Manantial.
- Borges, Jorge Luis, 1979, “Guayaquil”, en *El informe de Brodie. Historia universal de la infamia*, 2ª edición, Barcelona, Ediciones G.P., pp. 87-98.
- Carpio Franco, Ricardo, 2010, “Espejos, simulacros y distorsiones: Hacia una tipología de la ‘metaficción historiográfica’ en *Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel Vásquez”, *Espéculo*, núm. 44, 2010.
- Collits, Terry, 2005, *Postcolonial Conrad: Paradoxes of Empire*, New York, Routledge.
- Conrad, Joseph, 2005, *Le compagnon secret. The Secret Sharer*, ed. bilingüe, G. Jean Aubry, (trad.), Sylvère Monod (pref. y notas), París, Gallimard (Folio 127).
- _____, 2009, *Nostromo*, Jacques Berthoud y Mara Kalnins (ed. intro y notas), Oxford, Oxford University Press.
- Deas, Malcolm, 1993, *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- French, Jennifer L., 2005, *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish American Regional Writers*, Hanover, Dartmouth College Press (Reencounters with Colonialism: New Perspectives on the Americas).

[...]. Today, I believe, it is almost impossible not to be a citizen of the world” (apud Williams: 2014, 205).

- Köllmann, Sabine, 2010, "Vargas Llosa's Self-Definition as 'The Man who Writes and Thinks'", en *Vargas Llosa and Latin American Politics*, Juan E. de Castro y Nicholas Birns (eds.), Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 173-88.
- Kristal, Efraín, 1998, *Temptation of the World: The Novels of Mario Vargas Llosa*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- _____ y John King, 2012, *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lee, Robert F., 1969, *Conrad's Colonialism*, The Hague/Paris, Mouton.
- Mallios, Peter Lancelot, 2010, *Our Conrad: Constituting American Modernity*, Stanford, Stanford University Press.
- Pérez Triana, Santiago, 1897, *De Bogotá al Atlántico por la vía de los ríos Meta, Vichada y Orinoco*, Paris, Sudamericana.
- Rebollo, Esther, 2014, "Juan Gabriel Vásquez confiesa que sus novelas son enseñanzas de Joseph Conrad", disponible en *Lainformación.com* (consultado el 25/1/2015).
- Rosset, Clément, 1994, *Le réel et son double: essai sur l'illusion*, ed. revisada y aumentada, París, Gallimard (Folio essais 220).
- Ruffinelli, Jorge, 2013/2014, "Juan Gabriel Vásquez. History, Memory and the Novel", *Nuevo Texto Crítico*, v. 26, t. 7, núm. 49-50, pp. 151-163.
- Said, Edward, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, foreword by Andrew N. Rubin, New York, Columbia University Press, 2008.
- Vargas Llosa, Mario, 2010, *El sueño del celta*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Vásquez, Carmen (dir.), 2003, *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, París, Indigo et Côté-femmes éditions.

Vásquez, Juan Gabriel, 2009, *El arte de la distorsión*, Madrid, Alfaguara.

_____, 2010, *Historia secreta de Costaguana*, Bogotá, Alfaguara.

_____, 2007, *Joseph Conrad: el hombre de ninguna parte*, Barcelona, Norma.

_____, 2004, *Los informantes*, Madrid, Santillana.

Weldt-Basson, Helene Carol, 2013, “El sueño del celta: Postcolonial Vargas Llosa”, en *Redefining Latin American Historical Fiction: The Impact of Feminism and Postcolonialism*, Helene Carol Weldt-Basson (ed.), Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 231-48.

Williams, Raymon Leslie, 2014, *Mario Vargas Llosa: A Life of Writing*, Austin, University of Texas Press.

(Recibido: 14 de noviembre de 2014,
aceptado: 23 de marzo de 2015)

Dossier

MÁRGENES DE LA PROSA ALFONSINA

La dimensión ética de Alfonso Reyes en su relación con Nieves Gonet

Coral Aguirre
Universidad Autónoma de Nuevo León

Resumen:

Las cartas de Alfonso Reyes y Nieves Gonet presuponen una mirada más difícil que la correspondencia erudita, intelectual, jocosa, característica del escritor regiomontano. La argentina Nieves propone el giro desde su pasión amorosa sin tapujos ni ambages. En consecuencia, lo que nos proponemos es una exploración de esa zona, como señala Lévinas, más allá de la razón, una suerte de pre-conciencia donde se yergue el afecto antes del lenguaje. La interpelación de Nieves Gonet conmueve el universo racional de Reyes, lo enfrenta al Otro. Al hacerse responsable éticamente de tal “Heme aquí” lanzado por ella, puede llegar a los límites de sí mismo, puede dejar fluir la revelación de su humanidad, y compartirla con ella.

Palabras clave: Ética, pasión amorosa, responsabilidad, afecto, permanencia

Abstract

The content of Alfonso Reyes and Nieves Gonet's letters presuppose a more difficult view than the scholarly, intelligent and humorous correspondence characteristic of the Monterrey writer. The Argentinian Nieves proposes a turn from her passionate openly and bluntly love.

Following Lévinas, we propose further exploration of that area beyond reason, where a sort of pre-consciousness exists, where affection stand before language. Nieves Gonnet's demands move the rational universe of Reyes, confront him to the Other. Becoming ethically responsible by Nieve's "Here I am", the regiomontano reaches the limits of himself, allowing the revelation of his humanity to flow, sharing it with her.

Keywords: Ethics, Amorouspassion, Responsibility, Affection, Permanency.

Identidad injustificable puro signo hecho a otros, signo hecho de esta misma donación del signo; siendo el mensajero mensaje, el significado signo sin figura, sin presencia, fuera de lo adquirido, fuera de la civilización. Identidad planteada bruscamente en el imperativo del "heme aquí", como un sonido que sólo fuera audible en su propio eco lanzado al oído sin complacerse en la energía de su propia resonancia.

EMMANUEL LÉVINAS

Esta es la tercera vez que abordo la experiencia epistolar de Alfonso Reyes. Primero fue con Jorge Luis Borges, en la segunda ocasión con Victoria Ocampo y ahora el desafío es un tanto mayor puesto que la correspondencia que tratamos aquí es inédita, singular y se encuentra sin clasificar. La misma no ha sido publicada ni numerada. Consta de 30 cartas de Alfonso Reyes y 45 de Nieves Gonnet, además de una carta de Reyes a Julio Rinaldini, marido por ese entonces de Nieves, la respuesta del mismo y una letra de Perla Gonnet, hermana de Nieves, cuya amistad con AR parece asimismo muy familiar. He tenido el privilegio de que me sea concedida para un trabajo con vistas a un libro, debido a la gentileza

del doctor Alberto Enríquez Perea con el previo permiso de Alicia Reyes, nieta de Don Alfonso.

Como en mis dos primeros ensayos, este trabajo presupone una vez más un encuentro entre Argentina y México. Encuentro signado por cuestiones ajenas a aquellos puesto que aquí develamos vínculos más íntimos y por ende más difíciles de aprehender en su íntegra dimensión. Nieves Gonnet y Alfonso Reyes tejen entrambos en estas cartas la ética de una escritura signada por lo que va del uno al otro sin alardes, pero también sin resguardo o prejuicios. Es ese flujo que dispone de los límites el que me interesa tratar.

Así, me encuentro ante un gran desafío, porque advierto que todos los signos de la relación tú/yo se ponen en cuestión en escritos de un período tan amplio (más de treinta años), acentuados por la pasión amorosa que despertó en uno de los convocantes el encuentro con el otro, lo cual desnudó los opuestos entre espíritu y deseo, rubricados una y otra vez por los mensajes.

Percibo, entonces, que los postulados de Lévinas respecto de este entramado que presupone el acontecer del tú/yo, subrayando la imposibilidad de ser sin el otro, se identifican con el hallazgo de algo más que un amor o un vínculo afectivo de grandes proporciones. Pareciera que en estas cartas se yergue un afecto que fue primero que la conciencia, que el lenguaje. Afecto de estar afectado por el otro, de afectarme antes de saberme, porque el otro es sed y hambre de mí mismo y, sin embargo, tan diverso, pre-conciencia sin acuerdos de la razón, sino de la primera caricia, la de la madre, de la primera morada carne y agua, del primer rostro entrevisto. El “Heme aquí” que lanza Nieves en esta convocatoria epistolar es demasiado fuerte como para poder dejarlo pasar. Doblega la acuciosidad de Reyes en pos del decoro, y su mismo orden. Y ha de transformar lo que para él sólo es una cita más, una relación sentimental que se clausura, con la posesión, en una materia preciosa que quizás también él adivina no como puro Yo completo y

soberano, sino por los resquicios de una pre-conciencia basada en el afecto.

Plantas descalzas, húmedas de nubes. Nieves: en quien la constancia hace veces de ternura (porque suena mucho su metal argentino) (Reyes, 1927: 37)

Como si desde el primer día supiera que esa constancia hecha ternura lo abrigará en todo tiempo hasta su muerte.

De modo que he decidido transitar por esa apelación propuesta en cada letra, que pone en cuestión lo que he tratado hasta aquí. No se trata de Victoria Ocampo haciendo mohín social, ni de la hermandad de Reyes con Borges por su pasión literaria.¹ El “Heme aquí” tan poderoso de Nieves sacude la “buena costumbre” de escribir la carta en busca del receptor previsto. Nieves no prevé a Alfonso, lo interpela, quitándolo de su papel de intelectual famoso, incluso cuando lo admira y lo lisonjea.

De más está decir que vuelvo a subrayar la condición de la epístola en tanto presente equívoco ya que se dobla en dos, dos presentes para una misma letra, la del emisor y la del receptor. Hay que advertir la ficción que toda vida expuesta en palabra significa. Y considerar la carta como la medida cultural de un tiempo, un medio, una costumbre. Y agregar a ello lo que cada escriba vislumbra del otro, cómo lo quiere conmover o asombrar o bien disfrutarlo. La dimensión epistolar es esquiva y caleidoscópica: un *aleph* que satura el encuentro en la medida en que escrito en soledad se construye permanentemente con la voz del otro, haciendo que las palabras y las frases se dilaten en una experiencia doble, diálogo y monólogo a la par. Porque de un lado y del otro, cada epístola integra y revela la figura de quien va a leer y responder. Es un espejo

¹ Ver *Las cartas sobre la mesa, la relación Borges/Reyes* (2009) y *Cartas del Sur Correspondencia de Alfonso Reyes con Victoria Ocampo* (2012) de mi autoría.

que habla tanto del que escribe como del que lee. La integridad de la carta sólo puede completarse con las dos figuras reunidas. Y, así, toda correspondencia no sólo presupone encuentro sino también ruptura: lo que no pude añadir, lo que no me dijiste a tiempo, aquello que se quebró por una interpretación sin voces que garantizaran mi afecto o desafecto. A pesar del apóstrofe, del vocativo de la escritura, y quizás precisamente a causa de ello, la expresión escrita queda inconclusa en sus bordes. Hay algo que se subraya y no se nota, algo que propone una ironía que, o bien se trastoca en sarcasmo o bien en nadería, por la ausencia de tonos, acentuaciones, suspensos o timbres conocidos por ambas partes pero trastocados a la hora de ponerlos en la página. O acaso más que la voz, sea el rostro del otro lo que falte.

Por otra parte, cuando el intercambio epistolar se da entre el hombre y la mujer que son Alfonso y Nieves, se tensan los opuestos y se revela la diferencia de los organismos. La norma cultural aparece en la letra masculina, la afectiva y, por lo tanto, desordenada, caótica por momentos, en el pulso femenino que no espera a normarse para salir tumultuoso o, en su defecto, conmovido por lo que la misma escritura confiesa u omite. Hay una vibración cuya índole proviene del cuerpo afectado, el de ella.

Tú posees naturaleza epistolar que yo perdí en la adolescencia. NO [sic] sé decirte nada que valga la pena ni equivalga a tus admirables efusiones, que tanto me interesan y me conmueven (Reyes, 31/VII/1956).

En Buenos Aires, Alfonso Reyes, primer embajador mexicano en Argentina, conoce a Nieves Gonnet. Las cartas cuya cepa nos proponemos explorar abarcan la vida de ambos hasta la muerte de Reyes. Insólita permanencia del afecto y la memoria gracias a la constancia de Nieves. Legado privilegiado para quienes las recorreremos con asombro y simpatía. No obstante en este viaje inédito

lo que aparece vívido y rotundo son los lazos que de amorosos, se transformarán poco a poco en una amistad cuya franqueza se verá estimulada por cada año de conocimiento mutuo que suma. Ahí convergen, la simpatía, la pasión amorosa, los desencuentros, el amor a las letras, la educación y cultura de cada uno, la soledad, la vejez, victorias y miserias de las que estamos hechos cada uno de nosotros. El paisaje que nos propone es suntuoso.

Como decíamos arriba, Alfonso Reyes inaugura la embajada en Argentina en 1927 y su primera etapa concluirá en abril de 1930. Durante ese tiempo no hay correspondencia con Nieves puesto que hay teléfono y ambos habitan la misma geografía. Lo recuerda Reyes en carta del 10 de noviembre de 1954:

*Ya en Buenos Aires me reprendías cuando yo te decía por teléfono: “Ayer no te hablé por exceso de trabajo.”*²

Y Nieves no es Victoria Ocampo quien sí ha de enviar numerosos mensajes al nuevo embajador para llamar su atención aunque lo vea a diario. Y además porque Tandil de por medio, una y otra vez Alfonso y Nieves hallarán un modo mucho más íntimo de encontrarse.

Sin embargo, la primera correspondencia entre ellos, la inicia Nieves antes de conocer personalmente a Reyes y data de 1926.

Diciembre de 1926—

Buenos Aires

Querido y simpático Alfonso!

He dudado un rato entre Alfonso o amigo—“Yo sé que seremos pero no soy aún”...”amigo? Alfonso?...total para Reyes es lo mismo; cuando él escribe “querido amigo” hay más inteligencia que amistad y como hay tanta, también la derrochará cuando tenga la amabilidad de contestar mi carta.

² La transcripción de las cartas se ha hecho con los subrayados, los signos y los caracteres que dispusieron sus autores.

¿Querrá Ud. Saber quién soy? Me apresuro a defenderme antes que me presenten a Ud. Amigos comunes mexicanos; Ud. Comprenderá muy bien por qué.

Soy una insignificante Señora (hasta me da risa cuando me digo Señora) de una pequeña casa sin ninguna pretensión pero de “muchísima sinceridad” (como en el cuento gallego) adonde Ud. Frecuenta en espíritu casi tanto ya, como los pocos amigos que lo hacen hace 20 años. Con decirle que hemos sentido la muerte de Bobby y creemos que será bueno el perro de Freimann, ¿hizo plata al fin; ¿no?

Lo que no le perdonamos es que de sus asuntos amorosos, nos cuenta Ud. Muy poco y nos obliga a conjeturas poco agradables para Ud.- La Señora que a su lado se sentó en aquel banquete— “Qué malucha será”— Sus apreciaciones maliciosas de la vida de París— “poco sabrá”.— En fin, es mejor que sea Ud. más explícito. En cuanto a las cosas serias, el pobre Pedro se ve en figurillas para tenernos contentos. Cuando se pasa mucho tiempo sin leerse carta suya, le ponemos mala cara y creo que hasta lo hemos insultado alguna vez y el hombre desentierra papeles viejos (siempre nuevos) y nos va así dejando contentos. Inútil decirle que nos conquistó Ud. desde las primeras líneas y demás decirle lo agradable de sus apreciaciones lo simpático de su mirada hacia el mundo, lo joven, audaz y graciosa de su frase, lo ameno de su cuento, el ambiente humano y cordial que emana de su espíritu! ¿Cómo será Ud. tratado?! Su cuerpo será mejor o peor que su espíritu, que su literatura. No quiero darle las noticias que tenemos de Ud. — en cuanto a eso; al fin, noticias de mexicanos. ¿Como lo habrán hecho sufrir?! Y son simpáticos esos canallas! Amado —Caso— dejado en nuestras vidas tal perfume intenso e impercedero que, andando por estos mundos tan mal todas esas cosas, se adora casi con fetichismo.

Escribanos; para hacerlo trate que sea lo más libremente posible (en cuanto a las noticias que de nosotros pueda tener por sus compatriotas) y si nos han olvidado como olvidan las fieras de la selva a la tribu de monitos por insignificantes; mejor.

Cuéntenos cosas del mundo que parece más civilizado que el nuestro; Ud. lo hace con tanta gracia! ¿Es cierto que en este momento “los soldados de la guerra intelectual” están descansando demasiado? ¿Se

siente en aquel ambiente de mayor ebullición que el nuestro que las cosas van a cambiar y para mejor? ¿El transicionismo es también allí el manjar preferido de charlas y ambiciones espirituales? Cuéntenos... sobre todo lo que Ud quiera pero por favor no me haga envidiar por más tiempo a Pedro, a Ícaza etc.

*Un fuerte abrazo de
Nieves*

He preferido dar a conocer la carta íntegra porque ello nos ahorra descripciones sobre la índole de Nieves. Pero, ¿quién es ella en verdad?, ¿quién es María Nieves Gonnet a quien siempre se nombra *de Rinaldini*? Por mi parte he decidido llamarla como la cita Alfonso Reyes a partir de cierta data. La fama de uno y la anonimia de la otra dificultan un perfil íntegro.

Los datos que nos constan son los siguientes: perteneció a una clase acomodada que se codeó con la élite de Buenos Aires. Casada con el crítico de arte Julio Rinaldini de pocos blasones pero bastante reconocimiento intelectual, es ella quien aportó el acervo de clase y la economía. Con él concibió tres hijos, una mujer y dos varones. A su vez fue hija de Luis María Gonnet Navas, diputado de la Nación, y de María Eugenia Demaría Arana, ambos enterrados en La Recoleta. Dato, este último, que proclama la herencia familiar, allí se encuentran sepultados la mayoría de las figuras más representativas del país.

El contenido de esta carta nos sugiere un conocimiento previo de Reyes y al mismo tiempo abundante de su persona.

Por ejemplo, las cartas de Reyes las leyó mi padre en casa de Nieves Gonnet de Rinaldini en grupo de amigos. En esa casa se llevaban a cabo reuniones intelectuales en las que participaron además de mi padre. Alberto Gerchunoff, Amado Alonso, María Rosa Oliver, Alfonso de Lafinur, Pedro Miguel Obligado y los visitantes de turno: Sanín Cano, José Moreno Villa, Federico García Lorca, Max Henríquez Ureña, entre otros (Henríquez Ureña de Hlito, 1993: 112)

He aquí por qué Nieves lo sabe todo a propósito de Reyes aun antes de conocerlo. Desde otro sesgo, la carta revela la tradición de sus veladas los días viernes, famosas dentro de la élite intelectual de Buenos Aires al igual que las de Victoria Ocampo los domingos en San Isidro, adonde también asistía el regiomontano. Desde Miramar, en Enero de 1927, el amigo entrañable de Reyes, Pedro Henríquez Ureña, le comenta antes que el primero llegue a Buenos Aires:

No sé lo que dirán los lectores casuales o los que van a ver cómo es Alfonso Reyes; pero entre cierta gente existe l'alphonsisme...ya ves Nieves, Perla y su grupo (Henríquez Ureña, 1927: 406)

En cartas posteriores de Nieves, se dibuja cómo pudieron suceder tales veladas:

Qué lindo sería estar en constante tertulia los pocos que hemos quedado... habrían las dos o tres horas antes de almorzar con su clima propio y las tres o cuatro horas de la tarde para charlar hasta por los codos, evocar, recordar, llenar de ingenio lo acumulado, todo.

Estas líneas, que pertenecen al 20 de septiembre de 1959, forman parte de la anteúltima carta que enviara a México; no obstante, Reyes nos da un perfil más sugestivo:

Nieves Gonnet de Rinaldini es una de las mujeres más notables de Buenos Aires. Vive un poco aparte de la sociedad, porque tiene demasiado talento para aguantar eso, y por ciertas historias penosas que le aconsejaron cierto oportuno aislamiento hace muchos años. Tiene cenáculo literario, y Pedro Henríquez Ureña la adora a su manera. Su esposo es un hombre agradable e inteligente, muy discreto. Su casa ha sido posada familiar de todos los mexicanos ilustres (sólo de esos) que han pasado por las tierras del Plata. Allí se adora la memoria de Nervo y se recuerda con vivo afecto a Caso, a González Martínez, a

Urbina, a Vasconcelos un poco menos porque creo que anduvo distraído por otras regiones, a Pellicer, a Montenegro. Nieves sería perfecta si fuera francesa. Ella pretende que su apellido familiar es francés, y que su padre lo era. Pero yo creo haber descubierto que es de extracción catalana. Y es metálica, gritona, acerada, como buena argentina y buena catalana. Pero vale mucho, y en ella la constancia sustituye del todo a la ternura (Reyes, 1928: 93).

Pero no sólo por eso hemos incluido entera su primera epístola. Hay una temperatura que propone el juego y la broma, que le quita seriedad al enunciado, que recalca en sugerencias imprevistas en un afán de burlarse de la propia palabra. Nieves íntegra esto desde la primera letra. Admiradora del hombre inteligente, hace una alusión a sí misma como de poca cosa, de un ser frágil y dudoso al cual no hay que dar importancia, del mismo modo que el propio ambiente que carece de las sutilezas del *Centro*, es decir Europa, y acaso sobre todo Francia. Una vez más, surge una suerte de metáfora entre la índole femenina y la de América Latina, que denota la falta de autoafirmación y autoestima en la primera parte del siglo XX.

He incluido también esta carta para percibir rápido la entraña femenina hecha de restos provistos por los hombres. No es mi intención una defensa del género ajena a este ensayo. Propongo, por el contrario, advertir por medio del perfil de Nieves, la mujer hecha de sí misma y del Otro, léase, el orden instituido. Características tan fáciles de vislumbrar como la educación autodidacta, incluso en las hijas de familias ricas, la condición privada de todo su hacer, aun en las vías que le proponen su salida al mundo como la carta o la velada. Nieves abre las puertas de su casa para que se luzcan los hombres con su verba “llena de ingenio” y ella pueda recibir la educación de la que carece, aunque no sea más que de oídas. Entonces, lee lo que proclaman esos intelectuales, a Joyce o a D.H Lawrence. Hay que aclarar que refiero únicamente al marco

de la época en que discurre la correspondencia y a las citas de la propia Nieves.

Estoy por meterle diente al Ulises de J. Joyce, me han picado a curiosidad las últimas críticas provocadas a raíz de la traducción. ¡Qué buen literato es Pierre Louys! ¡Qué sin desperdicio, todas las buenas publicaciones francesas del momento, me acordaba de que decías últimamente que “qué sinceros son”! (Nieves, 11/II/1930)

Sobre todo, haciendo caso a los más admirados como lo es su amigo intelectual más notable y querido, me refiero a Pedro Henríquez Ureña. Prueba de ello estos entrecruces. En mayo del mismo año éste le manifiesta a Reyes.

Estoy leyendo los Assorted articles que reunió D. H. Lawrence— el de México: —antes de morir. ¡Qué maravilla! (Henríquez Ureña, 1930: 423)

En agosto, se puede sospechar que deseosa de mostrar ante el hombre que se ha vuelto su amado, su fina visión crítica, Nieves se apresura (creemos que luego de platicar con Pedro), a sugerirle la lectura como un hallazgo propio.

Agosto 7-930 Buenos Aires

Alfonso: tenía la intención y en el apuro de mi carta última se me olvidó pedirte compres “Assorted Articles de D. H. Lawrence. Primero porque yo he sido feliz, en lo más profundo de mis dominios emocionales! Leyéndolo. Luego porque dicen los intelectuales que tiene verdadero valor, y por último porque deseo mucho saber el efecto que a ti te causa ¿no es efecto lo que tienen que causar las ideas (me entra un pánico de equivocarme en una de estas cosas cuando se trata de ti, aunque en el fondo no me importa un pito!)

Y por fin el deslumbramiento de un corazón que se “prende”, se enamora sin resguardo, frente al otro ser, el hombre, cuya intención fue quizás grosera, poseer el cuerpo de la hembra, hacerla suya un instante y reflejarse, verse a sí mismo, en los ojos que lo sellan, admirar-se.

Voy entrando en la sociedad porteña, que realmente es interesante y de trato excelente. No sólo me he quedado, digamos en el límite de Nieves Rinaldini, sino que estoy plenamente en Victoria Ocampo...
(Estrada/Reyes, 1927: 46)

No obstante ser atrapado por la relación entrambos, se agudiza, se vuelve entrañable por oposición a la de Victoria Ocampo que siempre se mantiene. Esto vemos largamente en sus cartas, en un plano confesional aparente, con una suerte de inclinación a trastocar lo íntimo en ironía, burla o juego (Reyes, 2012). El afecto de Reyes por Nieves se hace patente en estas líneas a propósito de un personaje indeseable de su entorno:

...Soporté su amistad un tiempo por darle gusto a Nieves. ¿Cómo voy a negarle nada a Nieves, Genaro? 1º de julio de 1928. (Estrada/Reyes, 1927: 142)

Dice Paul Ricoeur que la condición ontológica del ser humano es tal que lo hace ser más grande y más pequeño que su propio yo (Ricoeur, 1960: 26). Así, Reyes discurre entre un sentimiento de admiración y ternura imposible de medir como el que apreciamos más arriba. Por oposición, al mismo destinatario le dirá años después:

No sé si es que PHU se acobardó con las censuras que oyó en casa de Nieves, donde tiene ciertas razones de mujer que pasó de los cuarenta para quejarse de mí (Reyes, 1931: 77).

Ahora bien, situémonos en el contexto que propone la correspondencia. Luego de la primera carta de Nieves enviada antes de conocerlo, volvemos a encontrarnos con las dos siguientes desde Necochea, ciudad al borde del mar y próxima a Tandil. Reyes se encuentra en Buenos Aires cumpliendo sus funciones de embajador. Por diversas menciones en su *Diario* y en el epistolario con Genaro Estrada, sabemos que Tandil, esa ciudad pequeña y transparente en la pampa húmeda, con su sistema de cerros suaves, su rica fauna y flora que don Alfonso tanto apreciara en sus versos pampeanos, es el sitio de sus encuentros. Allí, con el pretexto de aislarse para trabajar mejor, discurrió la estación de sus amores. Desde esa región, lanza Nieves su primera nostalgia, la que se anuncia con la partida de él a su nueva embajada en Brasil. Seleccione de las dos cartas la segunda que corresponde a la despedida. El amado se está yendo, sugerido por la acuciosidad del encabezado.

Buenos Aires

5 menos 10 m. Abril 2-9 (1930)

Alfonso: entre uno y otro sueño, envuelta en la pureza de la madrugada, quiero antes que te vayas repetirte la impresión de profundo sentimiento que has sabido dejar en mí, nadie como tú me ha dado la emoción honda de haber dado con el sentido más íntimo de mi personalidad (que palabra pretenciosa)

Hubiese querido estar cerca de ti estos últimos días; aunque sé que allí vas a estar mejor que aquí nunca estuviste bien, toda partida es fea pero, egoístamente lo he evitado, mi vida está tan llena de sacrificios!

No por dejar de ser epiléptica esta separación deja de ser menos terrible, pero aunque corporalmente no nos veamos más, me siento dentro de tu orbita espiritual, en cierto modo me quedo contigo, con todo lo bueno que me has dicho, con todo lo leal y noble que has sido conmigo, con todo el perfume especial y excepcional que emana de tu espíritu.

Mis amigas, después de haber sufrido se quedan con la estimación más exquisita de ti y cuando el secreto de la perspectiva empieza a hacerse sentir será el grande entre los grandes: Mi marido, mis hijos, mi hermana!

La vida!...es, para todos espíritu, siempre cruel y nosotros seguramente no escapamos como excepción!

¡Mi mejor, mi más grande, mi más profundo abrazo!

Tu

Nieves

Tanto por su diario con escuetas menciones al vínculo que ha de crecer con los años, como por la correspondencia a su amigo Estrada, vislumbramos apenas el extraño modo que tuvieron estos dos de acompañarse a lo largo de su vida, por la obstinación de Nieves, es cierto, pero asimismo porque Alfonso lo propició en cada epístola que, incluso a regañadientes en algunos casos, envió a su interlocutora.

Ahora Alfonso Reyes ha partido, ya no lo obtendrá más por fuerte que sea su apóstrofe, puede entonces dar lugar a su más recóndita pasión. Puede dar nombre sin ambages a lo que la acusa, detallar por ejemplo el rostro del amado, y regocijarse en la memoria.

Buenos Aires abril 29 -930

Alfonso: ¡Te quiero más que nunca y siento positivamente que el nervio... de mi médula se hace gracias a la excitación que tú le provocas! Todo lo demás de mi vida es ¿sueño? ¿suerte? y lo hago a ojos cerrados se abren sólo para mirarte y complacerse en la preciosa hechura de tu nariz, en esos misteriosos puntos luminosos que tienes en los rinconcitos de los ojos ¡oh! Yo sé cómo viajar “de luxe” (como dice María Cecilia) Y la inteligencia? Esa sí que está ocupada! Lo complejo, lo intenso, lo casual, lo íntegro, lo claro, ¡cuántas cosas! ¿Y el de la batuta? Dolor, dolor siempre dolor y más dolor y allá, en el fondo, el sostén único la esperanza de encontrarse alguna vez aquí abajo o la

cita para mundos mejores con todo lo magnífico de lo desconocido, con todos los fuegos de artificios de la fe.(Fragmento)

La respuesta de Reyes brilla por la forma en que soslaya la entrega de Nieves:

Río de Janeiro, 23 de julio de 1930

Nieves, querida mía:

La presencia de Pedro Miguel obligado en Buenos Aires, que él explicaba como el resultado de una súbita decisión, de un arrebato; que otros creían explicarse por la llegada de Rosalina Coelho Lisboa, y los más pícaros, como un afán de competir con Arturo Capdevila, hubiera sido todavía más agradable si tú o Perla se hubieran decidido a acompañarlo. —Todavía mi casa no merece amigos, pero muy pronto estará en estado de merecerlos, y entonces...

Su carta sigue en el mismo tono por dos cuartillas hasta el final:

Bésate a ti misma por mi cuenta, Te quiero tanto. Alfonso

Este fragmento es sólo la muestra de su reticencia, porque no sabe o no puede entregarse a sus efusiones, como llama Reyes a las cartas de ella.

La otra respuesta es quizás la de su literatura. El 3 de julio de 1930 escribe *Calidad Metálica*, imposible dejarlo de relacionar con Nieves puesto que desde el primer momento en que la conoce él la define así, como calidad metálica.

Ninguna mujer me ha querido con tanta precisión como tú. Es una precisión tan grande que casi es dureza. Es una dureza tal que ya es solidez. Es una solidez toda sustantiva. Cuando quiero escribirte sobre nuestro amor, me sobran todas las palabras, se me vuelven de agua y me parece que quiero envolver y encerrar en agua una cosa sólida y dura (Reyes, 1930: 43).

Nieves se retoba, iracunda, lo azuza. De la carta del 4 de agosto de 1930 extraigo los tres fragmentos siguientes:

Ni me retas, ni me apruebas, ni me desapruebas, dejas pasar el tiempo y salvas el silencio caballerescamente [sic], al primer pretexto.

Luego sugiere la separación con Rinaldini que efectivamente ha de suceder una década después:

Yo sé que debo hacer como que Rinaldini no existiera serenamente y ahí tienes que a veces de nada vale el haberlo comprendido, sufro y me enloquezco.

Y concluye más retadora que nunca con la ironía propia de su raza, ahora sí semejante a Victoria Ocampo a quien no obstante no ha de nombrar una sola vez en su voluminosa correspondencia:

Y ahora padre, me acuso de todas las lindas frases de mi vida pasada, prometo aumentarlas con las dos o tres últimas palabras igualmente lindas y un gran abrazo como acto de contrición.

Todavía, para completar la carta cuyos fragmentos hemos transcrito, con un pedido que se le había olvidado, agrega el 7 de agosto.

Bueno pues, cualquier cosa que sea lo que te provoque su lectura y si es que nada te provoca también, pero sé bueno y sencillo, no me salgas con una de esas fanfarronadas (cierra la boca...

Y sucede el silencio casi un año entero, hasta el 5 de mayo de 1931. Después, cuando le envía una carta muy corta, para sus acostumbradas ocho a diez cuartillas, muy terrenal, con datos sobre la rea-

lidad, el entorno político, la familia y sólo un párrafo que se parece a Nieves:

Conciencia del valor de los hechos como fin y medicina y ausencia de hechos, hechos hacia afuera, hacia adentro me estoy desfondando a fuerza de profundidad y mareando porque todavía no he llegado a mi suela de novia. Todo esto quíerele decir que mi vida gira sobre la misma falla de eje. El eje existe pero guardado para una oportunidad que no llega. Bonita vida ¿verdad?

Luego se despide casi con mesura: “muchos afectos”. Y ya no hay más “efusiones” de la paciente y metálica argentina. Entonces Reyes envía un mensaje largo, cálido, que concluye curiosamente con una pregunta que él se sabe de memoria:

Nieves —di la verdad, al cabo no pasa nada— ¿me quieres? Tú has visto bien: yo te quiero.

Sin embargo, no hay respuesta. Reyes ha sido vulnerado en su ser, aquel conformado éticamente por la presencia del Otro, por la inclusión del Otro en sí mismo: porque su Yo vinculado al Tú de Nieves se convierte en algo que va más allá de lo que preveía para él. Y ello presupone la responsabilidad ética por encima de los límites que él mismo entiende como suyos. Hay una inter-ferencia de *inferre*, *in*: ‘penetrar’, *ferre*: ‘dentro de sí’. Nieves es radicalmente diferente a él. Esa entrada del Tú, del “Heme aquí” lanzado por ella, donde él se reconoce en la imputación, le permite vincularse mejor consigo mismo. Como un retorno a sí, a través del Otro. Y todo ello va mucho más allá de su conciencia. Es por eso que me pareció oportuno tratar la correspondencia desde la ética de Lévinas. Porque lo que yo percibo entre Nieves y Alfonso es una aventura particular que nada tiene que ver con el intercambio de cartas por razones afectivas, culturales, sociales o políticas. No hay

intento de predominio ni de ostentación, tampoco de comunicar en primer lugar eventos de la propia vida. Este es un ejercicio cuyo carácter relevante es el de “dejar ser al otro” lo cual robustece el vínculo, lo alarga sin anular la relación ya que el tú/yo implica un “entre dos”, ni fusión ni anulación de uno por el otro. Más adelante, las cartas que discurren hasta 1959 ofrecen larga prueba de generosidad y reconocimiento a ese Otro donde también estoy Yo.

—Un día, estaba yo insolado en Tandil. Tú me obligaste a guardar cama, en tu alcoba, lo volviste todo fresco y blanco. ¡Qué reposo, qué suavidad! ¿Te acuerdas? Nosotros estamos ahora tan solos en esta casa inmensa... ¿Qué será aquello, Nieves, aquello que andábamos buscando o que veníamos a buscar a la tierra y que se nos olvidó al nacer? Menos mal que tú todavía tienes para consolarte tu creencia en un Dios antropomórfico, un Dios que concede audiencia en sus oficinas; de tal hora a tal hora, mientras se canta misa; que toma nota de lo que nos pasa a los hombres, y da órdenes a sus arcángeles, dominaciones y potestades. Dichosa tú después de todo. No sabes lo que tienes. (Sí lo sabes, vaya si no, naturalmente que sí ¡Tú, lo que no sabes, es porque lo adivinas).—

R 3 nov. 1931

Tampoco hay respuesta. Entonces Alfonso Reyes lanza su “do de pecho”. Entiende, acaso sin proponérselo, que el amor de Nieves por él necesita de toda la verdad, la verdad ética del ser humano allí presente, al borde de sus líneas, en los arabescos de la palabra, como rasgos del rostro que no está presente.

Veamos ahora cómo sucede esto flagrantemente, en una carta posterior al poderoso “Heme aquí” cuya omisión a la invitación del Tú, nos había sorprendido. Reyes se expresa así:

Río 5 de enero de 1932

Nieves: Yo he estado conteniéndome, he estado jugando a la frialdad lo más que he podido. Pero ¿qué objeto tiene hacer esto? Tus pape-

litos cada vez me conmueven más, porque cada vez me estás diciendo las cosas de un modo más directo y preciso. Los últimos se me entraron como cuchilladas.

Ahora comprendo los fracasos del teléfono. Será cuando Dios quiera. Sin necesidad de que “me veas la expresión y el gesto”, te aconsejo en serio, y con conocimiento de causa, que cuides esos ojos. Mira que se trata de “esos ojos”.- Y cuando lo acabes, mándame, sí, el libro de Chestof.

¿De modo que tú crees sinceramente que mi dolor va a importarle a nadie? No hables de dejarme ir por escritor, de echar el alma en letras.— La vocación de las letras ha sido una de las razones que me detuvo la mano cuando pensé seriamente en suicidarme.— Cuando yo tenía la edad de mi hijo, yo era un líder de estudiantes; tenía éxitos oratorios todos los días; una estupenda cabellera rubia; era campeón de esgrima francesa en la Escuela Preparatoria, y de esgrima italiana en el salón de Timperi; era futuro príncipe heredero (mi Padre iba a ser Presidente cuando le diera la gana, y era ya uno de los prestigios más poderosos, era un objeto de adoración mística). Yo, que me daba cuenta de lo que son las vanidades políticas y veía los resultados ya en la casa de mi hermano (que era el primer bufete de abogado de la República) no me dejaba marear con los éxitos. Además, me defendían dos cosas: mi melancolía enfermiza, natural, que de tiempo en tiempo subía a flote y me borraba todos los halagos de la vida,- yo entonces lloraba mucho a solas; y, por otra parte, mis amigos. Mis amigos se llamaban Pedro, Caso, Vasconcelos: me decían la verdad, no me dejaban envanecerme.- Me enamoré de un modo único, espantoso, asolador, indescriptible; pasé por todo, lo afronté todo. En mi casa había el respeto pánico a la autoridad de mi padre, y la reacción sagrada de la intangible voluntad de mi hermano mayor, en cuya casa yo vivía entonces. Nada me acobardó: me hice mi nido de amor aparte. Me encerré allí con la mujer y los libros. Me impuse a todo y a todos de tal manera, que nadie se dio cuenta, Fue como el aire: nadie lo siente, nadie lo ve, y nos rodea. No tuve que luchar: fui naturalmente libre. Eso me salvó. De otro modo, yo me habría matado: Pero como el amor trae consigo sus propios sufrimientos, yo quería morir-

me todos los días a causa del mismo amor. ¡A qué frágiles pretextos que agarraba mi vida, mi instinto de salvación! Mira: después de un día de estragos sensuales, de horribles tragedias de inconformidad, de lágrimas y violencias, cuando yo había pedido cien veces la muerte, me quedaba completamente exhausto. Eran las ocho de la noche. A esa hora yo tomaba el tranvía para volver, desde el lejano barrio, a la casa familiar de mi hermano. Era tal mi fatiga, que a veces me dormía en el tranvía, pobre criatura rubia de menos de veinte años! No tengo piedad cuando me acuerdo! Entonces sentía yo que mi vida se refugiaba en su mínima expresión, se aferraba a su egoísmo mínimo para no acabarse. Me daba yo cuenta de que, en ese instante, Ella no me importaba, de que ya sólo me interesaba sentir la sorda continuidad de mi respiración y mi sangre, el bienestar de mi máquina biológica que seguía funcionando. Y me decía yo a mí mismo, —sin duda porque me lo dictaba al oído mi ángel guardián—: “Puesto que hay horas del día en que ESO nada te importa, debes seguir viviendo: concibes la posibilidad de una vida sin ESO. Además ¡acuérdate qué feliz eres cuando haces versos!” Y de esto se prendía mi vida, Nieves, te lo juro.— No se lo he contado nunca a nadie. No sé cómo te lo estoy contando a ti Perdóname que lo haya hecho. Quiéreme: Haces bien, porque me hace falta, me hace bien, Calla: no digas nada. Mi mano en tu boca.

A.

Y un mes después, ante el silencio de Nieves, prosigue en buscarse ante ella en completo despojamiento.

19 de febrero de 1932

Nieves, Nieves: El día que yo envíe una carta atreviéndome a no ponerle fecha, ese día me habré encontrado a mí mismo. Todavía, no puedo. Todavía soy una pobre cosa que alza hacia arriba unos vagos tentáculos en forma de brazos de imploración.

¡Cuánta estupidez y cuánta pedantería te he escrito! ¿Quieres el secreto? Mi timidez: me asusto tanto de ser tomado en serio, que quiero justificarlo ante mí mismo y acudo a los recios recursos, a mi cultura,

a mi literatura, a mi arte de zurcir palabras y cosas así. ¡Qué tendrá que ver todo esto con los golpes de corazón, con los latidos de mar y sol que tú me envías! Espíritu incansable, naturaleza insaciable ¡Cómo no se habían de cerrar sobre ti los dos horizontes! ¡Ah, qué anhelo de apretarte de veras, con brazos de espacio, de consumirte con fuego de astros, de absorberte de veras en ese ser tuyo que está más allá del muro de las palabras! ¡Y qué hace ese espejo de tu armario que no se sale hacia tu desnudez, como inundación, todas las mañanas?

Y concluye:

¡Qué descanso pensar que puedo hasta decirte esas tonterías que tú me señalas, y que nada puede hacerte variar! De modo que existe lo absoluto, hasta en esta cosa de ceniza que somos.— Beso tus cenizas, cada vez con más emoción, Nieves.

El vínculo, en ausencia, se amplifica, Reyes se permite “efusiones” a la manera de Nieves. Ella lo ha “contagiado”, lo ha desbordado, se ha alargado en él. Si Reyes abunda en un espacio propio, si es visto con admiración y respeto, si incluso sus pequeños escándalos sentimentales son recibidos con una sonrisa benévola, si se planta en el mundo con inteligencia, sensibilidad y saber, Nieves es vulnerable y carga con la mirada crítica a causa de ciertos excesos de su pasado, es frágil porque no se asienta en lo que realiza en su propia vida sino en el reflejo que obtiene de las otras, es la menor de edad, es mujer. Sobre todo lo ama, su pasión amorosa es su mayor labilidad porque él la ha tomado y la quiere pero no la elige ni la ama tal como ella lo exige. Su vulnerabilidad provoca la responsabilidad del Otro, de él. Él debe hacerse responsable de tamaña desigualdad. Para ello, necesita reconocerse, asegurar la labilidad de ella con la suya propia.

Desde el momento en que el otro me mira, yo soy responsable de él sin ni siquiera tener que tomar responsabilidades en relación

con él; su responsabilidad me incumbe. Es una responsabilidad que va más allá de lo que yo hago (Lévinas, 1977: 207).

Sin embargo, Nieves tampoco ha de acudir. ¿Lo ha abandonado finalmente?, ¿el despertar de él, al “Heme aquí” de ella, ha llegado tarde? O, tal vez, no contamos con sus respuestas, pues se han comunicado de otra manera, quién sabe. Este período, no obstante, concluye con una nueva carta de Reyes, manuscrita, fechada el 18 de abril de 1932.

Si de algo te sirve o algo te importa, ten la seguridad de que, al revés del sueño que tuviste, ni una tilde de tus papelitos se pierde cuando llega a mí; todo lo entiendo, lo siento y hasta lo vivo, de cierta manera sonambúlica que yo tengo para apropiarme las cosas. Créelo, y que el hábito de hablar conceptualmente —que es mi pecado— no te estorbe para creerlo. Borra mis palabras. Creo que mis gestos te sirven más. Soy esotérico: me escondo detrás de las palabras, por miedo de que mi doctrina, claramente expuesta, haga daño a los otros. Así, yo no respondo: así, que me siga el que quiera, y venga conmigo.

Según lo que se sospecha, comienza ahora el calvario de la pasión alfonsina en Río de Janeiro, algunos dicen que por la poeta Cecilia Meireles, otros por una mujer de la alta sociedad y el resto por una muchacha de pueblo. También se dice que llega de regreso a la embajada en Buenos Aires en 1936 sumamente entristecido, como lo prueba su *Diario*, que nunca fue revelación de nada íntimo sino de citas, encuentros, presentaciones, etc.

Aunque ha habido un quiebre, la mención de tal regreso en su *Diario* sin embargo, se inicia con el nombre de Nieves:

Buenos Aires, (miércoles) 1º de julio 1936

Entramos a las 11 a.m. en el puerto: Nieves Gonnet, Julio Rinaldini, el Bebe [hijo de ambos]... (Reyes, 1936: 3)

Aunque en su *Diario* hay anotaciones de encuentros para comer con Nieves, en la casa de los Rinaldini, o bien con Rinaldini a solas, ahora Reyes se encuentra enredado en una de sus últimas aventuras pasionales, esta vez con la actriz argentina Iris Marga, notable por su glamour y su belleza de rubia despampanante.

De todos modos ha terminado la primera etapa de la Correspondencia Alfonso /Nieves, que será retomada hasta la década de los cuarenta por una reacción de Nieves ante la carta que Reyes envió a Rinaldini y que éste le muestra:

Febrero 25-40

El imbécil de Rinaldini me dio a leer su carta con las dos idiotas palabras del final.

Estos dos fuertes adjetivos me descargan la presión, que como animal, me provoca, la idea de que, si Vdes. no han tenido la suerte de ...Marzo y ya vé: ¡ni rastros de "acomodo" con la vida.

Nieves

Voy corriendo a echar ésta carta para que el tiempo no me arrepienta ¡Ya estoy bastante intoxicada por contenimiento!

El final de la carta de Reyes a Rinaldini del 23 de enero de 1940 la transcribo para el propio juicio del lector:

Saludos muy cariñosos a todos, en su casa y fuera de su casa.

Ojalá se realice ese plan de que usted me habla al oído. No deje de informarme de lo que haya.

El afecto de los míos y un abrazo de

AR

Alfonso Reyes

Sin embargo, durante la década de los cuarenta, las cartas que se cruzan o, al menos las que constan en mis manos, son sólo otras tres, de las cuales, la primera, expresa los sentimientos de cuidado y afecto que pone Reyes en la relación con Nieves:

México, D.F. a 29 de marzo de 1940

Sra. Doña Nieves G. de Rinaldini

Junín 1160

Buenos Aires, Argentina.

Querida Nieves:—

Tu carta del 25 de febrero me llena de sorpresa. Por una verdadera casualidad, dicté en mi oficina mi anterior a Rinaldini y conservo copia de ella. He buscado en vanos las “dos palabras idiotas del final” a que tú te refieres y que han provocado tu explosión, si lo que te ha molestado es la alusión al “secreto de que usted habla al oído”, puedes preguntarle a él mismo lo que me dijo y comprenderás que en modo alguno se trata de confidencias sobre su vida privada que nunca me he metido a averiguar. Si, por alguna circunstancia de que contigo no debo hacerme desentendido por la lealtad que te debo, lo que te ha molestado es lo de “saludos a los de adentro y a los de fuera” te declaro rotundamente que nunca se me ocurriría que los de fuera fueran otros que los mismos amigos de tu casa y que tú hiciste amigos míos. No me molesta tu exabrupto: más bien encuentro en él tu anhelo de saber que yo no puedo nunca ser ingrato y grosero con tu recuerdo. Esto es lo único que me importa recordar de tus palabras. Si a distancia las expresiones mías han cobrado sin saberlo yo, alguna intención que pueda lastimarte, atribúyelo a la distancia misma, pero nunca a un propósito avieso de mi parte.

Ten la certeza de que ninguno de tus actos para conmigo pueden perder su verdadero y alto valor en mi corazón. Con todos mis defectos que ya conoces, soy siempre tu devoto amigo

Alfonso Reyes

La segunda, en cambio, muestra la imposibilidad del sueño que no se ha concretado y cuya memoria ella no puede evitar. La solidez del amor de la metálica Nieves:

Domingo 13 de octubre (s/año) Bs As

10 de la mañana, mañana de sol fresca, luz de espejo sobre el río que inunda mi ventana.— Leo tu artículo “Parrasio o de la pintura

moral— Si esta “forma” del artículo dice con “los efectos de tu ánimo” que contenta estoy y que milagro en estos días endemoniados de confusión y de hemorragias colectivas!

Siempre he pensado que tú en lo de la belleza te sostienes y haces bien porque así y todo, ya ves...pero eso no quita que yo no me contenga y te lo siga pidiendo

Nieves

Y, la tercera, que data del 23 de diciembre de 1941; es apenas un recado por parte de Nieves para corroborar el recibido de un “papelito” por intermedio de Arciniega desde Washington.

Es la década en que Nieves se divorcia de Rinaldini convirtiéndose en Nieves Gonnet. La época en que los hijos se hacen grandes, realizan sus estudios superiores (en algunos casos se van al extranjero para realizarlos) se casan o casados ya, organizan sus hogares. Don Alfonso ha sufrido por los avatares del casamiento de Alfonsito sucedido en 1936 y en una larga carta de la década siguiente se lo cuenta a Nieves con detalles. Cada vida se ha completado, se ha sellado de alguna manera. Nieves ha emprendido negocios propios para autoabastecerse aunque ya lo venía haciendo en tiempos de Rinaldini.

Y lo que no es menor como diría Borges, “el animal se ha muerto o casi muerto” aparentemente... En el caso de Nieves da lugar a un excesiva reiteración de lo espiritual. El anhelo, como ella lo llama, el deseo de ser amada y alcanzada en plenitud por el otro, se aminora y el espíritu, que nombra una y otra vez, da lugar a una suerte de recompensa. El estatuto del espíritu es sin duda un paradigma gramatical cuyo perfil anuncia un nuevo modo de vivir la vida, el de la melancolía. El objeto deseado se ha perdido y queda en su lugar la ausencia como desgarramiento de una parte del ser, imposible ya de curar.

De esta manera llegamos a la última década, los cincuenta, en donde las cartas se multiplican, 54 en total, 32 de Nieves y 22

de Reyes. Son cartas de una calidad extraordinaria. Plenas de reflexiones sobre el pasado, el duro presente, las enfermedades que alcanzan los años viejos, la soledad a la que todo ser humano, pasados los sesenta, se ve enfrentado por el abandono de los amigos, a causa de la muerte de los mismos o la reclusión de cada uno de los sobrevivientes; por fin la soledad final, esa que presupone la muerte. Sin embargo, pervive un afecto por parte de Nieves que por llano y fuerte, gestado a lo largo de casi treinta años, conserva una pátina de amor imposible, de amor ideal, soñado, perfecto, y si acaso, la nostalgia de aquel Alfonso que fue el amado irremplazable del lado de Reyes, como una impronta que no se está dispuesto a perder.

Abril 7 – 1952 Bs. As.

¿Qué te escriba? Ahora verás las pavadas que dicen las cartas de una vieja vencida.

Y continúa añorando plena de melancolía.

Isabel mostró más fotografías viejas de su familia, en una estaba Pedro, en cuanto lo descubrieron mis ojos largué a llorar como los chicos, con ruido fuerte, abundante agua, moqueo y todo, tuve que levantarme y esconderme para no dar tanto escándalo. Ahora mismo me sorprende al no entender el proceso. Claro que extraño a Pedro todos los días de mi vida, y cuento como se ha dicho “Esto pasó antes de conocer a Pedro y esto después”.

También reflexiona con el compañero que, como ella, ha envejecido.

Ya no me miran por la calle, lo extraño, siempre me miraron; algún viejo o cuando salgo muy arreglada, uno muy joven me hace bajar los ojos, tan distinto antes, les sonreía, o con gran asombro de ellos me

portaba como hombre y les decía “gracias”. Mi físico, como el alma, vencidos...

Y, sin embargo, la misma exigencia de siempre: no hay lugar para el olvido con Nieves:

Junio 15 – 1952— Bs.As

Querido Alfonso. Por causas sociales reanudamos nuestras comunicaciones, luego tú me inventaste que si yo te escribiese tú me contestarías, estoy cansada de preguntar si hay carta de México, arde del mundo porque desde que me comunico de nuevo contigo, no dejo de hacerlo constantemente “in mente”, como si fueses el único ser viviente en este mundo. Pero no es raro. Dos asuntos agudos, profundos, graves ha tenido mi vida: mi casamiento, con todo mi ser, repleta de ilusión y fuerza; muy pronto se me derrumbó todo. Y el gran amor que sentí por vos. “El amor el amor” que me dijiste, yo no le sigo llamando “El amor a Alfonso”. También eso terminó y desgraciadamente cuando a mí se me termina algo es como si se hubiese muerto en todas formas. Fíjate que hace unos meses, encontré a Rinaldini en la calle, pasé a su lado, lo miré, todavía me di vuelta y era como si hubiese pasado junto a un poste que nunca, ni nada hubiese tenido que ver conmigo, y he vivido 30 años con él bajo el mismo techo, es el padre de mis 3 hijos, y fue con quien me casé tan íntegramente, pero el que no existe más es un Alfonso, ha quedado “vivito y coleando” Alfonso Reyes, mi amigo, el que prestó al otro, al que le debo, los momentos más álgidos de un alma ¡las más puras, grandes y profundas emociones!

Por su parte, Reyes ahonda en su primer contacto con la muerte en sucesivas ocasiones. El 23 de junio de 1952 subraya:

Dije antes: “Desde que me morí en agosto de 1951”. Tal es, en efecto, mi impresión: aquel ataque de infarto en la coronaria fue espantoso, me llevaron al Instituto de Cardiología (por suerte una gran institución, y por suerte con nuestro eminente Ignacio Chávez a la cabecera

de la cama) asfixiado, las uñas, los labios morados, y con los pulmones edematizados...

Nieves, a su manera, todavía se revuelve, la muerte en todo caso para ella es que Reyes no haya respondido a su llamado: ¡Todavía! El 15 de diciembre de 1953 lo reta:

Te creía muy bien porque me habían dicho que habían salido fuera con Orfila y al no recibir contestación a mi última carta me encogí, pensando en que cualquier distracción te alejaba del deber de nuestra amistad, porque este deber, el de la amistad verdadera y honda, herencia de un amor fracasado, no entra en las dos clasificaciones que Shaw hace del deber en las cartas a Mrs. Patrick Campbell...

Así la literatura, las obras de Reyes, su publicación en el FCE, sus artículos, siempre presentes, se articulan con los achaques de cada día y, no obstante, lo que prevalece es el afecto de ese Tú /Yo más allá de toda razón, tomándolo entre sus manos, como si se tratara de una frágil criatura a la que siempre hay que atender. Reyes cuida cada día su responsabilidad afectiva.

Pero tu recuerdo no desaparece, Nieves; y aunque tú creas que los volcanes que se ven desde el Valle de México son monstruosos, son de lo más hermoso que existe; con decirte que uno de ellos me recuerda a mi Nieves perpetua, (6/IV/53)

Discurrirán las cartas, pasará la vida, lo que queda es la tozudez del *Heme aquí* de Nieves, su furibundo ser que clama y reclama el amor de Alfonso. Y, en ese ser tan distinto a él, Reyes encontrará la amorosa responsabilidad de responder al llamado desde el más profundo afecto. Sin pensarlo, sin racionales argumentaciones, sin *logos* de por medio, sólo la espirituosa sensación de ser amado más allá de cualquier pulsión reflexiva y de poder devolver la pasión con la ternura que lo conectará más hondo consigo mismo.

10 de noviembre de 1954 Reyes

[...] gracias por tus páginas íntimas. De tus reparos que hago mucho caso, pues si las tomaras tu misma en serio nunca me enviarías páginas como éstas, tan de dentro de tu corazón y llenas de un dolor comunicativo que me ha hecho estremecerme. Las naturalezas fundadas en lo absoluto, como la tuya, tienen que pagar este alto precio. Yo, pobre de mí, con ser tan terreno, me he visto en el caso de decir:

¿Qué tienes alma, que gritas

A tu manera y sin voz?

Los caminos de la tierra

No llevan a donde voy.

[...] Sería el más necio de los hombres si negara lo que te debe la firmeza de nuestra amistad. Esto no puede decirse casi nunca a una mujer, Nieves. Que esta declaración te compense de mis involuntarias impertinencias. Bueno es que entiendas lo que te quiero y lo que te aprecio: son dos categorías distintas, de mayor a menos.

Y el 31 de agosto 1955:

Nieves muy querida y recordada:

Ni un solo día he dejado de pensar en ti. Bien sabes que mi sensibilidad no me lo permitiría, y menos en estos momentos que estás pasando, y menos tratándose de ti, que ocupas un lugar predilecto en mi corazón. Y no te lo digo para satisfacer tus tiernas reclamaciones. Hay cosas que no necesitan explicarse. Eres tan mía como soy tuyo y la vida nos ha juntado para siempre. [...] Sé siempre tú, sé siempre la Nieves de diamante. Te abraza cariñosamente

Para intuir que su responsabilidad es mayor porque no la ha amado tal cual ella lo merecía:

Hago más tus palabras: "Por lo único que vale la pena de vivir en este valle de lágrimas es por el hondo sentir de dos corazones amigos,

cuanto más sería enamorados”. Pero, Nieves... No olvides que te quiere mucho— 21 de enero de 1956

Finalmente la última carta, el 23 de noviembre de 1959:

Contesto, Nieves querida, tu muy expresiva carta del 15, y empiezo por asegurarte que aquí está siempre tu recuerdo, así como el de Perla, a quien deseo la más cabal recuperación.

No hables ya de los pasados “desencuentros”. Concéntrate en las emociones de nuestra amistad, nuestra armonía y nuestra comprensión.

Un elogio tuyo es siempre de oro, pues eres insobornable. Curioso: de los 40 y tantos artículos que hasta hoy me han distribuido por nuestros periódicos latinoamericanos una agencia de Nueva York, el art. Sobre los sofismas, que tanto parece haberte estimulado, es el único que se prestó a objeciones: temían que no interesara fuera de México.

¡Ya ves el crédito que merecen los intermediarios! Por lo demás, nos hacen falta, pues hasta hoy nunca he logrado que el carnicero de la esquina me dé un solomillo a cambio de un soneto.

Pronto te envío libros: que te sean gratos. Entretanto, con los saludos de casa, mi corazón.

AR

¿Tu situación económica? Me atrevo a preguntarte.—

Muy enfermo: ya no hay médicos, sólo laboratoristas.

Nieves representa “la presencia de un ser que no entra en la esfera del Mismo, presencia que lo desborda, fija su ‘jerarquía’ de infinito” (Lévinas, 1977: 207).

Nieves ha exigido siempre que la vea, que la procure. Alfonso no ha podido escaparse, está impelido a responder a ella hasta el último día, es su responsabilidad. Así Alfonso Reyes ha hallado el límite de su propia libertad. Se ha reconocido.

De este modo veo en la correspondencia de Alfonso y Nieves una dimensión tan extraordinaria como para observarla paradigmáticamente como el acto de vincularse a través de la responsabilidad ética basada en el afecto, por parte de Alfonso Reyes.

Bibliografía

- Aguirre, Coral, 2009, *Las cartas sobre la mesa (La relación Borges-Reyes)*, Monterrey, N.L., México, Conaculta / UANL.
- _____, 2012, *Cartas del Sur (La correspondencia Victoria Ocampo-Alfonso Reyes y sus implicaciones en el perfil cultural de América Latina)*, San Nicolás de los Garza, N.L., México, UANL-Facultad de Filosofía y Letras.
- Henríquez Ureña, Pedro, 1979, *Obras Completas*, t. VI, 1926-1934, Juan Jacobo de Lara (recop. y pról.), Santo Domingo, Publicaciones de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.
- Henríquez Ureña de Hlito, Sonia, 1993, *Pedro Henríquez Ureña: apuntes para una biografía*, México, Siglo XXI editores.
- Lévinas, Emmanuel, 2002, *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*, 6ª ed., Daniel E. Guillot (trad.), Salamanca, Sígueme (Hermeneia 8).
- _____, enero de 2006, *Ética como filosofía primera*, Oscar Lorca Gómez (trad.), *A Parte Rei Revista de filosofía*, núm. 43, pp. 14-18.
- _____, 2006, *Humanismo del otro hombre*, 6ª ed., Ricardo Erhenberg (ed.), Daniel E. Guillot (trad.), México, Siglo XXI editores.
- Reyes Alfonso, 2010, *Diario 1927-1930*, t. II, Adolfo Castañón (ed. crítica, intro., notas, fichas bibliográficas e índice), México, FCE.

- _____, 2012, *Diario 1936-1939*, t. IV, Alberto Enríquez Perea (ed. crítica, notas, cron., apéndices y fichas bibliográficas), México, FCE.
- _____, 1994, *Obras Completas, Ficciones*, t. XXIII, José Luis Martínez (intro.), México, FCE.
- Ricoeur, Paul, 1991, *Finitud y culpabilidad*, Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva (trads.), José Luis Aranguren (pról.), Buenos Aires, Taurus Humanidades.
- _____, 2008, *Sí mismo como Otro*, Agustín Neira Calvo (trad.), México, Siglo XXI editores.
- Zaitzeff, Serge I., 1993, *Con leal franqueza Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada 1927-1930*, Serge I. Zaitzeff (comp. y notas), México, El Colegio de México.

(Recibido: 14 de enero de 2015,
aceptado: 23 de marzo de 2015)

La espiga solitaria.

El duelo como escritura en la *Oración del 9 de febrero* de Alfonso Reyes

Víctor Barrera Enderle
Universidad Autónoma de Nuevo León

Resumen:

La violenta muerte del padre de Alfonso Reyes, el general Bernardo Reyes, representó un punto de quiebre en la vida y la obra del hijo. Tras el deceso, vino, para Alfonso Reyes, una suerte de prolongado exilio que lo hizo refugiarse en la escritura. Una buena parte de su obra contiene referencias a este trágico suceso; sin embargo, es en el ensayo “Oración del 9 de febrero” donde aborda explícitamente el tema. En este trabajo analizaré la manera en que Reyes hace de la escritura una suerte de duelo con el fin de humanizar la figura del padre, para así poder definirse como escritor y como un sujeto que ha elegido su propio destino.

Palabras clave: Ensayo mexicano, duelo, escritura, Alfonso Reyes.

Abstract

The violent death of Alfonso Reyes's father General Bernardo Reyes, represented a turning point in the life and work of the child. After the death, came, to Alfonso Reyes, a sort of prolonged exile where he

refuged writing. A good deal of his work contains references to this tragic event; however it is in the essay "Oración del 9 de febrero" the place in which he explicitly addresses the issue. In this paper I will discuss how Reyes makes writing a sort of duel to humanize the father figure, in order to be defined as a writer and as an individual who has chosen his own destiny.

Keywords: Mexican essay, Duel, Writing, Alfonso Reyes.

*... Desde entonces mi noche tiene voces,
huésped mi soledad, gusto mi llanto.*

ALFONSO REYES

Alfonso Reyes comenzó su personal y peculiar *Oración* marcando, desde el título y las primeras líneas, una fecha tácita y sumamente simbólica: el día que daba inicio a su escritura se cumplían diecisiete años de la muerte del padre. La dolorosa efeméride detonaba la redacción; sin embargo, la gestación venía de mucho antes: desde el sonido de la metralla que terminó con la vida de Bernardo Reyes el domingo 9 de febrero de 1913. La violenta muerte del general, ocurrida a las puertas del Palacio Nacional, desencadenó la llamada "Decena trágica": esos diez días que marcaron el fin de la presidencia de Francisco Madero y el inicio de la dictadura de Victoriano Huerta. Esos son los datos duros, los hechos registrados por la prensa y los historiadores. En una primera lectura, y con los antecedentes que acabo de mencionar, la atención parecería ir hacia atrás, retrocediendo en el tiempo. Pero no es así, o no lo es completamente. La *Oración del 9 de febrero* indaga en el universo de la subjetividad, tantea lo que hubiera podido pasar, y cuenta lo que, en cierta medida, no pasó, pero igual pasó tras ese trauma crucial en la vida de Alfonso Reyes y del México moderno.

Tras la muerte del padre, el camino se bifurcó para el hijo, quien decidió tomar el sendero de la vocación literaria y sellar su destino. Eso lo sabemos bien. Sin embargo, al comenzar a esbozar su *Oración*, en Buenos Aires, esa mañana de febrero de 1930, en pleno verano austral, Reyes recorrió simbólicamente el otro camino, el clausurado. Sería un ejercicio peligroso y lleno de dolor: “Es difícil bajar a la zona más temblorosa de nuestros pudores y respetos.” (Reyes, 1990: 27) Ese descenso dantesco hacia sí mismo, ¿representa una forma de cierre, de trabajo de duelo, por decirlo así, o, por el contrario: es la exploración de la transformación profunda del propio “yo”, un camino sin retorno posible? ¿Para quién escribe Reyes esa peculiar obra? ¿Para el público mexicano de su tiempo, para él mismo?

¿Qué le pasaba al autor regiomontano en ese momento? Era el inicio de la década del treinta, él se encontraba, como recién apunté, en Buenos Aires, cumpliendo con sus últimas funciones como embajador, antes de dejar el cargo y trasladarse a Río de Janeiro para asumir la representación mexicana en Brasil. En lo literario, podría decirse que era un “escritor consagrado”, un autor que, en poco menos de veinte años de carrera, había logrado hacerse un *nombre*. Individualizarse a través de su propia creación. En ese lapso había recorrido, con éxito, las principales capitales de la geografía literaria hispánica: México, Madrid y Buenos Aires.

En México, no hacía mucho había tomado posesión como presidente Pascual Ortiz Rubio (por cierto, el mismo día que asumió el cargo fue objeto de un atentado por parte de un seguidor de José Vasconcelos).¹ Estamos en plena consolidación del periodo conocido como el Maximato, esto es, la prolongación del poder

¹ En su *Diario*, entrada del 5 de febrero de 1930, Reyes apunta escuetamente: “Tomó posesión en México el presidente Ortiz Rubio. En la tarde, atentado contra él de que resulta herido en la mandíbula. Me llega noticia en la noche” (2010: 169).

presidencial de Plutarco Elías Calles por medio de políticos vicarios, como el propio Ortiz Rubio. Tras dos décadas de procesos revolucionarios, el país no se había estabilizado todavía. La muerte del padre representaba, simbólicamente, un acontecimiento histórico presente, un hecho que la historiografía oficial quería dejar atrás y condenar al olvido.

Reyes precisaba, pues, cerrar el duelo (o transformarlo en otra cosa) y entrar en una fase de aceptación (o adecuación); necesitaba elaborar narrativamente la pérdida y confrontarla con su propia condición de sujeto. En sus *Diarios* de aquellos días casi no hay referencias al proceso de creación de la *Oración*, salvo una nota reveladora y un episodio entre curioso y algo perturbador. Me ocuparé primero de la nota. En la entrada del 16 de abril de 1929, Reyes da cuenta de la recepción del libro de memorias que su hermano Rodolfo acaba de publicar en España. Rodolfo fue quien acompañó (y alentó) al general en su desventurada y postrera revuelta militar. Apunta Reyes: “De repente tuve grata sorpresa [de] recibir libro de mi hermano Rodolfo, desde Madrid: *De mi vida (memorias políticas)* que llega hasta la muerte de mi padre y forma el tomo I. Esto harále bien moralmente por ser principio de su *catarsis*, e históricamente, sin duda. Como el tomo más bien está dedicado a mi padre y su política,² déjame abierto y limpio el camino para mi *Crónica de Monterrey*, en que daré silueta humana a mi padre” (2010: 122).³

² Rodolfo expone que sus memorias son, en rigor, las vivencias que tuvo junto a su padre los últimos catorce años de vida del general: “Él fue, a la par que mi padre, mi maestro, mi amigo, mi jefe y no debe, por ende, resultar extraño que estos apuntes, al narrar el período en el que él vivió, sean más la historia de su participación en la vida pública que otra cosa”, así que “téngase ello humanamente en cuenta y acéptese mi obra tal como sinceramente se presenta, como las memorias políticas de un hijo amante sobre la vida de su padre y la propia suya, en cuanto afectaron a intereses nacionales” (Reyes, 1929: 9).

³ La *Crónica de Monterrey* no verá la luz sino hasta 1960, cuando Reyes ya había muerto; su redacción definitiva se dio en el año de 1959 y es más un escrito

Ahora el episodio. En marzo de ese año, es decir, a más de un mes de haber comenzado la escritura de su texto, Reyes asiste a la casa de la aristócrata argentina Nieves Gonet de Rinaldini a una sesión espiritista (entonces se decía de psicometría) con la médium italiana Irma Maggi. Lleva consigo una prenda: la gorra de cazador que el general se había calzado el día de su trágica muerte. Sin advertir el origen ni el dueño de la pieza, Reyes la coloca ante la vista de la médium. He aquí sus palabras:

Anoche, en casa de Nieves, sesión de psicometría, de la vidente Irma Maggi, citada por Richet en su *Tratado de metapsíquica*. Lo más notable fue mi prueba, de todos absolutamente ignorada, salvo de mi mujer a quien previne el mayor secreto. Le llevé, bajo sobre (y dentro del mismo sobre se limitó ella a palparla) la gorra cazadora con que murió mi padre.⁴ El resultado admirable (y más si se tiene en cuenta lo absurdo que parecería ponerse a escribir de sangre y visiones épicas en medio de una reunión social y amable como aquella)[...] (2010: 175)

El *mensaje* que le fue “dictado” a la médium partía de las impresiones que ese objeto misterioso le provocaba al tacto (mediado, recordemos, por el sobre). Primero: una “extraña indefinida sensación”, que hacía flotar algo “trágico” en el ambiente, “como si se

sobre el mundo que lo envolvió en su juventud (principalmente Monterrey), que una biografía del padre. Sólo en *Parentalia*, escrito entre 1949 y 1957, se hace cargo de la historia del general Reyes (en la tercera parte, titulada “Enseña de Occidente”). El único texto donde sí logra su propósito de *humanizar* discursivamente al padre fue la *Oración del 9 de febrero*.

⁴ En las ya referidas memorias de Rodolfo Reyes se describe la indumentaria que vistió el general ese funesto día: “Serían las siete de la mañana cuando mi padre, con traje negro sport, botas militares, pequeño sombrero de fieltro gris verde y abrigado con un capote de general español (obsequio de S. M. el rey de España), montó frente al cuartel anexo a Santiago un caballo de gran alzada, colorado oscuro, llamado *Lucero* [...]” (1929: 229).

hubiese derramado la sangre”. Después: una ristra de impresiones aleatorias: alarma, confusión, intriga, repercusión. “Te veo distinto al que eres ahora”, le espeta la vidente al escritor regiomontano, y prosigue: “siento hordas de fanáticos que corren al rescate”, además de “algo trágico y espectral”, algo *grave*, remarca y finaliza con esta frase lapidaria: “veo guerreros y veo también una suerte de dinastía que cae” (2010: 212).

Estas dos referencias nos pueden sugerir muchas cosas. Me quedo con dos: primero, la intención de dotar de humanidad a la figura paterna y, segundo, la posesión de ese objeto o fetiche, la gorra del padre, que nos indica un fuerte apego emocional. No es mi intención entrar en los terrenos de la psicología, ni mucho menos aventurar ningún tipo de diagnóstico clínico, pero sí debo señalar lo entiendo aquí por duelo y la peculiar función que éste cumple en la redacción de la *Oración del 9 de febrero*. Sin duda, el ensayo más emblemático sobre el tema es “Duelo y melancolía”, escrito por Freud en 1915 y publicado un par de años después. En un interesante juego de oposiciones y acercamientos, Freud contrasta el duelo con la melancolía. Considera al primero como un “afecto normal” (Freud, 2006: 241) y a la segunda, en su incapacidad para superar el trauma, como una “disposición enfermiza”. Si bien la terminología médica ha terminado por trocar el concepto de melancolía por el de depresión, me quedaré con el primero y apelaré a su raíz etimológica: esa *bilis negra*, que denunciaban los griegos, y que se transformaba en una tristeza vaga, indefinida, en quienes la padecían, obsesionándolos finalmente en ciertas monomanías.

El duelo, en palabras del doctor Freud, sería “por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.”; en oposición, la melancolía “se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhi-

bición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí [...]” (2006: 242).

La reacción provocada por el duelo (que, por cierto, presenta muchas de las características de la melancolía) sería necesariamente pasajera. Después del desequilibrio ante la pérdida, se volvería al “yo normal”. El melancólico presentaría los síntomas de un ser descentrado, ajeno de sí mismo. Quien padece el duelo no pierde, o no del todo, su conexión con la realidad: “en el duelo —sostiene Freud—, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo” (2006: 243).

Sin embargo, hay en la melancolía una forma, una manera oblicua de capturar la “verdad de la vida” (¿su sin sentido?): “En el melancólico podría casi destacarse el rasgo opuesto, el de una acuciante franqueza que se complace en el desnudamiento de sí mismo” (2010: 245). Subsiste en ella el rebasamiento del objeto de la pérdida, digamos que éste se compenetra en el melancólico. El consuelo de permanecer con vida, en contraste con el objeto amado, no basta para sobrellevar la pena y regresar al ámbito de la “normalidad”. Algo inquietante permanece.

Y ese es precisamente el punto a donde me gustaría llegar. El duelo en la escritura de Reyes no es una forma de superación, sino de asimilación: es la expresión elocuente de un *melancólico*. “Yo siento —dice el autor de la *Oración*— que, desde el día de su partida, mi padre ha empezado a entrar en mi alma y a hospedarse en ella a sus anchas. Ahora creo haber logrado ya la absorción completa y —si la palabra no fuera tan odiosa- la digestión completa” (1990: 28). El duelo “físico”, por decirlo así, lo llevé de inmediato, casi desde el instante que supo la trágica noticia: “Después me fui rehaciendo como pude, como se rehacen para andar y correr esos pobres perros de la calle a los que un vehículo destroza una pata; como aprenden a trinchar con una sola mano los mancos; como aprenden los monjes a vivir sin el mundo, a comer sin sal los en-

fermos. Y entonces, de mi mutilación saqué fuerzas. Mis hábitos de imaginación vinieron en mi auxilio” (1990: 27). A fuerza de empeño, dejó todo y comenzó de nuevo. Vivió entre la burocracia diplomática y las faenas de la escritura periodística. Pero ni la vida ni la literatura fueron ya las mismas que antes para él.

Evocar al padre implicaba también cuestionarse como hijo. ¿En qué medida era él la prolongación del padre? ¿Y en qué medida no lo era? La escritura, que es en sí una forma de ordenar el tiempo y de darle sentido al pasado, sería la vía para procesar el duelo o para hacer productiva la melancolía. Al igual que Kafka en la estremecedora “Carta al Padre”, Reyes recurría a la escritura para conjurar las distancias, para tratar de abrir nuevos canales de comunicación. Pero sobre todo, ambos, el escritor checo y el autor regiomontano, tenían como destinatario final a ellos mismos. Los padres, uno muerto y el otro indiferente ante la vocación del hijo, jamás se darían por enterados.

Alfonso Reyes redactó la *Oración* entre febrero y agosto de ese año. Partió de la fecha de la muerte y terminó el día del cumpleaños del general. Recorrió el camino inverso: de la muerte a la vida, del olvido a la memoria. La oración como género de escritura, como obra de elocuencia y persuasión, está cercana a la plegaria: busca la conmoción de la audiencia; pero la oración alfonsina no es una alabanza al padre ni tampoco la defensa desaforada de sus acciones, o no completamente: es, sobre todo, una interpretación de la ausencia, un conjuro contra el dolor. Una lectura que confronta y complementa las diferencias entre el padre y el hijo. Hace tiempo, en un ensayo sobre la amistad literaria entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña,⁵ trabajé brevemente este aspecto. Entonces me interesaba destacar que, dentro de las amplias funciones que se crean dentro de una amistad de esa naturaleza, Henríquez

⁵ Véase mi libro *De la amistad literaria (Ensayo sobre la genealogía de una amistad: Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña, 1906-1914)* (2006).

Ureña jamás cumplió, como afirmaban algunos, el rol simbólico de padre de Alfonso Reyes. No. La figura paterna opera en la escritura alfonsina como oposición y como proyección. Bernardo Reyes es la figura de otro tiempo, o mejor, de otra temporalidad, representa un género literario superado: el romanticismo literario hispanoamericano. El hijo lo describía así: “Él vivía en Monterrey, ciudad de provincia. Yo vivía en México, la capital. Él me llevaba más de cuarenta años, y se había formado en el romanticismo tardío de nuestra América. Él era soldado y gobernante. Yo iba para literato” (1990: 25).

La *Oración del 9 de febrero* es un tipo de escritura que cubre, al mismo tiempo y con gran maestría, varios registros: el biográfico, por supuesto, pero también el histórico y el literario. Además de que compone una tópica personal: la geografía de la formación literaria de Alfonso Reyes. En esa cartografía letrada, un espacio concentra toda la carga simbólica: Monterrey. Reyes elaboró una poderosa condensación que terminó por fusionar al padre con el suelo nativo. El legado político y material del general fue leído como un texto escrito sobre la superficie del territorio regiomontano. Si la historia nacional reciente era dolorosa, tan dolorosa para él que lo obligaría a guardar su *Oración* durante el resto de sus días sobre la tierra, Monterrey, en contraste, representaba lo “definitivo”, al menos esa era la lectura que el autor de *Visión de Anáhuac* hacía desde la doble distancia: temporal y espacial.

La dimensión histórica parte del hecho desgarrador, a saber, que el padre *no supo leer* su propia circunstancia, no se enteró que su tiempo y su género literario ya habían pasado. Era un romántico exiliado del romanticismo, que vivía ahora en una era donde los intereses materiales (y monetarios) se imponían sobre los viejos ideales nacionalistas. Reyes interpretó este acontecimiento como un acto de consecuencia, como una manera de hacer vida (o muerte) de las palabras: “Entonces entendí que él había vivi-

do las palabras, que había ejercido su poesía con la vida, que era todo él como un poema en movimiento, un poema romántico de que hubiera sido a la vez autor y actor. Nunca vi otro caso de mayor frecuentación, de mayor penetración entre la poesía y la vida” (1990: 38). Con este desplazamiento, la *Oración* ingresa el reino de la dimensión literaria, y con ella logra una justificación de los actos. La distancia en el plano de los discursos (de cualquiera índole) y el heterogéneo ámbito de la realidad suele ser en América Latina muy grande, y quien lleva sus lecturas a lo cotidiano suele ser juzgado como un loco, como un Quijote. Reyes, en su lectura sobre el padre, cambió al político por el personaje, pero no ocultó las acciones del hombre público, sólo las colocó en una perspectiva más amplia, más allá de lo contingente o lo inmediato.

Bernardo Reyes pertenecía, desde esta mirada, a la generación que podríamos llamar como la de los liberales literarios. La elite ilustrada que, desde la mitad del siglo XIX, proyectó en la escritura la imagen de los modernos estados-nacionales que habrían de consolidar a los nuevos países hispanoamericanos, con la salvedad de que el general Reyes literalmente peleó por esa apuesta y, de hecho, la llevó a cabo en ese lugar definitivo para Reyes que era el suelo nativo: “Naturalmente, él se tenía por hombre de acción, porque aquello de sólo dedicarse a soñar se le figuraba una forma abominable del egoísmo.” El padre no comprendía la distancia entre la ficción y la realidad, entre la historia y la subjetividad (¡todos los actos eran públicos!): “no veía la diferencia entre la imaginación y el acto” (1990: 38), rememoraba el vástago diecisiete años después de la tragedia.

De manera súbita, la *Oración* comienza a formular tácitamente una serie de preguntas: ¿qué hubiera pasado si el general Reyes hubiese triunfado en su intentona de golpe militar, si hubiera llegado a la presidencia? Es probable, y así lo sospechaba Reyes, que el desenlace no hubiera sido muy distinto del acontecimiento real,

porque, como bien había apuntado, su tiempo histórico ya había pasado. Pero esa no es la pregunta principal, con el poder de la evocación y de la recreación literaria, Reyes iba más atrás en el tiempo y exploraba otro universo de posibilidades. ¿Qué hubiera sucedido si Bernardo Reyes hubiese llegado a la presidencia en el momento justo, en el cénit de su carrera política? Otro sería el destino del país, sugería el hijo escritor y presentaba como argumento irrefutable el legado concreto: el suelo nativo. Ahí estaban la vitalidad y el crecimiento de Monterrey, el desarrollo de todo el estado de Nuevo León. La fuerza vigorosa de la ciudad natal era la proyección a escala de lo que hubiera sucedido si los hados de la Historia se hubiesen comportado de manera diferente.

A mí me gustaría, sin embargo, aventurar otra hipótesis. La muerte del padre, tal como aconteció, fue uno de los factores determinantes en la concreción del Reyes escritor. Y, por supuesto, no soy el único en sostener esto. En un artículo, publicado en el periódico *Excelsior* el 7 de febrero de 1968, el periodista neoleonés José Alvarado se cuestionó por el mismo destino heteróclito y alternativo. Pongamos por caso que Bernardo Reyes hubiera tenido éxito en su empresa guerrera; una vez adentrados en el terreno especulativo, el periodista se pregunta: “¿Cuál hubiese sido el destino de algunos hombres si Bernardo Reyes, en vez de caer muerto, consigue apoderarse del palacio nacional y llega a convertirse en el caudillo de la insurrección victoriosa y el amo de México?” (1985: 52)

La primera respuesta es demoledora: se hubiera convertido, a la postre, en un traidor a la patria, y habría caído sobre él el funesto destino que finalmente le correspondió a Huerta, pues habría tenido que asesinar al presidente Madero y al vicepresidente Pino

Suárez.⁶ Sin embargo, esa no hubiese sido la tragedia principal. Alvarado expone una posibilidad más peligrosa aún:

Alfonso Reyes cargó toda su vida el luto por la muerte de su padre y ese luto se advierte en la parte más importante de su obra, constituye el aliento de sus mejores páginas y el aceite de su lámpara. Mas, ¿cómo hubiera sido el Alfonso Reyes, errante por el mundo y oculto en un rincón, con el apellido de un usurpador? No habría escrito, de fijo, la *Ifigenia cruel* y el soplo ateniense, acaso le hubiera servido para un patético y quizá mudo acto de constricción. Otra habría sido la obra de Alfonso Reyes, otra la escena de la cultura mexicana y quizá fuera bueno decidir si, a pesar de todo, no fue mejor lo sucedido (1985: 53).

La muerte de padre fue la confirmación del hijo como escritor. El tránsito más difícil hacia la definición de sujeto: un sujeto cruzado por la pérdida, por la urgencia de recurrir al mundo de la ficción para completar su propio universo.

Esos territorios de la especulación, donde los verbos se conjugan en subjuntivo, pertenecen al terreno de la dimensión literaria, y el ensayista lo sabía muy bien. La pérdida física del progenitor es irreparable; la construcción discursiva de la figura paterna *sí* es posible. Al recrear al padre Reyes se completaba a sí mismo como sujeto: “Mis hábitos de imaginación vinieron en mi auxilio”, confiesa, como vimos más arriba, al hablar de los procesos particulares de su duelo. Por medio de la imaginación creadora, el padre se convirtió en interlocutor del hijo: “Aprendí a preguntarle y a recibir sus respuestas. A consultarle todo. Poco a poco, tímidamente, lo enseñé a aceptar mis objeciones [...]” (1990: 27) Compenetración a través de la evocación. Parte de esto proceso tenía que ver

⁶ Para una lectura, desde la perspectiva militar de los acontecimientos de la “Decena Trágica”, recomiendo el estupendo ensayo de Adolfo Gilly: *Cada quien morirá por su lado. Una historia militar de la decena trágica* (2013).

con el espacio que representaba el padre. Monterrey se convirtió en la zona segura dentro de una era incierta. Una cápsula fuera del mapa y del calendario.

Porque él, el vástago, estaba en el devenir del tiempo. Él se quedó y tuvo que hacer de la desgracia el parto crucial de su definición como individuo. Apenas abatido el general surgió la disyuntiva: ¿qué hacer? ¿Ser la proyección del padre o ser él mismo? La decisión, como sabemos, fue radical: “Lo ignoré todo, huí de los que se decían testigos presenciales, e impuse silencio a los que querían pronunciar delante de mí el nombre del que hizo fuego” (1990: 29). De manera literal, se arrancó de sí la sed de venganza y ambición.

Irse, dejar atrás el presente incierto y el país ensangrentado: ambos quedarían para él clausurados por mucho tiempo. Alfonso Reyes se exilió, se marchó físicamente de México; pero regresó, de manera literaria, a la casa familiar en Monterrey. Desde los días de estudiante en la ciudad de México, había comenzado la elaboración de esta simbólica zona de resguardo. En los momentos difíciles, de cualquiera índole, se decía: “Consuélate. Acuérdate que, después de todo, allá en Monterrey, te queda algo sólido y definitivo: Tu casa, tu familia, tu padre” (1990: 26). Y, como él mismo confesó más adelante, no eran, en sí, ni el espacio real ni la persona física del padre quienes provocaban su calma, sino la elaboración imaginaria que hacía de ambos. El dolor ante la pérdida tenía más que ver, en sus palabras, con el cruel designio de la fortuna histórica. “No lloro por la falta de su compañía terrestre, porque yo me la he sustituido con un sortilegio o si preferís, con un milagro. Lloro por la injusticia con que se anuló a sí propia aquella noble vida; sufro porque presiento, al considerar la historia de mi padre, una oscura equivocación en la relojería moral de nuestro mundo [...]” (1990: 30).

Para contrarrestar ese tenebroso decreto del destino, Reyes elaboró su oración y recurrió por igual a los vastos campos de la historia como a los inciertos terrenos de la literatura. Hizo del duelo una forma de creación (y de reflexión). El punto de cruce entre estos dos espacios fue la biografía, la vida, narrada por el hijo-biógrafo, del padre. Un relato que iba de lo biológico a lo político, de lo corporal a lo ideológico. Por medio del recuerdo del cuerpo, de las heridas que sufrió a lo largo de su carrera militar, de las sucesivas firmas que tuvo que elaborar, a través, digo, de todos estos elementos, en apariencia nimios, el hijo regresaba, volvía a ingresar, como solía hacerlo en las vacaciones escolares, en el ámbito de la biblioteca paterna. Sus ojos se asombraban ahora (era la mirada de un adulto, de alguien que ahora podría ser contemporáneo del padre) de los títulos y las lecturas que éstos sugerían: Espronceda, Heredia, Othón (de quien era amigo), la *Historia de la humanidad*, de Cesare Cantú, y ¡los *Cantos de vida y esperanza!* de Darío: el general leía a Darío: un autor consagrado por su propia generación y el modelo más emblemático de la modernidad literaria hispanoamericana. Entrar a la biblioteca significaba dejar afuera, por un instante, la contingencia histórica. Alfonso Reyes no deseaba caer en la simple apología y resaltar la labor material del otrora gobernador del estado de Nuevo León, aunque de paso señalaba que eso “Todos lo saben, y los que lo niegan saben que se engañan” (1990: 33).

No deseaba tampoco hablar de lo evidente: que la historia oficial, a través de los malos oficios de la politiquería, se había empeñado en silenciar este capítulo de la vida moderna mexicana, aunque toda la *Oración* se dirige en ese camino. Pero por ahora eso no era lo importante. No. Para él, la casa y la biblioteca, con sus inquilinos, pertenecían ya a otro universo. Y es ese personaje entrañable, el que se ha formado en la lectura de los clásicos hispanoamericanos del siglo XIX y en los libros consagrados de la historia

universal, el que vemos caer de nueva cuenta, esta vez gracias a la pluma del hijo, víctima de un destino caprichoso y no desprovisto de tintes de tragedia clásica. La narración de la rendición del general en Linares y la descripción de los últimos momentos de su vida son un magno esfuerzo por corregir y humanizar la historia oficial del México moderno. El viacrucis de un político de otro tiempo.⁷

Reyes finalizó la *Oración* evocando una elocuente imagen tomada de los *Cuadros de viaje*, de Henrich Heine: la espiga solitaria que ha escapado a la acción aniquiladora del segador. El cuerpo fue segado por la desquiciante circunstancia política, pero en el rostro sin vida del general quedó, como esa espiga rebelde, una sonrisa: Reyes la recogió y con ella construyó la imagen del progenitor que perdurará a través de su escritura. El punto final de este duelo escritural conmemora la fecha de nacimiento del progenitor: el texto es también una forma de parto. Podríamos, de hecho, verlo así: la *Oración del 9 de febrero* como una corrección a la historia oficial, el capítulo que faltaba a la gestación del México actual; también mirarla de este otro modo: la *Oración* como un texto heterodoxo de la narrativa sobre la Revolución Mexicana. En las dos lecturas el proceso es similar: contrarrestar con el factor trascendental de lo local, de lo personal, el peso y el artificio de la nacional u oficial.

⁷ Incluso el testimonio de su hermano Rodolfo, cómplice, como ya apunté, de la última empresa militar del general, así lo confirma. Bernardo Reyes sabía, al dirigirse al Palacio Nacional esa mañana de domingo 9 de febrero de 1913, que iba a morir y deseaba morir a su manera, por cuenta propia: ser consecuente con su propia visión de la historia y de la patria. Confiesa el hermano, recordando esos momentos en los que adelantaba su caballo para alcanzar al padre y disuadirlo de su alocada obsesión: “Para mí, mi padre estaba resuelto a morir en caso de fracaso, y al medir la situación pensó que, de no imponerse con su sola presencia, ese fracaso era seguro, y él, me lo dijo cien veces, no le quería sobrevivir. Su acción no fue, pues, un impulso ciego, sino una resolución suprema. Cuando contestó a mi última palabra, comprendía ya que hacían fuego, y aceptó el sacrificio; lo buscó como la única solución para su propia personalidad” (1929: 240).

Es un escrito de naturaleza herética que contradice la verticalidad de la cultura oficial mexicana, y a su manera afirma que no hay una sola manera de ser mexicano, o de ser escritor. Confirma igualmente que la memoria debe formar parte de la historia, y que la ficción es parte de la biografía y de la autobiografía.

La *Oración del 9 de febrero* es, junto con la “Respuesta a sor Filotea de la Cruz”, de Sor Juana Inés de la Cruz y las *Memorias*, de fray Servando Teresa de Mier, una obra de índole única en la literatura mexicana: un sol negro con su propia órbita. Su genealogía proviene de Jorge Manrique (tal vez más allá, desde el *Cid*), pero también parte de Kafka y se proyecta en Jaime Sabines y en Philip Roth. Es una tradición marcada por el anhelo que alguna vez expresó Elías Canetti: escribir para vencer a la muerte, es también una batalla pérdida. Por eso se lleva a cabo con todos los sentidos.

La escritura ha hecho las veces de duelo. Aceptar la muerte del padre, ha implicado para él aceptar su propia mortalidad. Reyes comenzó su *Oración del 9 de febrero* implorando el significado trascendental de un fecha y la terminó recitando mentalmente esta frase de Heine para sobreponerse al irremediable arribo de la partida definitiva: “Pero al fin llegará el día, y se extinguirá el fuego en mis venas, el invierno habitará en mi pecho, sus blancos copos revolotearan acá y allá en torno a mi cabellera, y sus nieblas velarán mis ojos. Descansarán mis amigos en sus tumbas, ya cubiertas de verdura; yo solo sobreviviré como espiga solitaria olvidada por el segador [...]” (2003: 211).

Bibliografía

- Alvarado, José, 1985, *Visiones mexicanas*, México, SEP (Lecturas mexicanas 68).
- Barrera Enderle, Víctor, 2006, *De la amistad literaria (Ensayo sobre la genealogía de una amistad: Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña, 1906-1914)*, Monterrey, UANL.
- Freud, Sigmund, 2006, “Duelo y melancolía”, en *Obras completas*, vol. XIV, James Strachey (ordenamiento, comentarios y notas), José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu.
- Gilly, Adolfo, 2013, *Cada quien morirá por su lado. Una historia militar de la decena trágica*, México, ERA.
- Heine, Heinrich, 2003, *Cuadros de viaje*, Isabel García Adánez (intro., trad., y notas), Madrid, Gredos.
- Reyes, Alfonso, 2010, *Diario, vol. II, 1927-1930*, Adolfo Castañón (ed. crítica, intro., notas, fichas biobibliográficas e índice), México, FCE.
- _____, 1990, *Oración del 9 de febrero*, en *Obras completas*, vol. XXIV, México, FCE.
- Reyes, Rodolfo, 1929, *De mi vida. Memorias políticas, tomo I, 1899-1913*, Madrid, Biblioteca Nueva.

(Recibido: 18 de enero de 2015,
aceptado: 14 de abril de 2015)

Utopía humanista de Alfonso Reyes en Monterrey

Jaime Villarreal
Universidad de Guanajuato

Resumen:

Este texto discute y enmarca el proyecto humanista pensado por Alfonso Reyes para Monterrey, explora algunos ensayos donde el escritor acuña arquetipos sobre la historia, vocación y carácter de la región y de sus habitantes. La discusión se centra en su “Voto por la Universidad del Norte” (1933) en el que plantea la necesidad de renovar la tradición humanista. Esta investigación sirve también para reconstruir parte del diálogo y polémicas que han caracterizado el campo cultural regiomontano en el siglo XX.

Palabras clave: Alfonso Reyes, humanismo mexicano, región intelectual, campo cultural regiomontano, siglo XX.

Abstract:

This text discusses and frames the humanist project designed by Alfonso Reyes for Monterrey, it explores several essays where the writer coined archetypes on the history, vocation and character of the region and its inhabitants. The discussion focuses on his “Voto por la Universidad del Norte” (1933), which proposes the need to renew the humanist tradition. This research also serves to reconstruct part of the

dialogue and controversy that has characterized Monterrey's cultural field in the twentieth century.

Keywords: Alfonso Reyes, Mexican Humanism, Intellectual Region, Monterrey's cultural field, Twentieth century.

Hablar de cultura y humanismo en nuestros días parece casi demodé. Tal vez fue una tendencia intelectual de primer orden en tiempos del Alfonso Reyes (1889-1959) ateneísta, pero no lo es más. Dicha directriz fue tan vital en la primera mitad del siglo XX latinoamericano que aquellos humanistas dictaron las líneas de la política cultural y educativa de nuestros países, las cuales se concretaron en instituciones que perduran hasta nuestros días. Desde el siglo XIX, esta vertiente cultural ocupó un lugar privilegiado como base de la educación de los poderosos y ese papel primordial se vio reflejado en la formación humanista de algunos jefes de estado decimonónicos, quienes como el resto de los letrados con frecuencia tuvieron que dejar la pluma y tomar las armas. Ya en el siglo XX destacan los casos del ateneísta José Vasconcelos, que llegó a ser candidato a la presidencia de México (1929), y del novelista Rómulo Gallegos, electo presidente de Venezuela en 1947, aunque un golpe militar lo destituyó en 1948.

Esa situación general motivó una réplica regional. Gracias al creciente prestigio del humanismo de principios de siglo, que tuvo su mayor referente nacional en el grupo ateneísta, se produjeron en Monterrey instituciones que perduran hasta la actualidad, como las universidades públicas y privadas o las escuelas normalistas. En esta particular historia local sobresale hasta hoy el extraordinario periodo al frente del gobierno estatal de un consumado humanista, Raúl Rangel Frías (1955-1961), todo lo cual, sin embargo, ha desembocado en una progresiva pérdida de relevancia social de la cultura y del humanismo hasta llegar a los albores de la actualidad

caracterizada por la democracia incipiente, los medios masivos hegemónicos y la economía de mercado.

El proceso que ha experimentado el discurso humanista regional es muy similar, con sus debidas distancias, del vivido en Latinoamérica: en el paso entre el siglo XIX y XX, la cultura clásica y el humanismo en general fueron considerados elementos fundamentales de la formación de los poderosos.¹ Es muy interesante y destacable la capacidad de algunos escritores e intelectuales para capitalizar esa relevancia, el músculo político que tuvo la intelectualidad, para concretar instituciones que aún perduran. El ejemplo sentimentalmente más cercano a Monterrey es precisamente el de Reyes, quien se repuso del destierro europeo posterior a la muerte de su padre porfirista, Bernardo Reyes, para hacer una prominente carrera en la diplomacia mexicana y, a la postre, volver a México para fundar bastiones culturales como la Casa de España (1938) —antecedente de El Colegio de México (1940)—, El Colegio Nacional (1943) o el Centro Mexicano de Escritores (1951).

Pero Reyes, si bien es el gran referente intelectual de dicha cultura local, jugó presencialmente en otra liga, la de la creación de la patria, la nacional mexicana y la internacional latinoamericana. La pertenencia de Reyes a la cultura local regiomontana ha sido tema de debate, en particular desde la muerte del escritor hasta nuestros días. Esta polémica se volvió más significativa cuando se proyectó trasladar su biblioteca, formada y establecida por él en la

¹ El ensayista brasileño Idelber Avelar explica cómo los estados latinoamericanos descartaron la asistencia de los intelectuales públicos y, con ellos, al humanismo: “Mientras que la literatura históricamente había florecido a la sombra de un precario aparato estatal, ahora un estado cada vez más tecnocrático dispensaba sus servicios; si siempre había sido un instrumento clave en la formación de una élite letrada y humanista, ahora esa élite la dejaba de lado por teorías económicas más eficaces, importadas de Chicago; las facultades de literatura y filosofía habían sido medios vitales de reproducción ideológica, pero ahora la ideología llevaba la máscara neutral de la tecnología moderna” (46).

capital del país, al inmueble que hoy ocupa en la Universidad Autónoma de Nuevo León. En 1972 la nación adquirió la biblioteca por decreto presidencial de Luis Echeverría y en 1980 el presidente José López Portillo determinó su traslado a Nuevo León. Muchas voces de escritores, académicos e intelectuales capitalinos, entre los que destacaron Octavio Paz y Juan García Ponce², se opusieron en alguna medida a ese proyecto. Al final, protagonizaron las gestiones para establecer recinto y acervo en Monterrey (1980) tanto la viuda de Reyes, Manuela Mota, la nieta del ensayista, Alicia Reyes, así como el rector de la Universidad, Luis E. Todd, y el político y escritor regiomontano Raúl Rangel Frías. El punto de vista regiomontano de esa pugna, polémica que en su momento distanció los dos ámbitos culturales, quedó ilustrada en el artículo de Rangel Frías titulado “Entre Alfonso Reyes y Monterrey”:

Ofusca el entendimiento de algunos intelectuales, poetas y críticos de la ciudad de México, que han alzado su voz contra la resolución presidencial de trasladar a Monterrey la Biblioteca de Don Alfonso Reyes, un valioso sentimiento de pena, aunque mezclado de prejuicios e incomprensiones (1980: 37).

De cualquier manera, el apoyo moral, no presencial, del ensayista quedó manifiesto en cartas y publicaciones, entre las cuales destaca su señero “Voto por la Universidad del Norte”, escrito desde Brasil poco antes de la fundación de la Universidad de Nuevo León en 1933, la cual adquirió autonomía en 1971; más adelante comentaré ese ensayo del regiomontano. Dicha institución, sin duda fue el acontecimiento que potenció y profesionalizó la producción cultural en la entidad.

² “Octavio Paz, Juan García Ponce e IF se oponen al traslado de la Capilla Alfonsina” (*Unomásuno*, 18 de junio de 1978).

El desfase entre lo local y lo nacional

¿De qué está hecha esa otra liga local, esa batalla ideológica que produjo la llamada cultura del trabajo? Sin duda el medio regiomontano refleja el empoderamiento de las élites construidas alrededor de los procesos de industrialización, el primero de ellos nacido y desarrollado a partir del largo periodo de gobierno de Bernardo Reyes (1889-1909), a la postre el ciclo de paz y desarrollo que permitió la prosperidad con su inversión en infraestructura y exenciones fiscales. Ese *tiempo de paz y control*. La marca del reyismo, por ejemplo, en el campo de las publicaciones se reflejó en la casi desaparición del periodismo político de oposición³, lo que propició una prensa dedicada a la llana labor informativa y a la difusión literaria⁴ como mero aderezo. Si bien la relación entre Bernardo Reyes y Díaz no fue totalmente tersa, significó toda una etapa de estabilidad y de configuración estructural de los grupos de poder: empresarios, iglesia y gobierno.

Poco antes del advenimiento de los conflictos revolucionarios, que sin duda se vivieron con muchos menos sobresaltos en el noroeste del país que en el centro, se presentó la posibilidad para que el mismo Bernardo Reyes capitalizara su liderazgo político llegando a la presidencia, pero fue incapaz de oponerse a Díaz, huyó del país y abandonó a sus partidarios ya establecidos el año anterior a la elección de 1910. El espacio vacío dejado por Reyes fue ocupado por

³ A diferencia de lo ocurrido en el centro del país, cuya prensa desde principios del siglo XIX se caracterizó por su combatividad, a partir de la fundación del *Diario de México* en 1805. Ahí, a fines de ese siglo, los intelectuales, algunos incluso aliados de Díaz en su etapa liberal, establecieron un frente crítico a través de la opinión pública desde que se perfiló la dictadura. Prueba de ello son publicaciones como la satírica *El Hijo del Ahuizote* fundada en 1885 o el periódico *Regeneración* fundado por los hermanos Flores Magón en 1900.

⁴ Así lo observa Isidro Vizcaya en *Los orígenes de la industrialización de Monterrey* (2006).

Madero, quien se proclamó en contra de todo lo que representó el gobierno porfirista, alcanzó la presidencia (1911), y con ello dio inicio al periodo revolucionario, que adquirió su plenitud luego de su asesinato (1913) al lado del vicepresidente Pino Suárez.

Este muy conocido error histórico de Bernardo Reyes, que pudo y no quiso y luego quiso y no pudo, representa también la posibilidad fallida de llevar el modelo norteño de progreso al centro de la nación en temporada de cambio y reconstrucción. Tiempo después, la plena desazón revolucionaria generó, además de diversos enfrentamientos armados, gran inestabilidad en la conducción del estado, tanto así que entre 1910 y 1917 Nuevo León fue administrado por 12 gobernadores; los grupos en pugna que iban imponiéndose en la región también nombraban a su respectivo jefe del gobierno.

Así, un concreto desfase de lo local con lo nacional es sin duda una de las marcas que define la relación de las clases poderosas locales con el modelo de la Revolución institucionalizada que surgirá de la maraña de conflictos revolucionarios. También esta divergencia será uno de los orígenes del particular campo cultural generado y reproducido desde dicha circunscripción en las esferas legitimadas, “cultas”, oficiales. Uno de los puntos álgidos de definición de la disonancia del centro con lo regional se dio en el gobierno socialista-nacionalista de Lázaro Cárdenas (1934-1940), con su énfasis en la reforma agraria, la organización de obreros y campesinos (la CTM y la CNC fueron creadas en el sexenio cardenista), la nacionalización de recursos naturales, la protección de los republicanos españoles exiliados y el fortalecimiento del PNR. Fue tal la confrontación que Cárdenas debió ceder ante la presión para dialogar directamente con los empresarios regiomontanos agremiados. La discordancia entre Monterrey y el centro fue, en el tiempo de los primeros gobiernos revolucionarios, un choque de modelos socioeconómicos y de regulaciones; en el caso del go-

bierno Cardenista, fue un conflicto entre el socialismo nacionalista central frente a la economía de mercado local-regional, apuntalada con capitales estadounidenses.

Como lo destaca Eduardo Ramírez (2009), el intento del exgobernador del estado Aarón Sáenz (Monterrey, 1891-Ciudad de México, 1983) para llegar a la presidencia, frustrado por el propio Plutarco Elías Calles, bajo cuyo mandato (1924-1928) fungió como secretario de Relaciones Exteriores, es uno de los primeros golpes directos del centralismo revolucionario al empresariado de Nuevo León. Lo mismo ocurrió con las iniciativas centrales para homologar la Ley Federal del Trabajo, el llamado proyecto Portes Gil, que emuló la legislación de la Italia fascista, y organizar la actividad de obreros y campesinos. Como respuesta discrepante a dichas propuestas y a iniciativa del director de Cervecería Cuauhtémoc, Luis G. Sada, los industriales de Monterrey y de otras regiones del país crearon la Confederación Patronal de la República Mexicana (Coparmex); entre las razones para establecer dicha asociación argumentaron: “a) la existencia de problemas sociales creados inevitablemente por la relación entre quienes representan el capital y quienes integran el sector de los trabajadores; b) la influencia preponderante que de tiempo atrás tomaban las ideas socialistas radicales” (Alba Vega ápod Ramírez, 2009: 21).

El campo regiomontano

La particular disonancia social, política y económica ha enmarcado y definido en Monterrey y en el estado un particular campo cultural en las esferas predominantes y oficiales, aislado no sólo por la distancia y accidentes geográficos del centro del país, cuya preeminencia en la cultura nacional es avasallante. Uno de los rasgos evidentes de la generación cultural en Monterrey es su marcado regionalismo. Lo que el joven crítico Ignacio Sánchez Prado

llama *nación intelectual*, “un conjunto de producciones discursivas, enunciadas sobre todo desde la literatura, que imaginan, dentro del marco de la cultura nacional hegemónica, proyectos alternativos de nación” (2009: 1), se presenta a escala en el campo cultural regiomontano más bien como *región intelectual*, como proyectos alternativos de región.

La tendencia a ocuparse de lo regional reforzó sin duda la brecha entre lo local y lo nacional y, en muchos sentidos, también dejó fuera de la lucha por la definición de la cultura nacional ejemplar a muchos intelectuales que ciñeron su ámbito de acción a esta zona del país. Como muestra de la producción de discursos que han dado sentido al campo cultural regional, y como parte de un proyecto mayor sobre este tipo de disertaciones, comentaré aquí un par de textos señeros de Reyes enunciados desde distintos contextos sociales e históricos: “Voto por la Universidad del Norte” (6 de enero de 1933) y “Regiomontanos”⁵ (*Universidad*, 2 de septiembre de 1943), leído en representación del estado de Nuevo León en la II Feria del Libro de la Ciudad de México en 1943.

La contribución de Reyes

El año pasado, con motivo del 80 aniversario de la fundación de la Universidad Autónoma de Nuevo León, el ensayo de Reyes ha sido uno de los más retomados oficialmente como emblemático y forjador de la principal casa de estudios del estado. Difiero en esta consideración, ya que el exhorto del ensayista, que cumplía labores diplomáticas en Brasil en aquel entonces, con toda la relevancia que pudo haber tenido, llegó en un momento en que las gestiones relacionadas con la creación de la Universidad ya habían sido realizadas: “La realidad me ha sorprendido, llegando a pa-

⁵ Utilizo la versión de las *Obras completas* (1958a: 176-182).

sos agigantados, y me encuentra casi desprovisto” (1958b: 450), aclara el escritor al inicio de su argumentación. Fue más bien una expresión de apoyo moral. Mucho más decisivos fueron los papeles jugados por los jóvenes escritores José Alvarado y Raúl Rangel Frías en la creación de la Universidad, de la misma manera en que la actuación de Reyes fue vital en la consecución de esas otras instituciones culturales fundadas por él en la capital del país. Uno de los sustentos importantes para la creación de la Universidad de Nuevo León lo otorgó el político Aarón Sáenz Garza, “al incluir en su último informe de gobierno [1931] una extensa argumentación a favor de dicho proyecto; aunque —muy consciente de los límites estatales— habló de la factibilidad de fundar la Universidad de Nuevo León, no la del Norte” (Morado Macías, 2007: 91).

Por otra parte, la juiciosa construcción de lo regional en aquel ensayo solidario quedó más evidente en la reiteración que hizo Reyes de algunos de sus pasajes en un par de discursos publicados posteriormente en Monterrey: uno pronunciado durante los Juegos Florales de 1939 (*El Porvenir*, 17 de septiembre de 1939) y el ya mencionado “Regiomontanos”. Sólo apunto un pasaje breve de “Regiomontanos”, sin duda constituyente de esa imagen idealizada de los pioneros de la localidad y de las carencias que hubieron de enfrentar:

En otras zonas la naturaleza fue más dadivosa. Allá hubo que arrancárselo todo, y esta pugna feliz, esta creación sobre la nada es una de las demostraciones más patentes de la cultura y de las posibilidades del espíritu. Porque el espíritu es, sobre todo, rectificación y superación, modelación que transfigura el dato bruto de las realidades exteriores (1958a: 178).

Es significativo el empleo del concepto hegeliano de espíritu en la disertación de Reyes, término que designa la manera en que lo subjetivo se cristaliza en la moralidad, el estado y la historia, lo que

Hegel llamó desde su perspectiva occidentalista *espíritu objetivo*. Fue en su disertación original (“Voto por la Universidad del Norte”) donde el ensayista acuñó ciertos formulismos que sin duda hicieron mella en la autodefinición del arquetipo regiomontano construido desde la intelectualidad: “Sin asomo de ironía pudiera afirmarse que el regiomontano es un *héroe en mangas de camisa*, que es un *paladín en blusa de obrero*, que es un *filósofo sin saberlo*, un gran mexicano sin actitudes estudiadas para el monumento y hasta creo que un hombre feliz” (1958b: 452-453; el énfasis es mío). Lo mismo ocurre con sus epítetos dedicados a Monterrey: “Honesto fábrica de virtudes públicas, vivero de ciudadanos, la he llamado a veces” (1958b: 452). Por otro lado, Reyes escribió también de forma modélica sobre la vocación, a la vez defensiva y coordinante, de Monterrey en el contexto de las relaciones entre México y Estados Unidos, que en el XIX había obligado al estado mexicano a ceder más de la mitad de su territorio y en el XX invadió suelo mexicano en otro par de ocasiones.

Que no será la ciega agresividad, que no será el vano sentimentalismo, ni tampoco los precipitados casuales de un régimen escolar hecho a pedazos, quienes nos protejan, sino sólo el conocimiento y la voluntad educada y rectificadora, sólo un sistema de principios y acciones bien escogidos y armonizados. Un ser se define, y también se pierde, por sus contornos; y esta epidermis de la frontera debe ser cuidadosamente sensibilizada e irrigada por la cultura, para que ejerza con normalidad, eficacia y simpatía sus complejas funciones respiratorias y de relación con el no yo. De ello aprovecharemos a un tiempo los dos vecinos del río internacional, del río que nos separa y nos junta; y lo que sirva para mejor sustentarnos en nuestro propio temperamento y en nuestras más apuradas tradiciones, habrá de servir asimismo para mejor amistarlos con la gran nación que, desde la otra ribera, nos contempla y aguarda (1958b: 450-451).

En los apartados III y IV de ese ensayo, Reyes sitúa la construcción intelectual e histórica de la región, cifrada en el desarrollo de la ciudad de Monterrey. Sin mencionarlo por nombre, se refiere a las virtudes de la administración de su padre en el gobierno del estado por más de 20 años, “cuyos méritos sólo unos cuantos obcecados se atreven ya a escatimar” (1958b: 452), como el periodo de crecimiento y concreción de la unidad urbana. Con expresión sutil, Reyes sitúa en esta misma etapa de crecimiento en Monterrey los primeros y pacíficos avances del país en la organización laboral y política (a diferencia, claro, del progreso conseguido tiempo después mediante el conflicto revolucionario): “tierra donde el derecho obrero mexicano dio sus primeros pasos, sin alarmar ni escandalizar a nadie porque era un crecimiento natural de aquel suelo” (1958b: 458).

El más asertivo proyecto de región de Reyes, como ya se ha dicho, construido desde el extranjero, con un tono idealizante y enmarcado en su más general edificación de las naciones mexicana y latinoamericana, se concreta en su definición programática de la Universidad del Norte y de esas otras universidades regionales que servirían para *irrigar* a lo largo del territorio del país la centralizada cultura nacional producto de la Revolución (centralismo equivalente al del caso, mencionado en su argumentación, de la Francia posrevolucionaria del siglo XIX): “La cultura metódicamente esparcida bañaría entonces el conjunto de nuestra población juvenil” (1958b: 456). Esa aspiración humanista del escritor ubica en el centro de la organización social a la Universidad, al conocimiento y cultura de ella emanados:

Entiendo más bien que la creación de nuestra Universidad significa un cambio de acento en la atención pública: —la cultura, que antes crecía como al lado, pasará a constituir el núcleo, el meollo. La organización escolar dará el armazón, y en ella se trazarán como derivaciones indispensables todas las demás actividades téc-

nicas, la circulación del comercio y aun los entreactos de la vida mundana. De suerte que el último martillo que bata el hierro en el último taller resulte concadenado a la fórmula algebraica que los estudiantes inscriben en el encerado de las aulas. De suerte que, si ha de presentarse entre nosotros otro tipo de humanista como José Eleuterio González —de noble recordación—, no se lo vea como un cuerpo extraño, sino como una parte armónica y necesaria de nuestro existir, al igual del ingeniero que rige los telares y gobierna las máquinas de artefactos (1958b: 453).

Este programa utópico de Reyes contiene ya en germen una polémica ideológica que se desarrollará con el tiempo entre la cultura universitaria, de la educación pública y humanista, y la de las élites locales políticas y empresariales. Uno de los resultados concretos y casi inmediatos de esa polémica fue sin duda la fundación, a iniciativa de un grupo de empresarios prominentes de la ciudad, encabezados por Eugenio Garza Sada, del Tecnológico de Monterrey en 1943 (año de la segunda fundación de la Universidad). Lo mismo significaron las presiones que sufrieron al frente de la Universidad rectores como Raúl Rangel Frías (1949-1955), quien hubo de disputar los terrenos federales con los que avanzaría después, ya durante su periodo como gobernador del estado (1955-1961), la construcción de la Ciudad Universitaria; así como sucedió con el escritor José Alvarado, quien fue nombrado rector en 1961 por el gobernador Eduardo Livas, pero que por motivos de salud tomó posesión hasta 1962 y dejó el puesto en febrero de 1963, obligado por el ataque sistemático ejercido por un periódico local en contra de él y de su familia.

Es necesario destacar, por aquello de confundir el espíritu conciliador con apolitismo, el énfasis en la educación política, y la preparación para la convivencia del hombre con el hombre, que a Reyes le pareció tan necesaria en nuestro país. Esta tendencia pue-

de leerse además como una vía de transformación del humanismo como tradición de la cual él mismo provenía:

No nos bastaría ya con el antiguo humanismo, hecho de cultura literaria; no nos bastaría con el que nació del positivismo, hecho de cultura científica. Necesitamos completar el cuadro de urgencias actuales, dando sitio en la nueva universidad a una forma de cultura política (Lo cual, de paso, devolviendo su seriedad al problema, desterraría, en buenhora, la “politiquería” interior en que se distraen y aun se sacrifican a veces los escolares (1958b: 458).

Un discurso alentador y de espíritu conciliador, marca de Reyes, a pesar de sus matices. A la vez impulsa ese proyecto revolucionario educativo que significó la fundación de la Universidad de Nuevo León y produce una concepción regional proyectada y construida desde la perspectiva intelectual. Un texto al que volverán los ensayistas regiomontanos, incluso en la actualidad, para tomar ejemplo y guía. También debo señalar que se trata de una visión tan mediadora como idealizada, que incluye sin duda en su propio tejido una contradicción polémica: el choque de la tradición porfiriana-positivista, reconocida por Alfonso Reyes (en el gobierno de su padre) como el origen de la sociabilidad local, con el impulso renovador cultural y educativo revolucionario proveniente del centro y adoptado por jóvenes humanistas como Alvarado y Rangel Frías.

Gracias a las múltiples condiciones históricas cumplidas a finales del siglo XIX, entre las que se encuentran el amasamiento de los capitales locales, la estabilidad social porfirista, las relaciones económicas coyunturales con los Estados Unidos y la llegada de la red ferroviaria, Monterrey fue la región mexicana en la que con mayor fluidez se ha transitado hacia la industrialización y la economía de mercado.

A diferencia de lo que acaecía en otras áreas de América Latina en estos años, Monterrey se lanzó al capitalismo sustentándose en la producción fabril, lo que le permitió convertirse en el núcleo hegemónico de una vasta región del norte de México y ser cuna de una burguesía que desde entonces ha mostrado un peso específico innegable en la economía del país (Cerutti, 2006: 112).

Y si bien Reyes apunta la necesidad de un cambio en el papel de los humanistas cada vez más especializados de su tiempo hacia la educación política que les otorgue mayor acceso y capacidad de acción en la organización de la vida social, en su proyecto, la tradicional posición de los letrados decimonónicos al lado de los poderosos⁶ quedaría institucionalizada en esa función central que para él tendría la Universidad. En ese sentido, su discurso de resistencia, en cuanto apoya el empoderamiento en la región de una cultura política universitaria, también apuntala y normaliza (“era un crecimiento natural de aquel suelo”) la institución capitalista que socializa la ética del trabajo,⁷ difundida en Monterrey como la *cultura del trabajo*. Esta carencia crítica ha caracterizado, desde mi punto de vista, buena parte de las producciones culturales e intelectuales

⁶ En el amplísimo sentido decimonónico de lo literario en Latinoamérica (presente ya incluso en la obra de Fernández de Lizardi), un escritor como Francisco Zarco puntualizaba en su célebre “Discurso sobre el objeto de la literatura” (1851) la utilidad y sentido de dicha práctica cultural: “Y el filósofo, el naturalista, el economista, son literatos. Se ha extendido pues este círculo que se creía reducido por algunos al número insignificante de tristes versificadores, sin inspiración ni entusiasmo, y vemos que la literatura abraza todos los conocimientos útiles y sirve de poderoso auxiliar al que se entrega a investigaciones científicas y al que es llamado a dirigir los destinos de las naciones” (170).

⁷ Max Weber, en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905), describe esa cultura típica del calvinismo (fundante del progreso norteamericano) que procura racionalmente el éxito económico. Habría que rastrear el origen y desarrollo ideológico de la ética del trabajo en Monterrey a partir de la influencia cultural norteamericana en la región.

regiomontanas. En el caso del ensayista, su discurso sirve más para criticar ciertos aspectos de la política centralista revolucionaria que para poner en la balanza el campo cultural regiomontano poco especializado, apenas en ciernes, en la primera mitad del siglo XX.

Por otro lado, en el marco hispanoamericano y a diferencia del estilo inaugurado, en varios sentidos, por Jorge Luis Borges (1899-1986), quien acercó o fundió el ensayo y los registros ensayístico-especulativos con la ficción y es hasta la fecha referencia para escritores de diversos orígenes, Reyes “hizo del género la gran herramienta para expandir entre muchos la cultura de pocos y resolver así uno de los grandes desafíos de la Revolución mexicana: cómo multiplicar el conocimiento y hacerlo llegar a capas cada vez más amplias de la población” (Weinberg, 2007: 84). Así, Raúl Rangel Frías y José Alvarado, quienes desde estudiantes militaron en el movimiento vasconcelista impulsor del nacimiento de la Universidad de Nuevo León, como escritores abrazaron la directriz ética intelectual cobijada por Reyes y por el dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946).

La renovación y replanteamiento de esa cultura crítica sin duda se presenta como una necesidad en un contexto en que la *marca Monterrey* y sus valores pierden consistencia ante la cesión de empresas señeras de origen regional a manos de transnacionales y que, gracias a los conflictos sociales derivados de la calderonista guerra contra el narco, nos ha echado en cara la insuficiencia de directrices colectivas para responder a crisis venideras. Con este fin habría que releer el diálogo o el conflicto, local, nacional y transnacional, que ha producido culturalmente la actualidad. La reinterpretación de un proyecto intelectual integral y conciliador como el de Reyes puede guiar esa empresa.

Bibliografía

- Altamirano, Ignacio Manuel, 2002, *La literatura nacional. Revisitas, ensayos, bibliografías y prólogos*, t. I, 2ª ed., México, Porrúa.
- Avelar, Idelber, 2000, *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Cuarto Propio.
- Cerutti, Mario, 2006, *Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1910*, Tercera edición, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León.
- Franco, Jean, 1983, “En espera de una burguesía: la formación de la intelligentsia mexicana en la época de la independencia”, en *AIH, Actas VIII*.
- Genette, Gerard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Morado Macías, César, 2007, “Proyecto revolucionario y educación universitaria en Nuevo León”, en *Nuevo León en el siglo XX. La transición al mundo moderno. Del reyismo a la reconstrucción (1885-1939)*, t. I, César Morado Macías (coord.), Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, pp. 81-115.
- Ramírez, Eduardo, 2009, *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León/UANL, pp. 20-21.
- Rangel Frías, Raúl, 1980, “Entre Alfonso Reyes y Monterrey”, en *Alfonso Reyes: Instrumentos para su estudio*, José Ángel Rendón Hernández (comp.), Monterrey, UANL / Biblioteca Central, pp. 37-43.
- _____, 2009, “Teoría de Monterrey”, en *Renovada compañía. Antología de Armas y Letras (1944-1957)*, Víctor Barrera Enderle (comp.), Monterrey, UANL, pp. 35-43.
- Rangel Guerra, Alfonso, 2002, “Universidad Autónoma de Nuevo León, Semblanza histórica”, en *La educación superior en el pro-*

- ceso histórico de México*. t. IV. *Semblanzas de instituciones*, David Piñera Ramírez (coord.), Mexicali, SEP / UABC / ANUIES, pp. 156-167.
- Reyes, Alfonso, 1958a, “Los regiomontanos”, en *Obras completas*. t. VIII, México, FCE, pp. 176-182.
- _____, 1958b, “Voto por la Universidad del Norte”, en *Obras completas*. t. VIII, México, FCE, pp. 450-459.
- Sánchez Prado, Ignacio, 2009, *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press.
- Sarlo, Beatriz, 1994, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel.
- Vizcaya, Isidro, 2006, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León / ITESM.
- Weinberg, Liliana, 2007, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI editores.

(Recibido: 14 de enero de 2015,
aceptado: 26 de febrero de 2015)

Alfredo Gracia Vicente: del exilio republicano al jardín alfonsino

Roberto Kaput González Santos
Universidad Autónoma de Nuevo León

Resumen:

Nostalgia del territorio perdido e incorporación del sujeto en un nuevo entorno son los temas que contraponen la obra intelectual de Alfredo Gracia Vicente. Ellos definen sus múltiples labores como maestro. Dentro de la locación institucional del magisterio, ejerció en repetidas ocasiones la función de antólogo. Esta fue su manera de recuperar la tradición que le arrebatara la experiencia del exilio y la estrategia que implementó en la formación de seres estéticos más allá de las aulas. El libro *...del jardín de don Alfonso* llega a nosotros como un documento que recrea el diálogo que sostuvo el asturiano con los escritos de Alfonso Reyes. De manera temprana (1907-1927), el regiomontano había creado las bases para el intercambio cultural entre los intelectuales españoles y latinoamericanos. Hacer del hispanismo un espacio habitable y un corredor de intercambio cultural fue el interés común de estos dos pensadores. Este ámbito histórico, sentimental y estético le brindaba una unidad superior a todos los participantes, sin me-

noscabo de sus prerrogativas. En su faceta de antólogo, por tanto, Gracia engrosa las filas del Estado Estético que Robert Conn rastrea en la obra de Reyes: el marco donde la cultura de una comunidad es representada por las instituciones del arte y la literatura.

Palabras clave: guerra civil española, exilio, hispanismo, historia intelectual.

Abstract:

Nostalgia for the lost territory and incorporation of the subject in a new environment are the issues that are the counterpoint of Alfredo Gracia Vicente's intellectual work. These elements define his multiple roles as an educator. Within the institutional location of his teaching, he repeatedly exercised the function of an anthologist. This was his way of recovering the tradition that the experience of exile took, and the strategy implemented in the creation of aesthetic beings beyond the classroom. The book ...del jardín de don Alfonso comes to us a document that recreates the dialogue that Gracia had with the writings of Alfonso Reyes. Early on (1907-1927), the regiomontano had laid the groundwork for cultural exchange between Spanish and Latin American intellectuals. Making Hispanismo a living space and a cultural-exchanged corridor was the common interest of these thinkers. This historical, sentimental and aesthetic place gives a higher unity to all participants without disrupting their prerogatives. Therefore, in his role of anthologist Gracia is part of the Aesthetic State that Robert Conn tracks in the work of Alfonso Reyes: the framework where a communal culture is represented by the institutions of art and literature.

Keywords: Spanish Civil War, Exile, Hispanism, Intellectual history.

*De nuevo estoy en pie frente a mi mundo
el mundo que creé para mis sueños
con sus árboles altos florecidos.*

PEDRO GARFIAS

*Ya me han oído decir (con fingido valor)
que “soy el siglo veinte”.*

ALFREDO GRACIA VICENTE

El maestro

La figura de Alfredo Gracia Vicente es esquivia tanto en el exilio como en su obra. Por un lado, su historia personal se confunde con el destino del millón de personas que abandonaron la península ibérica entre 1936 y 1939; por otro, su obra intelectual no se ajusta al modelo clásico de autor. Antes que otra cosa, este aragonés nacido en 1910 en Castel de Cabra, provincia de Teruel, fue un maestro. Lo fue en las trincheras españolas y en su obra regiomontana. En el libro homenaje que publicó la Universidad Autónoma de Nuevo León en 2010, Isabel Ortega Ridaura lo presenta en la noche del campo republicano, rodeado de soldados a quienes enseña a leer (Gracia, 2010: 16); Alfonso Rangel Guerra lo considera miembro de la generación de promotores culturales que modelaron el campo cultural regiomontano en la segunda parte del siglo XX (112); mientras que Humberto Salazar destaca la influencia que ejerció sobre los pintores que se formaron en el Taller de Artes Plásticas de la UANL y el grupo de escritores de la revista *Apolodionis* (102).

El problema con la obra de algunos maestros es que está hecha de memoria, y la memoria, como señala la antropóloga Marcela Valdata, “implica remitir a un pasado que en algún momento y por alguna situación determinada quedó en el olvido” (173). En el

caso de Gracia Vicente ese olvido debe mucho a los acontecimientos políticos que lo obligaron a dejar España en 1939, pero también a una tarea pendiente: “la recuperación de su obra escrita, por ahora dispersa en periódicos, revistas, catálogos, presentaciones de libros y conferencias” (Gracia, 1996a: 8), como señalara en 1996 Reyes Tamez Guerra, entonces rector de la UANL. Si bien es cierto que de entonces a la fecha se han hecho algunos avances,¹ la labor de rescate y valoración de su obra apenas comienza a perfilarse, sobre todo porque ésta rebasa el universo de lo escrito. La entrevista que en 1986 le hiciera Nora Guzmán para el periódico *El Porvenir* señala rumbos de futuras investigaciones: Gracia Vicente fue el primer librero oficial del Tecnológico de Monterrey, introdujo en el mercado local títulos de editoriales argentinas (Sudamericana) y españolas (Aguilar), fundó la primera galería permanente en la ciudad, organizó lecturas y exposiciones echando mano del talento y disponibilidad de sus amigos (Gracia, 2010: 86-88). La librería Cosmos, primero, y el espacio Arte y Libros, después, fueron puntos de reunión para los escritores Pedro Garfias, Dámaso Alonso, Raúl Rangel Frías, José Alvarado, Gabriel Zaid, Alfonso Rangel Guerra, Luis Astey, Ernesto Rangel Domene, Carmen Alardín; Guillermo Ceniceros, Gerardo Cantú, Vicente Rojo, Francisco Toledo y Saskia Suárez llegaron a exponer en sus salas; también en sus visitas a Monterrey Alfonso Reyes solía parar en la librería de la calle Morelos y pedir a la empleada en turno: “Sube y dile a mi españolito que baje” (Gracia, 1996a: 105).

¹ En 2010 la Universidad Autónoma de Nuevo León reeditó dos libros: *Del jardín de don Alfonso y Alfredo Gracia Vicente. Homenaje*. El año siguiente la misma institución publicó *Arte, con mayúscula*, título que rescata algunos textos inéditos y otros aparecidos en los cuadernillos *De arte y de letras I-II*, *Avance a los apuntes elementales de estética y arte I-II* y las primeras páginas de la incompleta tercera parte. En esta labor de rescate destacan los nombres de Celso José Garza Acuña, Jessica Nieto y Alfredo Gracia Aguilar.

Como se ve, las empresas culturales de Gracia Vicente apuntalaron los esfuerzos de aquellas instituciones llamadas a fomentar la educación humanista en un entorno que históricamente ha desdenado todo valor que se aleje de la ética de trabajo que fomenta la élite empresarial. Otro de los temas pendientes de investigar a fondo, por tanto, es su paso por la Escuela de Verano y la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UANL, el Centro de Educación Artística Alfonso Reyes del INBA, el Instituto de Estudios Superiores de Arte A. C. y la Universidad Mexicana del Noreste. El carácter expansivo de esta faceta de su obra respondía a un principio sencillo: “la cultura no se debe imponer, pues así nadie la quiere, sino que se tienen que ir creando espacios para que esté al alcance de todos” (Gracia, 2010: 111).

Con el propósito de recuperar parte de esa memoria y estudiar la manera en que Gracia Vicente fue creando esos espacios, en la primera parte de este ensayo comentaré dos textos que reproducen la cartografía sentimental de una vida arrojada más allá de los confines de la patria. Nostalgia del territorio perdido e incorporación del sujeto en un nuevo entorno son los dos temas que contraponen la conciencia de los transterrados, que por esta vía superan el dolor y las restricciones de un nacionalismo romo. En la segunda, echaré mano principalmente de aquellos documentos que testifican su salida de España y su trato con la burocracia de otras naciones, puesto que, a quien se ve forzado a escapar, no se le puede pedir que cargue con otra cosa que los documentos que la guerra y las fronteras imponen. En la tercera hablaré, finalmente, de su labor de antólogo, que fue su manera de recuperar la tradición que le arrebatara la experiencia del exilio y la estrategia que implementó en la formación de seres estéticos más allá de las aulas. Es en este punto donde su trabajo entronca con la obra de Alfonso Reyes, quien de manera temprana (1907-1927) creó las bases para el intercambio cultural entre los intelectuales del mundo hispáni-

co. En *...del jardín de don Alfonso*, antología publicada por el gobierno del Estado de Nuevo León en 1989, Gracia Vicente ordena ese legado siguiendo la idea de un espacio comunitario por el que habrán de transitar libremente los lectores llamados a engrosar la tradición del hispanismo.

Contrapunto amoroso

Como tantos españoles republicanos, Alfredo Gracia Vicente conoció el destierro. En la ficha personal del sitio electrónico *exiliad@s²* se responde con un escueto “No” a la pregunta “¿Retornaste definitivamente a España?” Los años que pasara en Teruel, Barcelona, Tenerife y Gerona quedan ocultos tras la experiencia colectiva de la guerra. De ésta se conocen los episodios generales, pero su enumeración apenas permite asomarse a la tragedia personal de los actores. Es un problema de escalas. Como acertadamente señala Edward Said, el siglo XX no sólo masificó la experiencia del exilio, al hacerlo también situó su cabal comprensión más allá de la estética y las humanidades (2010: 138). En otras palabras, si nos limitamos a afirmar que el exilio republicano fue útil en el desarrollo del pensamiento humanista en México —como lo fue— o si sostenemos que algunos de sus protagonistas enriquecieron las artes del país —como lo hicieron—, omitimos la dimensión más inmediata del exilio: la pérdida que en un punto determinado de la historia padecieron cientos de miles de personas, el antagonismo o indiferencia de aquellos que contribuyeron a su expatriación, privándolos de un territorio que albergaba familia y tradiciones. El espacio del exilio se configuraría entonces alrededor de las políticas de masas, abstracción terrible que en el caso de Gracia Vicente se materializó en el campo de Saint-Cyprien. Si en *Reflexiones sobre*

² Subvencionado por el Ministerio de Trabajo e Inmigración en 2009 y el Ministerio de Empleo y Seguridad Social en 2011.

el exilio Said reivindica el discurso que producen algunos de los sujetos en condición de extraterritorialidad, lo hace en oposición directa a las instituciones que los empuja a encarar ese destino, es decir, a la causa misma del exilio. En “Mestizo cultural”, un Gracia Vicente de 85 años resume el proceso que los transterrados hubieron de encarar antes de superar la ausencia española:

No veníamos a conquistar. Ya veníamos conquistados. Nuestra salvación consistía en incorporarnos a una tierra libre. Y lo conseguimos. Para nosotros México fue el Más allá, el *Plus ultra* legendario y mitológico. Pero había que superar la ausencia; veníamos del dolor, pero era un dolor tan entrañable como el amor. Unos más pronto, otros más tarde, creo que nuestra recuperación y superación del dolor ha sido general. Los transterrados (José Gaos, 1902-1969), hemos dejado de serlo por la vía del enriquecimiento moral. Mi México es mi hogar y mi amor; mi España es mi nostalgia, casi vencida por la dicha de su presencia libre y democrática. Siento además, hablo por mí, que puedo amar simultáneamente y con igual intensidad a España y a México, porque ni el uno ni el otro país me exigen otra cosa (2010: 25).

Esta nota brevísima, que no alcanza la media página en el libro homenaje que publicó la UANL, abre la sección titulada “Mis cuatro amores territoriales”. De acuerdo con el discurso de recepción de la medalla Diego de Montemayor, estos cuatro amores son: “Castel de Cabra, el pueblo serrano y aragonés donde nací; Barcelona, perla del mar latino, donde aprendí a vivir; Tampico, mi primer hogar en México; Monterrey, mi definitiva morada, gallarda ciudad, hija de su misma fuerza, con el aliento de sus nobles montañas” (199). Pero de muchas maneras reproduce también la cartografía, los empeños de una vida arrojada a ese más allá que supone todo exilio.

Todo enriquecimiento moral surgido del desarraigo supone la acción de incorporarse, esto es, de introducir en el propio cuerpo los asuntos de otra tierra. El más allá del escrito de Gracia Vicen-

te delata por tanto dos marcas: primero la histórica del destierro, la ausencia de una cultura que se presentifica en nostalgia, dolor tan entrañable como el amor que sólo se padece; la segunda la incorporación dinámica de otra tierra que se transforma en hogar tan pronto como el sujeto encuentra otros amores en donde enriquecer la tradición negada. El transterrado deja de serlo incorporándose e incorporando al otro, se recupera en el cruce de culturas, en la libertad de amar a dos países que no le exigen nada más. Esta pluralidad cultural suscita en la conciencia del exiliado dimensiones superpuestas: Castel de Cabra y Tampico, Barcelona y Monterrey o cualquier otra combinación posible entre estos cuatro amores territoriales esparcidos entre México y España. Said califica de contrapuntística a esta clase de conciencia, y le atribuye la capacidad de dismantelar toda ortodoxia:

Para un exiliado, los hábitos, expresiones o actividades en el nuevo entorno inevitablemente ocurren contra la memoria de las mismas cosas en otro ambiente. Ambos entornos, el nuevo y el antiguo, son vívidos, actuales y ocurren contrapuntísticamente. Existe un gozo especial en esta clase de percepción, especialmente si el exiliado es consciente de que dicha yuxtaposición dismantela todo juicio ortodoxo (2010: 148).

La originalidad de Alfredo Gracia Vicente no radica en declarar que puede amar simultáneamente y con igual intensidad a España y México, después de todo trabajó a pulso en cultivar cada uno de estos amores, sino en superar toda restricción política o nacional con las siguientes palabras: “Que la PAZ sea con todos los hombres, tengan o no tengan buena voluntad; por el sólo hecho de pertenecer a la especie. Que el planeta venga a ser el lugar común” (2010: 25). Quien escribe es un hombre que conoció el destierro y cuya historia personal se confunde con el destino del millón de personas que abandonaron España a causa de la guerra. Lo que

nos remite al principio de este apartado. Pero antes de reconstruir su exilio diré que Alfredo Gracia Vicente murió en la clínica Osler de Monterrey. Héctor Maza afirma que un día antes el maestro impartió su última clase a Isabel Ortega Ridaura, nieta de una pareja de refugiados españoles con los que trabó amistad durante sus días de librero en Tampico. Con ella habría charlado de Gonzalo de Berceo (109). Y si bien es cierto que nunca regresó definitivamente a España, se esforzó hasta el último día por hacer del hispanismo que profesaba un espacio habitable y un corredor de intercambio cultural.

Papeles de un exilio

No empleo las reflexiones del palestino Edward Said para hablar del español Gracia Vicente por mero capricho. Mientras investigaba me di cuenta de que el problema es efectivamente de escala. El artículo de Said me permitió entender dos cosas: primero, que para contar la primera parte del exilio de Gracia Vicente necesitaba fundir su imagen con la de todos aquellos españoles que de enero a abril de 1939 buscaron refugio en el departamento francés de los Pirineos Orientales; segundo, que el carácter impersonal del destierro coincide, al menos en su caso, con el tipo de documentos que se pueden consultar. Al fundador de la librería Cosmos en Monterrey no le agradaba escribir sobre la guerra civil. En “Pedro Garfias, pastor de soledades”, apunta: “En 1936 empieza la guerra civil española. Ustedes saben lo que pasó. Hay más de seis mil libros que hablan de nuestra guerra. Y un millón de muertos que se niegan a ser definitivamente enterrados” (Gracia, 1996a: 140). No agrega más. Su testimonio más directo ha de buscarse entonces en la recuperación y promoción de los poetas identificados con la República: Pedro Garfias, Federico García Lorca, Ángela Figueroa Aymerich, León Felipe. El resto de la información cae en la cate-

goría de lo que el escultor Cuauhtémoc Zamudio llamó el anecdotario: se dice que cuando el comisario de guerra supo que había un soldado con dotes literarias en el regimiento de infantería lo retiró del frente y lo mandó colaborar en el boletín informativo que por entonces dirigía Miguel Hernández (Gracia, 2010: 16); que ese mismo recluta se ocupó más tarde de montar un periódico mural itinerante sobre un burro que la tropa llegó a conocer como “el burro ilustrado” (16-17); que ese hombre ya viejo se enorgullecía siempre de haber ejercido la profesión de maestro entre sus compañeros y de no haber disparado un solo tiro en sus años de miliciano (118). No obstante, de aquel tránsito de ciudadano español a asilado político, sólo se cuenta con cuatro documentos: una cartilla militar expedida en Barcelona en 1931, una carta mecanografiada dirigida a su esposa el 13 de noviembre de 1938, un pasaporte emitido por el consulado de España en Niza el 15 de febrero de 1939 y un formulario del American Foreign Service llenado en París el 19 de septiembre de 1939 y sellado en Nueva York el 16 de octubre de ese mismo año.

La experiencia más inmediata del exilio raramente aparece en la literatura. Ésta ha de buscarse en los formularios oficiales que las instituciones gubernamentales llenan por miles en un momento de emergencia, en las cartas que llegan hasta nosotros como un acto de coraje y amor del destinatario que las conserva en su huida. Escribe el soldado republicano en la carta del 13 de noviembre de 1938: “Te repito mi máxima: CONFIANZA Y OPTIMISMO. Que seas tú la que des el ejemplo de firmeza entre los que a tu lado vacilen” (39). Uno puede imaginar las dos hojas con el membrete de la 139 Brigada, 49 División, viajando en la blusa de María Luisa Aguilar Galcerán, su compañera. Apunta Said:

Para concentrarse en el exilio como una forma contemporánea de castigo político, se deben cartografiar aquellos territorios que se encuentran más allá del espacio que rotula la propia literatura del

exilio. Debe dejarse de lado a Joyce y a Nabokov e introducir en su lugar a las masas incontables [...] sin perspectiva de regresar a casa, armadas tan sólo de una tarjeta de racionamiento y un número de agencia (139).

Exploremos el territorio. La huida a los Pirineos Occidentales inicia con la caída de Tarragona el 15 de enero de 1939. Francia abre su frontera, cerrada desde el 13 de junio de 1938. El 21 de enero Barcelona es bombardeada. Tres días después el pánico se apodera de la ciudad tras darse a conocer la salida del gobierno de la República y la Generalitat. Caravanas multitudinarias se ponen en marcha en dirección a la frontera francesa. Las tropas nacionalistas entran a Barcelona el 26 de enero. Los testigos afirman que no se disparó un sólo tiro. Era una plaza rendida. Ese mismo día Francia cierra la frontera con España. El número de personas estacionadas se calcula en ciento de miles. Todos los días llegan más. Tras los bombardeos de Girona y Figueres el 28 de enero, el ministro español Julio Álvarez del Vayo consigue finalmente que el gobierno francés acepte la entrada de civiles. La entrada de combatientes es pactada hasta el 5 de abril con la condición de que entreguen las armas y acepten ser internados en campos de concentración. De acuerdo con la historiadora Lidia Bocanegra Barbecho, el último día en que se registraron ingresos de forma masiva fue el 10 de febrero de 1939. En menos de un mes Francia había recibido 465 mil refugiados. Uno de ellos era Alfredo Gracia Vicente.

Pasaporte No. 50 expedido en el consulado de España en Niza con fecha 15 de febrero de 1939: “Países para los cuales este pasaporte es válido: Francia, Europa y América” (Gracia, 2010: 41). ¿Sabía Gracia Vicente que su destino final, como indica el formulario del American Foreign Service, era México? En un cuestionario del sitio web *exiliad@s*: se encuentra la siguiente información: “Primer campo de concentración/centro de albergue: Saint-Cyprien. Período de internamiento: menos de un mes”. ¿Cuánto es menos de un

mes? Se sabe que Francia permitió el paso de excombatientes hasta el día 5 de febrero de 1939 y que el campo de Saint-Cyprien fue montado el día 8 para recibir a los refugiados que entraron por Le Perthus y Cérbere entre el 5 y 9. ¿Basta una semana para entrar y salir de un sistema burocrático rebasado, llegar a Niza y tramitar el pasaporte?³ Por aquellos días su suegro, don Mario Aguilar, se desempeñaba como diplomático en Francia. ¿Es él quien tramita el pasaporte? En el sitio exiliad@s se hayan los siguientes datos: “Primer pueblo/ciudad de destino: Niza. Año de entrada: 1939. Periodo de permanencia: menos de un año. Medio de entrada: Andando”. ¿Cómo rescatar la biografía de un hombre cuando su historia se confunde con la de 465 mil refugiados?

Imaginemos masas incontables de refugiados sin probabilidades de regresar a casa portando los documentos indispensables para su tránsito. En el pasaporte No. 50, que mencionamos antes: “Préfecture de police. No. 56216. Visa de sortie de France a destination de l’Amérique par le poste frontière de Havre. Paris le 5-10-39” (Gracia, 2010: 41). Las vacilaciones políticas del gobierno francés con respecto a la emigración española debieron empujar a los Gracia a buscar ayuda en los cuáqueros, organización que tramitó los permisos necesarios para que la familia continuara su peregrinaje. En la Application for transit certificate, American Foreign Service, No. 480, Paris, France, September 19th 1939 se consigna:

I, the undersigned APPLICANT FOR A NONIMMIGRANT VISA, declare that my full and true name is Alfredo GRACIA Vicente.

³ El documento declara como fecha de nacimiento el día 7 de agosto de 1910, información tomada, imagino, de la cartilla militar, primer documento oficial del que disponemos. Esta fecha no coincide con el registro de extranjeros expedido en la Ciudad de México el día 19 de diciembre de 1939 ni con la Carta de Naturalización Mexicana que le fue otorgada en Tampico el 15 de octubre de 1940. Allí se consigna como fecha de nacimiento el 6 de agosto de 1910. Error de la administración mexicana, seguramente.

That I was born 7 August 1910 at Castel de Cabra, Spain. [...] That I am a citizen of Spain —now without country, and am the bearer of passport No. 50, issued on 15 February 1939 by Spanish Consulate at Nice, France, valid until 15 February 1940. That I am married and the name of my wife is María Luisa Aguilar de Gracia. [...] My fixed domicile was at Spain; will be Mexico. That I arrived in France on February 1939 for the purpose of travel political refugee. That my occupation for the last two years was teacher. That my purpose in going to the United States is passing in transit to Mexico (42).

De golpe la patria desaparece. El carácter autorreferencial de los documentos que produce la maquinaria estatal instauro un espacio burocrático en el que los ciudadanos sin país se transforman en refugiados políticos. Éstos no terminan de instalarse porque los permisos van siempre acompañados de una indicación temporal que los empuja a seguir adelante, como se advierte en la Application for transit certificate, American Foreign Service, No. 480: “Admitted at New York, N.Y. on Oct. 16 1939, under paragraph 3 section 3, Immigration Act of 1924, for 15 days” (43).

Se cuenta que Constanza Gracia Vicente recibió a la pareja con pasaportes puertorriqueños falsos, deseando que su hermano y su cuñada se quedaran a vivir con ella en Nueva York, ciudad a la que había trasladado su taller barcelonés de costura. Sin embargo, el matrimonio optó por seguir adelante. Así consta en el Pasaporte No. 50, citado previamente: “Estados Unidos Mexicanos, Servicio de Migración, noviembre 30, 1939, Veracruz, Veracruz. Admitido como asilado político, vapor Siboney” (41). Con 29 años y tres documentos de identidad llega Alfredo Gracia Vicente a México: la cartilla militar del ejército español No. 2103260 que acredita la identidad del soldado y lo declara útil para todo servicio; pasaporte No. 50 del consulado de España en Niza, documento que le reconoce la nacionalidad española y le concede permiso de viajar a Eu-

ropa y América; solicitud de tránsito del American Foreign Service No. 480, donde se le declara ciudadano sin país y se estipula que su destino final es México. Es de suponer que María Luisa Aguilar de Gracia guardaba entre sus ropas la carta.

El jardín comunitario

El enriquecimiento moral que Alfredo Gracia Vicente declara haber experimentado en México surge, me parece, de su labor como maestro. En los múltiples oficios que desempeñó en Tampico y Monterrey (librero, galerista, promotor cultural, conferenciante, articulista, antólogo) se percibe un mismo interés: contribuir a la formación del hombre estético, complemento del hombre sabio, el fabricante, el político y el economista. En “El arte es para todo” desarrolla esta idea:

Se da en el hombre un sentimiento, el de la belleza, que los hechos sociales conforman según el tiempo y el espacio en que estos hechos se producen. [...] El Arte, en singular y con mayúsculas, es un bienhechor original y comunicativo por medio del cual se propicia en nosotros, en todos nosotros, la fruición estética. El arte es para todos y forma parte de nuestras vidas; [...] pero no todos lo disfrutamos con la misma intensidad ni estamos preparados para emitir juicios objetivos. [...] A las diferencias de niveles culturales, económicos e informativos entre las distintas clases sociales, [...] se junta la carencia de planes ordenados y armoniosos que encaucen la actividad artística de manera que la sociedad entera se beneficie de sus productos. [...] El arte de expresión humanística es para todos. La intensidad de la fruición estética depende de nuestra cultura, de nuestra sensibilidad, de nuestra atención y de nuestra voluntad. La cultura se puede incrementar, la sensibilidad se puede afinar, la atención se puede educar, la voluntad decide los resultados (163-164).

El primer punto que quisiera resaltar es el de la belleza como sentimiento histórico. El maestro, para apoyar su argumento, cita a Hegel, de suerte que dicho sentimiento habrá de entenderse como la historia de los Estados que se encaminan a un orden general, no la del accidente. Escribe más adelante: “El hombre se puede encontrar involuntariamente en el caos, pero no por mucho tiempo. La estética, ciencia humanística por excelencia, tiende al orden, sólo se satisface en el orden, es el orden mismo” (164). El segundo punto es el del arte como bienhacer original y comunicativo que propicia el gozo estético. Los objetos estéticos son, pues, un medio para entrar en contacto con aquello que ya forma parte de nosotros: “En sus aspectos más trascendentes, el hombre, así lo dice Hegel, se ha servido del arte como de un medio de tomar conciencia de las ideas y de los intereses más elevados de su espíritu” (164). Pero esa cualidad del arte, tercer y último punto, no se basta a sí misma, requiere de la estética, ciencia que de manera ordenada allana el camino para que la fruición estética sea un bien común. Pues bien, el enriquecimiento moral que Gracia Vicente extrajo de su tarea como formador de seres estéticos descansaba en el hispanismo.

Decir esto es decir poco, queda por aclarar qué entendía el asturiano por hispanismo. Salto a otro artículo que nos acerca un poco más a Alfonso Reyes. En “Raúl Rangel Frías y el exilio español”, el autor introduce el nombre de cuatro pensadores ibéricos que modelan su hispanismo. El jesuita Juan de Mariana (1536-1623), autor de *Historia general de España*, asume, afirma, la idea unitaria de España sin menoscabo de las nacionalidades históricas que la componen. La idea de España como ámbito cultural común comprende ya a las colonias americanas, toda vez que existe el precedente de la defensa de los derechos de los naturales, encabezada por Francisco Suárez, Antonio de Montesinos y Bartolomé de las Casas. La noción de hombre soberano sería entonces una invaria-

ble histórica no sólo del pueblo español sino también del mexicano. Allí están las reflexiones en torno al individualismo español de Ángel Ganivet y Miguel de Unamuno, allá las palabras de Rangel Frías: “Se impone la obra de aquello que hemos edificado juntos. Un viejo y nuevo mundo surgido de los antepasados, de sus combates y vicisitudes” (Gracia, 1985: 27).

El hispanismo de Gracia Vicente emerge entonces como la obra de todos los pueblos que enriquecieron moralmente este ámbito histórico, sentimental y estético, brindándoles una unidad superior sin quebranto de sus derechos. En la historia reciente este hispanismo habría cobrado forma jurídica en tres momentos: durante la República española, que reconoció las autonomías sin perder de vista la idea unitaria; con el gobierno de Lázaro Cárdenas, que devolvió a parte de la República su filiación con España; en la constitución democrática de 1978, que “se fundamenta en la indisoluble unidad de la nación española, patria común e indivisible de todos los españoles, y reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre todos ellos” (27-28). No obstante, también se habría manifestado en la cultura literaria; por ejemplo, en la obra de Alfonso Reyes.

Todos los intelectuales, señala Robert Conn, producen su obra desde una locación institucional específica (25). Se ha dicho que la tribuna principal de Gracia Vicente fue el magisterio. Dentro de éste, ejerció en repetidas ocasiones la labor de antólogo. Pedro Garfías, Ángela Figuera Aymerich y Alfonso Reyes son apenas tres de los autores que el maestro empleó en la formación de seres estéticos. El propósito de la antología *...del jardín de don Alfonso* era, de acuerdo con Guillermo Yereña Magaña, su prologuista, “honrar y recordar a don Alfonso Reyes en el centenario de su natalicio, [...] para que nuevas generaciones conozcan la obra de uno de los más grandes y prolíficos escritores de México” (7). La pregunta se

impone: de la obra monumental de Alfonso Reyes, ¿qué es lo que el antólogo quiere transmitir a la nueva generación de lectores?

El libro, que se divide en tres secciones, dos dedicadas a los jóvenes y una a los niños, abre con un texto de *Cartones de Madrid*. El tema de “La prueba platónica” es el amor a una idea, la Idea. Conforme la lectura avanza, el excursionista de este, digamos, jardín botánico, se percata de que la idea que da cohesión a la antología es el hispanismo, un hispanismo entendido como obra de lo que hemos edificado juntos, para emplear las palabras de Rangel Frías que tanto emocionaban a Gracia Vicente. Como en Reyes, esta experiencia estética es la base de la nación proyectada por el antólogo Gracia Vicente, no en vano la segunda parte del libro, titulada “Punto y seguido”, cierra con doce fragmentos de la *Cartilla moral* que Reyes preparó en 1944 para el secretario de Educación Jaime Torres Bodet.

“Naturaleza, tiempo, historia y lengua son los fundamentos de nuestra identidad, pues en ellos se guardan las huellas de nuestra presencia física y espiritual” (1996a: 110-11), escribe Gracia Vicente en “Huellas hacia el mañana: mi página sobre Alfonso Reyes”. Ésta, puede decirse, es la canción materna de “Las hazañas de Mistral”, texto que aparece en la antología. Es también “la comunidad del esfuerzo por domeñar nuestra naturaleza brava y fragorosa” (Gracia, 1989: 14) de *Visión de Anáhuac*, que subsume en la política del mestizaje dos naciones históricas. En la misma página sobre Reyes, Gracia Vicente comenta el mural *El origen de la América hispánica: Cortés y Malinche* de José Clemente Orozco:

Impresiona, por su grandiosidad y verosimilitud, las figuras desnudas —desnudos de clásica estirpe artística— de Hernando de Cortés y doña Marina. Imágenes simbólicas de una nueva raza; preferiría decir, de un nuevo pueblo. Este símbolo está en el fondo de la identidad del mexicano: ahí están los orígenes. En las esencias de la identidad de lo mexicano figuran valores heredados

y recreados por el pueblo nuevo. El mexicano, creador de una cultura propia, transita por una civilización que le pertenece y que lo enaltece ante el mundo (1996a: 104).

Tránsito del mexicano, entonces, por el hispanismo, ese corredor de intercambio cultural que Alfonso Reyes preconizara en “El congreso postal de Madrid”, artículo que el regiomontano publica en aquella ciudad en 1920 y que el asturiano antologa en Monterrey en 1989. Sin embargo, ese tránsito ha de ser dinámico si aspira a ser creador, de ahí la apostilla que acompaña la historia del ermitaño y el rey Ricardo de Inglaterra: “Aquí exalta el ideal de la vida activa” (Gracia, 1989: 13). Esta es la *kátharsis* del “Misticismo activo” que predica Reyes en el libro *El suicida: la transformación de los estados pasivos del alma en activos*. Es por ello, acaso, que la antología reivindica “El derecho a la locura” en la figura del modisto francés que “sabe que el amor se disolvería si él no inventara, para nuestras mujeres, el nuevo modelo de la estación” (Gracia 1989: 15). En esta anécdota alfonsina que el maestro Gracia toma de *Cartones de Madrid* radica la posibilidad de un hispanismo moderno: el del delirio de los *Caprichos* de Goya, el del dinamismo de la picaresca de Mateo Alemán, el de los raros de la literatura española en los que ha reparado Azorín, el del escándalo del cubismo de Diego Rivera en Madrid.

En su faceta de antólogo, Gracia Vicente engrosa las filas de ese Estado Estético que Robert Conn rastrea en la obra de Reyes: el marco donde la cultura de una comunidad orgánica es representada por las instituciones del arte y la literatura (57). Como parte de esa minoría ilustrada, Gracia Vicente estima la contribución de todos sus miembros, que a partir de entonces se reconocen en un hispanismo que contiene diferentes tradiciones. Como maestro, sabe que la propedéutica que demanda esta clase de comunidad ha de erigirse en los terrenos de la infancia; como botánico del jardín alfonsino, sabe que la unidad superior del hispanismo ha de com-

binar el gusto por el idioma común y la geografía local. De ahí que la tercera sección del libro, titulada “Palabras y más palabras, versos para los niños, desprendidos de los poemas de Alfonso Reyes” (Gracia 1989: 87), abra con “Romance de Monterrey”:

Monterrey de las montañas,
tú que estás a par de río;
fábrica de la frontera
y tan mi lugar nativo
que no sé cómo no añadido
tu nombre en el nombre mío (89).

La selección de este poema busca dar la bienvenida a los lectores más jóvenes, comunicarles su pertenencia a una lengua y a un territorio. Imposible participar del hispanismo que ordena el jardín alfonsino sin atender el carácter recursivo de su premisa: toda geografía se nombra en romance popular; todo romance popular nombra una geografía.

Bibliografía

- “Alfredo Gracia Vicente”, 30 de abril de 2014, Proyecto e-xiliad@s, Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Ministerio de Trabajo e Inmigración de España, disponible en://www.exiliadosrepublicanos.info/es/content/alfredo-gracia-vicente.
- Conn, Robert T., 2000, *The politics of philology: Alfonso Reyes and the invention of the Latin American literary tradition*, Bucknell University Press.
- Garfias, Pedro, 1962, *Primavera en Eaton Hastings. Poema bucólico con intermedios de llanto*, México, Era.
- Gracia Vicente, Alfredo, 1985, *De arte y de letras (I)*, Monterrey, N.L., Ediciones de la Escuela Preparatoria No. 1 de la UANL.

- _____, 1986, *De arte y de letras (II)*, Monterrey, Ediciones de la Escuela Preparatoria No. 1 de la UANL.
- _____, 1989, *...del jardín de don Alfonso*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León.
- _____, 1996a, *De viva voz*, Monterrey, UANL.
- _____, 1996b, *Avance a los apuntes elementales de estética y arte. Primera parte*, Monterrey, Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UANL.
- _____, 2011, *Arte, con mayúscula*. Monterrey, UANL.
- Gracia Vicente, Alfredo *et al.*, 2010, *Alfredo Gracia Vicente: Homenaje*, Monterrey, UANL.
- Rangel Frías, Raúl, 1982, *Secuencia de Reyes: las palabras. Contribución al homenaje nacional de Alfonso Reyes*, Monterrey, SEP Nuevo León.
- Reyes, Alfonso, 1986a, *Obras completas*, t. II. *Visión de Anáhuac. Las vísperas de España. Calendario*, México, FCE.
- _____, 1986b, *Obras completas*, t. III. *El plano oblicuo. El cazador. El suicida. Aquellos días. Retratos reales e imaginarios*, México, FCE.
- _____, 1996, *Obras completas X. Constancia poética*, México, FCE.
- _____, 2008, *Cartilla moral*, Mexicali, UABC / UANL.
- Said, Edward W., 2000, *Reflections on exile and other essays*, Massachusetts, Harvard University Press, Cambridge.
- Valdata, Marcela, 2010, "Memoria", en Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, *Diccionario de estudios culturales latinoamericano*, México, Instituto Mora / Siglo XXI editores.

(Recibido: 14 de enero de 2015,
aceptado: 10 de marzo de 2015)

La fábula histórica en Alfonso Reyes

Clara María Parra Triana
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Resumen:

Propongo en este ensayo una reflexión sobre los modos en los que opera la Historia en la escritura alfonsina, resumidos en la noción de “fábula histórica”, la cual alude a los procedimientos de lectura que de la tradición realiza Alfonso Reyes a manera de intermediario subjetivizado; los caminos de escritura que elige para representar fragmentos del pasado histórico, mítico, literario, y que constituyen el particular posicionamiento de Reyes en torno al realismo, y la conjunción cooperativa que realizó el escritor mexicano de la lectura y la escritura para suscribir el presente a una experiencia de constante recreación crítica de la historia.

Palabras clave:

Lectura, escritura, fábula, historia/Historia, Alfonso Reyes.

Abstract:

In this essay it is proposed a reflection about the ways History is shown in Alfonso Reyes' writing, which are summed up in the notion of “historical fable” that refers to the tradition reading procedures carried out by Alfonso Reyes as a subjectivized intermediary; the writing ways

to represent parts of historic, mythical or literary past which make his particular view of realism, and the cooperative conjunction of reading and writing that this mexican writer made in order to endorse the present to a permanent experience of critical recreation of History.

Keywords:

Reading, Writing, Fable, Story/History, Alfonso Reyes.

Las renovadas y polémicas preguntas sobre el realismo en las escrituras contemporáneas están llevando a los lectores actuales a una confrontación —cada vez más airada y exigente— con los modos de representación que las novísimas perspectivas arrojan, sobre los asuntos que, llevados al plano artístico, pretenden entregar visiones sugestivamente críticas. De modo que, las así llamadas “narrativas del yo”, las escrituras cada vez más intimistas, la búsqueda del verosímil subjetivizado, el empeinado recurso al archivo y las modalidades discursivas que habían logrado escapar al encasillamiento de lo ficticio —tales como las cartas, diarios y memorias—, son apenas algunos ejemplos de esta irregular pero sobre todo común atmósfera de crisis del realismo que se condice —quizás—, con la pretensión de relatar lo no contado, de reconocer lo no clasificado y de exhibir lo oculto, corriendo también el riesgo de generar suspicacias por las reivindicaciones, rescates y protestas que desde diversas lecturas politizadas podría adjudicársele a estos procedimientos escriturales.

Este tipo de confrontación con el arte y sus modos de representación no es meramente un asunto contemporáneo. La discusión es vieja, como antiguos son sus referentes; si se quiere revisar un ejemplo paradigmático de esta disputa se podría ir tan lejos como sea posible solamente registrando lo que ha sido de los modos de escritura de la historia. Pero esta es ya tarea ardua, y como la escritura es siempre aspiración pero también límite, se tomará acá

el caso particular de la escritura de la historia que Alfonso Reyes exploró en diversas modalidades y que, para la lectura que aquí se propone, persigue la forma no convencional de la “fábula histórica”, la cual echa mano mayoritariamente de un procedimiento de lectura que se registra como ocasión para la escritura actualizada no del pasado sino de las construcciones-representaciones que el hombre va realizando de sí mismo, y que constituyen un primario modo de crítica no convencional ni directa sino siempre revestida de divagaciones “imaginarias” que ponen en cuestión el paso del tiempo y las variaciones que se pueden realizar en torno a éste¹.

La fábula histórica, así entendida, busca ampliar el espectro de lectura que propuestas como la de Eugenia Houvenaghel (2003) realizaron en torno a la argumentación del ensayo histórico de Alfonso Reyes. La lectura que Houvenaghel sostiene —desde las herramientas de la neoretórica (Perelman) y tomando textos emblemáticos de la escritura alfonsina—, apunta a que, en la argumentación histórica de Reyes, se pueden reconocer los mecanismos en los que se hace legible una persuasión política que concilia las posiciones antihispanistas y prohispanistas, y que fundamentara una construcción identitaria americana. Uno de los aspectos que

¹ La historia en la escritura alfonsina ha sido uno de los temas más atrayentes para los lectores de Reyes. Ha llamado sobre todo la atención su modo de ensayar históricamente en torno a América. Sus ensayos “Visión de Anáhuac”, “El presagio de América” o “Notas para una inteligencia americana”, además de ser emblemáticos de su escritura, le han facilitado a sus lectores las más variadas interpretaciones críticas en torno a la conciencia histórica americana. En mi caso, arriesgué una lectura sobre su visión de la historia literaria en sintonía y complemento con las visiones de Pedro Henríquez Ureña y José Carlos Mariátegui además de su americanismo crítico derivado de la visión utopista del descubrimiento de América (*La pugna secreta*, 2013). Posteriormente, ensayé una lectura de la alegoría histórica en Alfonso Reyes y el ensayista chileno Martín Cerda, en *Retorno a la palería dispersa*, (en prensa), basada en un acercamiento a la escritura fragmentaria y a la visión de catástrofe y ruina presente en los textos de *Ancorajes*.

puede ser debatible en torno a lecturas como la de la académica belga es el hecho de sucumbir a la clasificación prohispanista de Reyes, muy a pesar de la hipótesis inicial: el ensayo argumentativo alfonsino como forma de conciliación de las polaridades. El otro aspecto, sin duda controvertible, es el señalamiento de Houvenaghel sobre la tentativa de fracaso persuasivo de los ensayos de Reyes al recurrir a estrategias retóricas más complejas como la narración y la fantasía. La estudiosa belga le reconoce “belleza estilística” y “eficacia argumentativa” a estos procedimientos, pero no discute sobre el valor crítico que Reyes —en profunda clave irónica— monta sobre el valor de la elaboración ficticia y su derecho a infiltrarla a partir de las herramientas que la lectura le otorga para contribuir a los diferentes modos de representación de la historia ya sea americana, mexicana o de recurso al pasado al que se tiene derecho por la recepción directa más que por la recepción pasiva.

De modo que el procedimiento a seguir para conformar un acercamiento a la fábula histórica en Alfonso Reyes será el de constatar, en primera instancia, las visiones de la representación histórica que el escritor mexicano dejó apuntadas en breves pero significativos textos de *Marginalia* (1946-1951), *Las burlas veras* (1954-1955) y *Los trabajos y los días* (1934-1944) para analizar su correspondencia con la lectura de los historiadores clásicos que Reyes consignó en *La crítica en la edad ateniense* (1941) y *Junta de sombras* (1949); posteriormente, se abrirá la discusión sobre la fábula histórica como forma de representación crítica de la historia, tomando como ejemplo “Visión de Anáhuac” (1915) y *Retratos reales e imaginarios* (1920), mediante la consideración de algunas reflexiones modernas sobre la escritura histórica y su contribución al análisis crítico del discurso.

Apuntes sobre la idea de escritura de la historia en Alfonso Reyes

Se cuida Alfonso Reyes de parecer dogmático en el asunto o disciplina al que sólo visita con cierta regularidad y en el que no tiene el más mínimo interés en quedarse, recordándonos con acento burlesco que “el que pretende decir siempre la última palabra, cuando la conversación no tiene fin, corre el riesgo de quedarse callado” (Reyes, 1997a: 12); lo que nos indica que encontrar un proyecto o programa afirmativo de cierto sistema de valores defendido desde los textos históricos de Reyes resulta ser en efecto más problemático que tratar de encontrar las diversas salidas interpretativas en las que el mexicano basó sus lecturas de la historia.

En “Mi idea de la historia” —ensayo escrito para el primer congreso de historiadores de México y los Estados Unidos en 1949— nuestro pensador reitera el valor estético de la escritura de la Historia; y en ese valor estético, que traspasa los límites del buen escribir, se sustenta la “humanidad” del discurso histórico. El historiador es un “mago” que hace hablar la materia inerte: al museo, a las piedras, a los documentos. Donde un ojo común ve solo ruinas, el ojo del intérprete observa las posibilidades de habla. El discurso de la historia sería como un dialecto que representa una sincronía posible en el mapa de las lenguas del mundo, pues la posibilidad de edificar nuevamente a Roma o a la antigua Atenas es un derecho al que toda contemporaneidad apela: “siempre podría escribirse otra vez la historia de Egipto o la de Roma” (Reyes, 1989: 208).

No obstante, el derecho a la representación histórica se encuentra delimitado por un “triángulo de fuerzas” que constituye el “estímulo de la imaginación histórica” a la que Reyes recurre y tiende: “el dato comprobado”, “la interpretación comprensiva” y “la buena forma artística”:

la interpretación es esencial en la obra histórica y de que no puede sustituirla el museo de ejemplares históricos. Historia como colección de hechos sucedidos siempre la habrá, aunque nadie la exprese; pero si no ha pasado por el tamiz de la mente, carece de realidad humana. Historia como entendimiento de tales hechos, sus mutuas relaciones de antecendencia, concomitancia y consecuencia, y de su determinación o su efecto en el sentir de las sociedades humanas, no es ya posible sin la intervención y aportación de una mente, de un sujeto de discernimiento. Historia como la manifestación literaria, hablada o escrita con palabras, no puede haberla sin atención especial para la forma artística, la equilibrada composición en el conjunto y la cuidadosa dicción en el “fraseo” (Reyes, 1989: 208).

Esta triada explicada arriba pone en el centro de la discusión y como punto de encuentro la imaginación expresiva del historiador, a quien ni el finalismo ni el pragmatismo le deben arrebatar de las manos las elecciones y los modos de comprender los hechos. Este sencillo triángulo resiste críticamente a los lugares comunes de los métodos históricos o de los pseudohistoricismos empecinados en recalcar la verdad o en reflejar la realidad de un lado de los extremos, o el otro, el del exagerado y siempre necio relativismo histórico que niega valor a la narración, a su organización y a sus juicios de valor (ver Reyes, 1989: 452). Reyes incluso suma un tercer factor problemático que se encuentra en medio de los dos anteriores: el “*ifismo*” o enfermedad pseudohistórica que mediante hipótesis de entretenimiento se dedica a elucubrar sobre lo que hubiese sido del hombre si no hubiese actuado como actuó en el pasado. Este último —nos indica Reyes— es un procedimiento ameno estéticamente pero de poca relevancia histórica, porque en este caso la imaginación nada tiene que ver con el fárrago ni la palabrería. El ifismo (se justifica el anglicismo) no es, por supuesto, la salida ética ni estética de la escritura histórica de Reyes, pues no

se dedica a generar divagaciones que alteren la suma del presente; antes bien, a partir del comienzo elegido y un final seleccionado procede a una interpretación comprensiva del pasado para que siga siendo contemporáneo.

La lectura de los clásicos

En la triada de historiadores clásicos —Heródoto, Tucídides y Jenofonte— ya presagia Reyes una de las visiones sobre la escritura de la Historia que será el fundamento para su “fábula histórica”. En sus apuntes consignados en *Junta de sombras* y en *La crítica en la edad ateniense* resalta, más que la finalidad de las historias o la fidelidad de sus asuntos, los procedimientos de escritura en cada uno de ellos. A Heródoto, por ejemplo, procederá a quitarle el sobrenombre de “padre de la historia” para desmitificar su figura y entrar a debatir su modo de alegorizar, más que relatar verídicamente lo que en él sólo es compilación.

Consigna el pensador mexicano que lo que hay de historiadores en estos tres clásicos, lo tienen también de escritores, pues a la prosa histórica clásica Reyes le asigna el valor de una escritura que se quiere aparte de lo literario, pero que apenas alcanza a dibujar sus contornos. Pero este proceso de delimitación, o si se quiere de “emancipación” de la prosa histórica de los dominios de lo literario, para Reyes no significa una ganancia o tan siquiera una ventaja para la escritura de la historia; el hecho de hallarse a medio camino, justamente entre la interpretación de las fuentes, el crédito a su autoridad y la composición particular de una narrativa específica, le entrega a la prosa histórica la soberanía suficiente para erigirse como modalidad discursiva de autoconstrucción de la consciencia del hombre:

La moderna pedantería científica [...] censura en Tucídides la ocultación de las fuentes. Pero tal ocultación no pasa de ser una manera artística, un efecto de la agilidad de estilo, y no ha quitado la menor autoridad a su obra, porque ella misma tiene el valor de fuente reconocida, y es notorio que Tucídides comprobaba antes de afirmar. También se le echa en cara el sustituir las pruebas documentadas con oraciones y discursos ficticios. Pero este procedimiento simbólico, fundado en su concepción dramática, en su esfuerzo sintético, y en aquella su filosofía que ve en las ideas la causa de los hechos, nunca falsea la interpretación, antes permite la más clara y rápida pintura de opiniones motivos y caracteres. Mero artificio de la expresión, no hace el menor daño una vez que se le reconoce su valor metafórico. A través de este bello artificio, Tucídides logra, como se ha dicho, dotar de alma el cuerpo de la historia (Reyes, 1997c: 77).

Con la anterior cita se puede apreciar la tradición historiográfica a la que adhiere Reyes. El verdadero peso historiográfico se encuentra en la escritura y no en el dato, pues un lector que no caiga en la trampa de cientificismo intentará recuperar la interpretación, para armar la suya propia y así participar de la construcción de la fábula histórica a la que se accede por la vía de la experiencia lectora del pasado y el cuestionamiento ensayístico del presente. Con esto, también podemos descartar que la visión de la historia en la escritura alfonsina sea aristotélica, si por esta entendemos la devaluación de la Historia frente a la poesía, porque “la Historia solo narraría «lo que ha pasado» mientras que la poesía narra «lo que podría pasar»” (Koselleck, 2010: 48); Reyes vuelve a Aristóteles, pero no para demeritar la práctica histórica si no para patentar desde una visión moderna de la escritura histórica lo que esta tiene que contribuir a las posibilidades de comprensión más que a las posibilidades de ser de la Historia.

Historia escrita e historia leída: la fabulación histórica

Entre la Historia como disciplina y la historia como escritura Reyes opta por la segunda, sin demeritar o excluir a la primera, antes bien procurando explorar sus límites y generar acercamientos con los potenciales valores humanos inscritos en la prosa histórica.² Para Reyes el discurso histórico pervive porque se consolida como un modo de experimentar y sociabilizar más que un huero ejercicio de memoria. Teniendo presente que en la prosa histórica alfonsina se halla la visión de que la historia no se elabora mediante el “habla” del dato o del hecho antes bien por la interpretación que se lleva a cabo en las experiencias de lectura y de escritura, la fabulación se filtra e interviene el dato histórico reorganizándolo y entregándole la carga irónica del discurso crítico.

Enuncia nuestro ensayista en las últimas líneas de su “Visión de Anáhuac”: “convéngase en que la emoción histórica es parte de la vida actual” (Reyes, 1986: 34), para recordarnos que en todas las imágenes expuestas en su fragmentada contemplación se vislumbra la experiencia domeñada por el paso del tiempo y por el cotejo y susurro de las versiones que intentan aplastarse las unas a las otras. En “Visión de Anáhuac”, el sujeto de la enunciación recorre las páginas de la biblioteca viajera y de la mano de Humboldt, Fray Luis de Navarrete, Stevenson, Ramusio, Gómara, Díaz del Castillo, Ruíz de Alarcón —como Dante guiado por Virgilio— observa la desecación del valle que en casi cinco siglos pasa de la literal lucha del hombre ante las fuerzas de la naturaleza hacia la metafórica vocación del hombre de destruir lo que de vida hay en ella, “parece correr la consigna de secar la tierra” (Reyes, 1986: 15).

² Luís Rublúo, en “Pensamiento histórico de Alfonso Reyes”, recorre las visiones de la historia en la prosa alfonsina para afirmar que la apuesta subjetiva de la historiografía a la que tiende Reyes rechaza al mismo tiempo una Filosofía general de la Historia.

Recordemos que el ensayismo de Reyes en “Visión de Anáhuac” no se dedica sólo a un regreso al pasado colonial o al precolombino —ese es sólo el asunto que permite al ensayista cuestionar al presente y, de paso, cuestionarse a sí mismo como lector.

Las concepciones modernas de la escritura histórica ya dan por descartado que los datos y los hechos son los que hablan en el discurso histórico. La narrativización de éste posiciona a la figura del autor no en tanto autoridad sino en tanto intérprete posible, organizador de significaciones (R. Barthes, H. White), por lo que lo que nos encontramos en los discursos que recurren a la historia es la organización la lectura posible de lo inteligible más que de la realidad o de la verdad. Al ser apartados estos dos grandes dogmas del cientificismo —que Reyes rechazó de plano— la posibilidad de crear interpretando se hizo posible sin los miramientos disciplinares.

Como se puede ver, por su propia estructura y sin tener necesidad de invocar la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, imaginario, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) «rellena» el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica). Desde esta perspectiva resulta comprensible que la noción de «hecho» histórico haya suscitado a menudo una cierta desconfianza [...] A partir del momento en que interviene el lenguaje (¿y cuándo no interviene?), el hecho solo puede definirse de manera tautológica: lo anotado procede de lo observable —desde Heródoto, para el que la palabra ya ha perdido su acepción mítica— no es más que lo que es digno de memoria, es decir, digno de ser anotado (Barthes, 1987: 205).

Lo apuntado por Barthes, White y De Certeau nos posiciona en un espacio teórico en el que la “fábula histórica” ganaría un lugar en lo referente al “giro lingüístico en el discurso histórico”, sin

pretender que los problemas teórico-literarios esbozados por ellos y utilizados acá como recurso argumentativo reemplacen a los propiamente históricos. Por lo tanto, este ejercicio no se trata de un reemplazo de los problemas históricos por los literarios o de buscar una cierta correspondencia de intereses. Este ejercicio de lectura, y la idea de fábula histórica como su concreción, apuntan más bien a la comprensión de un recurso y de un posicionamiento contemporáneo ante la escritura crítica del pasado.

“Visión de Anáhuac” se consolida como una fábula histórica —quizá sea la más famosa, la más emblemática de Reyes— justamente por recurrir a la imagen poética antes que al señalamiento y denuncia directos que le arrebatan de experiencia presente su voluntad de representación histórica. Esta fábula se termina de escribir en 1915, pero sabemos que pretende exaltar —levantar a saltos disimulados— lo que queda de la desecación porfiriana: “No renunciaremos —oh Keats— a ningún objeto de belleza, engendrador de eternos goces” (Reyes, 1986: 34).

El peso del intertexto en “Visión de Anáhuac” es uno de los rasgos más peculiares de esta fabulación. Desde las palabras de Humboldt —tan reiteradamente citadas por lo que tienen de fascinantes— hasta la larga referencia a las meditaciones floridas de Netzahualcóyotl, la fábula es un diálogo ininterrumpido con las fuentes a las que les hace hablar el sujeto de la enunciación ensayístico-poética, como si se tratara de un coloquio entre tiempos, voces e imágenes. En la fábula histórica alfonsina es posible —como en las fábulas clásicas el lobo y el pastor conversan— que los dictadores del presente emulen los imperios del pasado y se conjuguen las sensibilidades actuales con los rasgos de la tierra colonizada, sorprendente y exagerada.

La concepción tradicional de “fábula” nos remite al relato breve con intenciones didácticas, que además se hallaba revestido de fantasía, para así potenciar, generalizar y despersonalizar su carga

crítica hacia las costumbres del hombre (Beristáin, 1995). La fábula fue una forma autónoma preferida por la literatura ejemplarizante que pronto se incorporó como argumento a otras formas que perseguían diversos fines no necesariamente moralizantes; de modo que es posible para nosotros encontrar manifestaciones de fabulación en formas modernas que apelan a su elaborada ironía.

Parece decirnos el hablante del ensayismo alfonsino: lo que hago acá es leer sobre la colonización del nuevo mundo y escribir sobre cómo éste fuera representado con el asombro y la predisposición a la fantasía propia de las mentes ya contaminadas de las fabulaciones librescas. Lo que habla —fabla— en las crónicas del siglo XVI son las lecturas de los hombres y su disposición a interpretar así el nuevo mapa del mundo.

La práctica de la historia es un ejercicio modernizante en la prosa alfonsina; y esta práctica encuentra su “límite” en el marco capturado entre la lectura y la escritura. “El límite —nos recuerda De Certeau— se convierte en instrumento y objeto de investigación a la vez” (1997: 57); para Reyes no hay historia fuera de la lectura y lo que él hace es recapitular lo leído desde la experiencia del presente. Por ello, cobra sentido la advertencia que los modernos estudiosos del discurso histórico realizan acerca de la inutilidad y ociosidad de pretender discriminar la experiencia histórica de su representación. Así, la experiencia de lectura en Reyes se condice con la búsqueda de modos de representación a partir de las huellas que el mexicano personaliza como argumentos de la experiencia leída y que le autorizan en tanto intérprete, no en tanto voz ostentadora de la verdad.

Recordemos que Roland Barthes en su ensayo “El discurso de la historia” (1967) cuestiona la naturaleza “real” y “científica” del discurso histórico preguntando si se justifica la distinción entre los relatos “reales” y los “imaginarios”: “¿difiere realmente, por algún rasgo específico, por alguna indudable pertinencia de la narración

imaginada, tal como la podemos encontrar en la epopeya, la novela, el drama? Y ese rasgo —o esa pertinencia— existe, ¿en qué punto del sistema discursivo, en qué nivel de la enunciación hay que situarlo?” (1987: 163-164). El estudioso francés recupera una serie de marcas discursivas o shifters del sistema jakobsoniano para precisar que la ilusión de los discursos “de pretensión realista” se delata en la medida que enuncian sus fuentes haciendo coexistir el “tiempo de la enunciación” y el “tiempo de la materia enunciada”.

En Reyes, estos “shifters” o rasgos de enunciación no son problemáticos —su pretensión no es realista— pues resultan ser recursos de apropiación y conjunción de los tiempos dialogantes a partir de la experiencia de lectura. La frase “según mi conocimiento” es reemplazada por “quieren hacernos creer” o “ha podido decir el poeta” cuyo sentido se orienta a ironizar la verosimilitud, a incorporar la duda y a marcar el punto de vista de la fuente leída y traspasada por su segunda mano.

Ejemplo paradigmático de estos procedimientos de escritura son sus “Retratos reales e imaginarios” (1920), asociados a la modalidad de ficciones enciclopédicas de connotada erudición equilibrada con vuelo imaginativo. Estos retratos, herederos de los *Imaginary portraits* (1887) de Walter Pater, parten del efecto metonímico de perseguir en un nombre particular los efectos de largo alcance histórico de sus acciones. Así, podemos leer que su Nebrija es una recreación del gramático que modernizó a España; que su Madama Lucrecia pudo ser también algo más que una traidora; o que Lutero presagiaba ya la caída de la Edad Media europea y anunciaba la modernización de la lengua alemana.

Pero la fábula histórica de los retratos de Reyes se levanta con sutileza por sobre los eventos históricos. Los hombres con los que dialoga se hallan a medio camino entre la carne y el hueso, el papel y la tinta. Su Chateaubriand —nos recuerda Reyes— “hacía mucho tiempo que [...] viajaba en la imaginación, por América,

cuando, en el año 1791, desembarcó en Baltimore” (1980: 420), y no por ello se le habría de tildar de plagiaro. La fabulación histórica es una fuente asociativa de signos inteligibles y la obra de Chateaubriand sería uno de los modelos de “refundición y transcripción como un verdadero método de invención poética” (420). Si Chateaubriand no reparó en distinguir sus fuentes enciclopédicas de las literarias o incluso de su propia experiencia biográfica, como tampoco lo hizo Hecateo, el historiador alejandrino, quien aseguraba ser descendiente directo de los dioses, el procedimiento de la fábula histórica, desde esta perspectiva demuestra su larga data y su arraigo como recurso persuasivo ante las premuras de las certezas.

Y si hay personalidad resbaladiza a las certezas, pero representativa por los irónicos embates de la vida, las decisiones y los vicios remotos, esa es la de Fray Servando Teresa de Mier, el cura mexicano que le permite a Reyes usar el “acaso” como un “shifter” imaginativo para rellenar las escenas, de suyo burlescas, de los avatares coloniales proindependentistas en la ensombrecida Europa y la airada América. El padre Mier constituye en sí mismo —como personaje casi mítico— la encarnación del fabulador histórico por antonomasia. Sus sermones y memorias juntan indistintamente la tradición religiosa prehispánica con la versión guadalupana del catolicismo para emitir un grito independentista tan marcadamente irónico por ser carne de su propia carne, que como bien nos señala Reyes “sus memorias están escritas con apasionamiento, y más se parecen a una caricatura que a un retrato. Por eso mismo nos permiten percibir de una vez dos o tres vicios fundamentales de la sociedad en que vivió” (1980: 438). La fabulación histórica, en los “Retratos reales e imaginarios”, pasa de ser recurso de narrativización histórica a ser sátira del pasado leído y del “irritante” presente.

Conclusiones

Convengamos, por fin, en que la fábula histórica alfonsina supera los límites del recurso retórico y afirmativo de un sistema de valores programático, para posicionarse como una de sus visiones poéticas que la crítica moderna realiza a los grandes relatos históricos y a sus pretendidas voces de autoridad. No hay desdén en Reyes hacia la Historia; en él hay homenaje y hay propuesta. Desde esta perspectiva la historia no se puede leer reiterándola, reafirmando o repitiéndola; su reescritura constituye una conjunción creativa de lectura y experiencia presente, con la constante aspiración a que no haya solo una única y acabada versión del relato, y a que la voz del historiador sea reemplazada por la del tramoyista.

El escenario colonial americano, pero también la Europa de los Borgias, los viajes de Chateaubriand, incluso la España áurea de Gracián, resultan ser retratos que se han colgado en nuestro imaginario para conocimiento, deleite y crítica de nuestro presente. Su renovada exploración, mediante fabulaciones históricas que nos recrean los procesos de escritura de sus protagonistas, su actitud vital, sus imprecisiones y hasta sus mentiras voluntarias, nos entregan experiencias de lectura vívidas y creativas que le recuerdan al lector contemporáneo que siempre se puede vivir en el beneficio de la duda; y que los relatos, a pesar de que puedan ser autobiográficos de grandes sabios como Nebrija o Cordera, o sacados del mismísimo archivo en donde reposan las más primigenias versiones no nos entregan la certeza ni el microrelato personal y en la gran épica de las naciones modernas. Pero certeza no tiene que ver con creación y por eso los “Retratos reales e imaginarios” de Reyes nos sugieren “imaginar teatralmente” los documentos para así poder leer como si viéramos a los personajes “por el agujero de la llave”.

Bibliografía

- Barthes, Roland, 1987, “El discurso de la historia” [1967], *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, C. Fernández Medrano (trad.), Barcelona, Paidós.
- Beristáin, Helena, 1995, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Chartier, Roger, 2005, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Claudia Ferrari (trad.), Barcelona, Gedisa.
- De Certeau, Michel, 1994, *La escritura de la historia*, José López Moctezuma (trad.), México, Universidad Iberoamericana.
- Houvenaghel, Eugenia, 2003, *Alfonso Reyes y la Historia de América. La argumentación del ensayo histórico: un análisis retórico*, México, FCE.
- Koselleck, Reinhart, 2010, *historia/ Historia* Antonio Gómez Ramos (intro. y trad.), Madrid, Trotta.
- Reyes, Alfonso, 1980, “Retratos reales e imaginarios”, *Obras completas*, t. III, México, FCE.
- _____, 1986, “Visión de Anáhuac”, *Obras completas*, t. II, México, FCE.
- _____, 1989, “Marginalia”, “Las burlas veras”, *Obras completas*, t. XXII, México, FCE.
- _____, 1996, “Los trabajos y los días”, *Obras completas*, t. IX, México, FCE.
- _____, 1997a, “Utopía de América”, *Obras completas*, t. XI, México, FCE.
- _____, 1997b, “La crítica en la edad ateniense”, *Obras completas*, t. XIII, México, FCE.
- _____, 1997c, “Junta de sombras”, *Obras completas*, t. XVII, México, FCE.

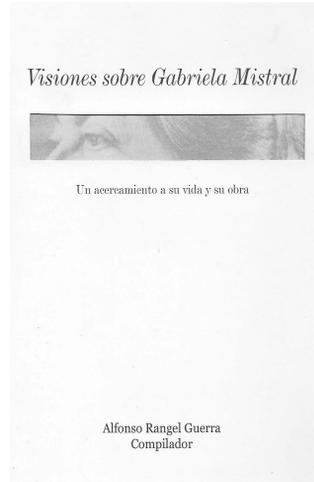
Rublúo, Luís, 1996, “Pensamiento histórico de Alfonso Reyes”, *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, James Willis Robb (pról. y comp.), v. III, México, El Colegio Nacional, pp. 982-994.

White, Hayden, 2010, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Verónica Tozzi (sel., ed., e intro.), Buenos Aires, Prometeo libros.

(Recibido: 14 de enero de 2015,
aceptado: 2 de febrero de 2015)

Reseñas

Alfonso Rangel Guerra (comp.)
Visiones sobre Gabriela Mistral.
Un acercamiento a su vida
y su obra
México, UANL, 2014



En julio de 2014, el cuerpo académico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León llevó a cabo la primera edición de *Visiones sobre Gabriela Mistral. Un acercamiento a su vida y su obra*. Esta antología, en palabras de su compilador, Alfonso Rangel Guerra, es uno de los resultados más importantes de la Cátedra Binacional Gabriela Mistral, que se creó en la primavera de 2007, por acuerdo de la propia Universidad Autónoma de Nuevo León y de la Universidad de Concepción, y que “se concibió como un espacio para la realización de actividades diversas a favor de la

cultura hispanoamericana y de las relaciones México-Chile” (7).

Integrada por nueve capítulos, la autoría de éstos corresponde, por un lado, a los mexicanos Coral Aguirre (argentina naturalizada), Víctor Barrera Enderle, Dalina Flores Hilerio, María Isabel Terán Elizondo, Elsa Leticia García Argüelles, Roberto Kaput González Santos, Alfonso Rangel Guerra y Jaime Villarreal; por otro, a los chilenos Edson Faúndez V. y Dieter Oelker. Grosso modo, en la antología se pueden identificar tres ejes temáticos que están ordenados en diadas: 1) la escritura y la muerte, 2) la educación y la condición fe-

menina y, finalmente, 3) Gabriela Mistral como receptora y dadora de influencias.

Suscribiéndose al primer eje temático, en “Conversación, lealtad y muros”, Coral Aguirre establece un paralelismo entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo, pues, desde su punto de vista, ellas guardan dos vínculos estrechos. Uno, que se podría llamar vocacional, se da con base en la escritura misma o, mejor dicho, por medio de la redacción de cartas; tal como sucede en “Recados”, última sección que integra el libro *Tala* (1938). A propósito, Coral Aguirre afirma: “Gabriela y Victoria nos revelan a través de su correspondencia, su capacidad intuitiva y su conciencia social” (13). Las cartas, tanto en el caso de Mistral como en el de Ocampo, sirvieron para emprender la búsqueda de un interlocutor que escuchara, observara y sintiera; se volvieron, dicho de otro modo, una suerte de canal para comunicar sentimientos, angustias y desesperaciones. El vínculo restante es más bien circunstancial y deviene en el siguiente argumento: ambas mujeres, aparte de convertirse en intelectuales y escritoras, nacieron y son parte de América.

Ahora bien, respecto a la muerte, María Isabel Terán Elizondo y Elsa Leticia García Argüelles sostienen, en un texto elaborado a cuatro manos, que Gabriela Mistral se suma a una amplia lista de escritores latinoamericanos que hicieron de ésta, en el transcurso del siglo XX, el motivo central de sus poemas: Xavier Villaurrutia, en *Nostalgia de la muerte* (1938); José Gorostiza, en *Muerte sin fin* (1939) y, posteriormente, Pablo Neruda y Jaime Sabines. Como ellas señalan: “Simultánea o sucesivamente, a lo largo del tiempo la muerte ha sido amada y deseada, aborrecida y temida, percibida con humor y cierto sentido grotesco, e incluso hasta venerada” (93).

En este tenor, Edson Faúndez, en “*Canto así, vuelta tan sólo a lo venidero*. Sobre humanitas mistraliana”, menciona que Gabriela Mistral no solamente compuso *Los sonetos de la muerte* (1914) con base en esta idea, que avizora obsesivamente la conciencia literaria de México y de Chile y quizá de todo el continente, sino también *Desolación* (1922), *Tala* y *Lagar* (1954).

Roberto Kaput González Santos, en “El cristianismo panamericano de Gabriela Mistral”, también aborda cuestiones relacionadas con

la muerte, como si ésta fuera una vía de transición. La muerte y la religión, asevera, mantuvieron en vilo a la poetisa chilena. Mientras la muerte se plasmaba en su legado, la religión ocupaba gran parte de su pensamiento. Roberto Kaput González Santos sugiere que la religión, para Gabriela Mistral, cumplía con dos propósitos: el primero consistía en la purificación del alma; el segundo abogaba por la implementación de la norma democrática entre sus oficiantes.

La educación y la condición femenina se hermanan en el segundo eje temático, específicamente en “Gabriela Mistral: ecos de la condición femenina en las aulas de la escuela moderna”, de Dalina Flores Hilerio, y “La aventura personal que fue mi vida”, de Alfonso Rangel Guerra. Estos autores coinciden, al menos, en un punto: la importancia que tuvo el autodidactismo en la formación de Gabriela Mistral.

Dalina Flores Hilerio, por ejemplo, arguye que esta manera particular —y muchas veces discriminada— de aprender hizo posible que las ulteriores propuestas pedagógicas de Gabriela Mistral se convirtieran en el estandarte de una educación renovadora. Apun-

ta que sus estrategias docentes tuvieron su mayor repercusión en México, y que su éxito magisterial se debió, entre otras cosas, a su esfuerzo personal y al apoyo y la confianza que José Vasconcelos le brindó. Al parecer, el Apóstol de la educación pensaba que ella había contribuido a la construcción de la identidad chilena subrayando la relevancia del conocimiento y creía, por una suerte de analogía, que ése era precisamente el camino que México debía transitar ahora que se trataba de la consecución de una reconocible autonomía y del orden social deseado después de la Revolución.

Dalina Flores Hilerio expone, además, que el papel que la mujer desempeñaba en la sociedad fue un asunto que, desde muy temprana edad, preocupó a Gabriela Mistral. Comenta que, contraviniendo los preceptos de una época todavía dominada por el machismo, la maestra de Vicuña estaba convencida de que las mujeres, al igual que los hombres, podían ser candidatas al aprendizaje y, por qué no, a la enseñanza de las reglas de la lengua; más aún: educadoras en etapa formativa, una vez adquiridos los conocimientos necesarios, estarían preparadas para inculcar-

les a los niños valores y el uso correcto de la palabra.

Por su parte, Alfonso Rangel Guerra, remitiéndose al trabajo recopilatorio de Jaime Quezada, *Bendita mi lengua sea: Diario íntimo de Gabriela Mistral* (2002), dice que éste “es un libro que nos presenta a una Gabriela que habla no sólo de sus intimidades y situaciones cotidianas, sino de su visión de la literatura, la actualidad cultural, la educación y los procesos políticos e institucionales de Chile y, por supuesto, habla también de personajes múltiples” (150).

A la luz de las cartas, esquelas y notas que se incluyen en tal volumen, asegura Alfonso Rangel Guerra, el lector encuentra que lo que se dice acerca de Gabriela Mistral suele ser el corolario de un largo proceso de búsqueda y, asimismo, de selección. Éstas, según parece, se refieren en buena medida al tópico recurrente de la educación, pero Alfonso Rangel Guerra no se circunscribe únicamente a él, sino que extiende su campo de análisis y va directo a otro de los derroteros que marcaron fuertemente la personalidad de la poetisa chilena: la soledad. Así pues, dedica varias de sus líneas a este sentimiento (que también definiría la primera fase

ensayística de Octavio Paz), el cual debería, tratándose de Gabriela Mistral, que viajó como pocas de sus coetáneas y casi siempre lo hizo sola, considerarse más ampliamente.

En “Gabriela Mistral y la revolución intelectual mexicana”, Víctor Barrera Enderle desarrolla más detenidamente los elementos que definen a Gabriela Mistral como una de las primeras mujeres viajeras en el siglo XX. Refiriéndose a su trayectoria geográfica y artística, expresa: “[Gabriela Mistral] cruza, así, diversos territorios y pone a prueba las teorías más en boga, y no sólo eso: las corrige con la práctica” (50).

El último eje temático se concentra en el carácter de Gabriela Mistral como receptora y dadora de influencias. Ella, se dice consensualmente, construyó su pensamiento con base en ciertas influencias intelectuales y académicas de personajes de la literatura mexicana y universal y, transformándolas en el crisol de su creatividad, las traspasó a generaciones posteriores. Un claro ejemplo de sus influencias recibidas lo constituye Alfonso Reyes. Dieter Oelker, en “Presencia de Alfonso Reyes en los escritos de Gabriela Mistral”,

muestra cómo en sus cartas, en sus poemas dedicados y hasta en sus recados se localizan, ora velada, ora explícitamente, ciertos efectos impresos por la figura de Alfonso Reyes.

Dieter Oelker hace hincapié en la experiencia de Gabriela Mistral en tierras mexicanas. Enfatiza que gracias a la relación profesional que sostuvo con José Vasconcelos, entonces Secretario de Instrucción Pública, conoció a Alfonso Reyes. Durante los dos años que vivió en México surgieron textos en los que se puede apreciar el influjo del Regiomontano Universal; Dieter Oelker rememora los títulos de algunos de ellos: “Mis raíces mexicanas”, “Estoy donde no estoy”, etcétera. Por lo demás, rescata un ilustrativo fragmento de una carta dirigida donde Gabriela Mistral reconoce a Alfonso Reyes como una especie de mentor, de maestro: “usted tuvo sobre mí, Reyes, una influencia que no le dije y que le digo sin vanidad tonta de quererme hacer su pariente” (137).

Jaime Villarreal, por último, explora la influencia literaria de Gabriela Mistral en sucesivas escri-

toras latinoamericanas. Retomando a Rosario Castellanos, menciona que tanto ella como la poetisa chilena lograron incursionar exitosamente en distintos géneros literarios. Jaime Villarreal propone, pues, una semejanza entre ellas dos. En su opinión, este parecido estriba en que, *córam pópulo*, ambas tuvieron que enfrentarse a las dificultades que suponía un mundo cultural ideado y regido por hombres. A partir de esta premisa, establece una serie de interrogantes que funcionan como hilo conductor: ¿Cómo lo hicieron? ¿Qué las incitó? ¿A qué renunciaron?

Para Jaime Villarreal, Gabriela Mistral y Rosario Castellanos se distinguieron, a pesar de la adversidad del panorama, por una audacia inherente que las impulsó a encarar al patriarcado. Amén de una compartida preocupación por los indígenas chilenos y mexicanos, las dos colaboraron en el servicio exterior de sus respectivos países, medio que les permitió conocer tierras lejanas y remotas.

MARITSA ISBETH ROBLES CHAVIRA
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rogelio Castro Rocha,
Pasaje al desencanto.
Acercamiento crítico a dos
relatos de José Emilio Pacheco,
Guanajuato, Universidad
de Guanajuato, 2014.



Rogelio Castro Rocha, doctor en Humanidades y Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana y autor de *Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro* (2012), esta vez, en *Pasaje al desencanto. Acercamiento crítico a dos relatos de José Emilio Pacheco* (2014), nos introduce al estudio exhaustivo de dos obras del escritor mexicano: “El principio del placer” y *Las batallas en el desierto*. La propuesta del autor se centra en llevar a cabo un recorrido crítico por la narrativa iniciática de José Emilio Pacheco, a través de la visión ingenua de sus dos protagonistas, Jorge (“El principio del placer”) y Carlitos (*Las batallas en el desierto*) que luchan “por retener [su] inocencia” (2014: 107).

La propuesta de Castro Rocha se enfoca en la memoria y la escritura, mismos que fungen como “medio de salvación” contra el desencanto producido por el mundo de los adultos, “Jorge [...], al escribir en el diario comienza a atesorar lo que jamás volverá a recuperar, [...] donde no hay mentiras, ni engaños, por su parte, Carlos adulto [...] se remonta a su infancia mediante la memoria y aparece Carlitos el niño” (107). El investigador observa, en ambos textos, de qué manera los protagonistas intentan reconstruir su infancia por medio de la nostalgia: al evocarla, los personajes pretenden edificar su pasado, intentan recuperar múltiples instantes que han quedado fracturados en el devenir del tiempo. Jor-

ge y Carlitos se valen de la memoria y la imaginación para recuperar y retener su ingenuidad frente al mundo terrible de los adultos.

El estudio que se realiza en *Pasaje al desencanto...* parte de “el rito de iniciación” experimentado por los protagonistas, a través de su primera experiencia amorosa y el surgimiento del deseo, su enfrentamiento contra el mundo hostil de los adultos, la desilusión y, finalmente, “la aceptación del desencanto” (16). En consecuencia, la investigación desarrollada por Castro Rocha nos presenta un estudio a profundidad sobre el desencanto experimentado por los protagonistas de “El principio del placer” y *Las batallas en el desierto*, y su lucha constante contra el olvido por medio del “retorno al pasado” y la “escritura testimonio”. Así pues, en *Pasaje al desencanto...*, el autor analiza el proceso de transición de los personajes de la infancia a la adolescencia, a la par que, por medio de la visión de cada uno de ellos, atendemos a la modernización del país al asimilar costumbres estadounidenses.

El primer apartado “Infancia frente al mundo” parte de la distinción de dos elementos de suma relevancia presentes en las dos obras

a estudiar: escritura y memoria. En “El principio del placer” el narrador deposita su realidad inmediata en un diario, de esta forma, la captura de los momentos ocurre casi al instante. A través de la visión de mundo de Jorge, se va erigiendo el universo ficcional; Jorge registra su intimidad, al tiempo que opina sobre su contexto social, es así que: “El lector y el personaje, en distintos niveles, son testigos —por medio de la escritura— del proceso de crecimiento que el protagonista experimenta” (24). El cuento, desarrollado en Veracruz durante el régimen de Miguel Alemán, filtra información al lector a través de las reflexiones del infante Jorge que observa, desde su realidad, la absorción paulatina de las tradiciones estadounidenses, las contradicciones presentes en la sociedad conservadora de clase media alta de la que forma parte, y la imposibilidad de que su amor por el personaje femenino Ana Luisa (perteneciente a una clase social inferior) llegue a realizarse.

En *Las batallas en el desierto*, Castro Rocha propone que la retención de la infancia se realiza a través de la memoria, “[...] se aprecia la evocación del adulto, por medio de la voz narrativa,

de la edad de transición” (27). El personaje Carlos (adulto) trata de reconstruir su pasado, de regresar a la visión ingenua de Carlitos, su perspectiva frente a la realidad es desencantada, y gracias al recuerdo Carlos puede escapar del mundo adulto, hacia la infancia, libre de hipocresía y prejuicios.

El segundo apartado “‘El principio del placer’. Diario de los sentimientos” está centrado en un estudio teórico espacio-temporal de la escritura, es decir, en el análisis de elementos histórico-sociales e intertextuales, así como la relación emocional del protagonista con el mundo y con los demás personajes. Para Castro Rocha, es trascendental rescatar la importancia de la estructura del cuento: el diario, que está narrado a partir de la visión de un niño, donde “Los sucesos que se cuentan dependen del estado emocional de Jorge y de su percepción del mundo adulto” (37). De esta manera, el adulto es construido por medio de normas y prejuicios, contrario al mundo infantil. La sociedad censura y castiga la relación de deseo establecida entre Jorge y Ana Luisa, así las relaciones humanas quedan enmarcadas bajo las normas sociales del adulto. Ahora bien, si

Jorge se rebela en un inicio contra la sociedad, posteriormente su ingenuidad comienza a desaparecer, y su visión de mundo se torna desencantada al adentrarse en la cosmovisión del adulto. Como indica Castro Rocha, el objetivo de Jorge es capturar el recuerdo de Ana Luisa, para que permanezca inalterable y se perpetúe en el devenir del tiempo.

Además, Castro Rocha señala de qué forma el lector es partícipe del proceso de transición del protagonista de una etapa a otra. Su visión inicial se desarrolla mientras experimenta su primera relación amorosa, gradualmente, la apreciación de su realidad se va tornando desencantada. La transformación del protagonista queda plasmada por medio de la escritura, el mundo infantil abre paso a la farsa adulta: “Entre más fracasos y desencantos sufre la relación, la ingenuidad se desvanece y el desencanto se afirma en su visión de mundo” (63).

En el tercer apartado “*Las batallas en el desierto*. Mirada hacia el pasado”, el autor parte de la idea de la *nostalgia*, por medio de la cual, Carlos intenta evocar su infancia en donde experimentó por primera vez el amor y el deseo, en

consecuencia se encuentra “en el tránsito de una edad a otra” (69). El proceso de Carlos se realiza a la inversa que el de Jorge, su recorrido se dirige hacia el pasado: a partir de su presente, el personaje reconstruye eventos de su pasado, al mismo tiempo que evoca momentos también los entremezcla con su visión actual, resultando en “una realidad imaginaria en la que la infancia y la madurez se confunden” (69). En otras palabras, Carlos vuelve a “re-significar” su pasado, así, por medio de la memoria y la imaginación los eventos son reconstruidos. Si bien el “re-memorar” implica no poder recuperar fielmente un momento, en *Las batallas en el desierto*, el personaje se percata de ello y parte de la nostalgia para realizar un recuento de las pérdidas, sea, por ejemplo, el proceso de modernización del país que resulta en la desculturización. El protagonista teme el olvido, debido a la brecha temporal sus recuerdos se están destruyendo, es por ello que retorna al pasado, y surge la búsqueda de la memoria.

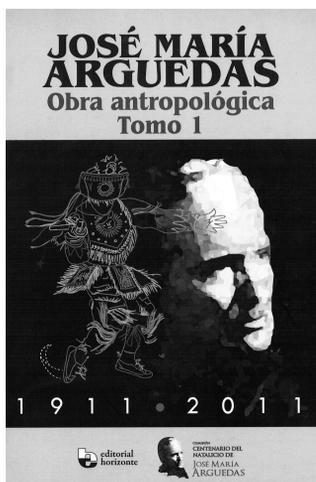
Debido a la lejanía del presente con la infancia de Carlos, la reconstrucción de su pasado planteará una mayor probabilidad de invención, “Al cuestionar la fidelidad

del recuerdo, el narrador inaugura la posibilidad de que aparezca un mundo alterno donde la imaginación se confunde con la realidad” (104). Así pues, Castro Rocha manifiesta de qué forma la memoria no permanece pura, la re-construcción implica combinar aquello que se recuerda, desde un “yo” presente que “imagina”. El personaje acude a su memoria para recuperar su ingenuidad, teme que el olvido atente contra sus recuerdos, es por ello que retorna hacia el pasado, donde memoria e imaginación se mezclan.

Finalmente, Castro Rocha concluye realizando una síntesis de la propuesta planteada en su investigación: en los dos textos se observa la lucha del niño contra el mundo adulto, la resistencia, la desilusión y la inevitable aceptación del desencanto, llevando a cabo, a la par, una crítica social. Tanto para Carlos como para Jorge, al experimentar el enamoramiento, comienza también la transformación de su visión de mundo, el desencanto se hace presente al ingresar en el mundo de los mayores. Es por esta razón que ambos añoran retener su pasado.

ALEJANDRA LÓPEZ ORTIZ
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

José María Arguedas,
Obra antropológica,
Lima, Horizonte, 2012.



La publicación de las *Obras Completas* de José María Arguedas (1911-1969) en cinco tomos por la Editorial Horizonte de Lima en el año de 1983 sólo contempló el corpus de la obra literaria del escritor y etnólogo andahuaylino. En aquel momento el trabajo de recopilación, notas, estudio crítico y edición, estuvo a cargo de un notabilísimo comité: Sybila Arredondo de Arguedas, Antonio Cornejo Polar, Francisco Carrillo Espejo y Humberto Damonte Larraín. Quedaba por editar la obra antropológica del autor de *Los ríos profundos*.

Treinta y un años después, la misma editorial Horizonte ha publicado, en siete tomos, la *Obra*

antropológica y otros escritos de José María Arguedas. La recopilación y notas vuelve a estar a cargo de Sybila Arredondo (viuda de José María), la dirección editorial a recae en Juan Damonte Valencia, los estudios prologales reúnen a especialistas del más alto nivel académico, particularmente importantes en los estudios arguedianos, ellos son: Juan Ossio, Alejandro Ortiz Rescaniere, Martin Lienhard y Rodrigo Montoya.

La edición se realizó en el marco de los cien años del natalicio de su autor con el apoyo de la Comisión Nacional del Centenario y el auspicio del Instituto de Estudios Peruanos, Derrama Magisterial, Fundación Cultural del Banco de la

Nación y la Dirección de la Región Cusco del Ministerio de Cultura.

Los siete tomos son producto de un incansable trabajo de campo y de la profunda reflexión que José María Arguedas realizó sobre su país, documentos donde el autor testimonia la riqueza de la cultura originaria y su accidentado devenir en el acontecer nacional. Su perspectiva etnológica trasciende su campo disciplinario aportando elementos sustantivos para la comprensión histórica y literaria del Perú. Su escritura evidencia el oficio y la perspectiva del narrador literario con un estilo rayano en la oralidad. Martin Lienhard en el texto que escribe para esta edición observa: “Algo que llama la atención en toda la producción ensayística de Arguedas es su *subjetividad*. Siempre, en efecto, la información proporcionada se le ofrece al lector mediante la mirada y la voz de un *sujeto*, de un «yo» o un «nosotros» que no sólo no oculta, sino que reivindica la peculiaridad de su perspectiva” (29). No hay distancia entre el novelista y el etnólogo porque un quehacer continúa al otro y se complementan de manera simbiótica. En el estudio que ofrece para esta ocasión Alejandro Ortiz Rescaniere explica: “Arguedas era

consciente de esa convergencia fundamental entre las aproximaciones al drama humano que el escritor y el antropólogo miran, describen o inventan desde una altura que los actores no pueden alcanzar. No las confundió. Ni sus novelas son etnográficas ni sus etnografías, novelas. Sin embargo, logró que se apoyaran mutuamente” (22).

En el primer volumen encontramos el facsímil de la revista *Pumacahua*, editada por Arguedas y sus alumnos del Colegio Nacional de Sicuani, Cuzco, en enero de 1940, el contenido de la publicación lo constituyen trabajos de estos escolares. También forma parte del volumen el ensayo César Vallejo, el más grande poeta del Perú y una recopilación explicativa de la música y los cantos quechuas.

El segundo volumen contiene una colección de cuentos, mitos y leyendas de las tres regiones peruanas: sierra, selva y costa.

El tercer volumen se dedica a la tradición, en particular al folclor del Valle del Mantaro. Recoge cuentos fantásticos y tradicionales, canciones y estudios antropológicos.

En el cuarto se recopilan himnos quechuas y católicos del Cuzco, junto al estudio: *Evolución de las comunidades indígenas*. Incluye,

además, una breve reflexión sobre el problema editorial en el Perú.

El volumen quinto se conforma por trabajos que no sólo se ciñen a la cultura peruana, aunque ésta sigue siendo el tema dominante. Dos textos son de resaltar: *Imagen de América Latina y La canción mexicana, ensayo de clasificación y antología*. En cuanto a la peruanidad en este tomo encontramos el ensayo: *El arte popular religioso y la cultura mestiza*. En el ámbito académico tenemos el registro de la *Mesa Redonda y Seminario de Ciencias Sociales*, celebrado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos del 17 al 25 de agosto de 1959.

El penúltimo volumen destaca por contener la tesis doctoral en antropología de José María Arguedas: *Las comunidades de España y el Perú*, investigación auspiciada por la UNESCO y con trabajo de campo en las comunidades españolas de Bermillo y La Muga de Sayago. Además el volumen contiene el registro de la mesa redonda *El monolingüismo quechua y Aymara, y la educación en el Perú*, celebrada del 20 al 24 de noviembre de 1964 en Lima. En el último de los volúmenes se encuentran dos documentos sustantivos para la comprensión histórica y literaria del Perú: *Dio-*

ses y hombres de Huarochiri (relatos quechuas recogidos por Francisco de Ávila y traducidos por José María Arguedas) y el registro del *Primer encuentro de narradores peruanos* celebrado en Arequipa (1965) por convocatoria de Antonio Cornejo Polar. Completan el tomo algunos estudios sobre México y Latinoamérica, el análisis sobre la crisis cultural en el Perú, cerrando con las cartas póstumas y el testamento de Arguedas.

Además de los textos, a lo largo de los siete tomos, se incluyen fotografías personales y del mundo andino estudiado por el autor. En este acervo de imágenes se contemplan las fotografías que forman parte de la tesis doctoral y que son particularmente interesantes por su valor como elementos comparativos entre la cultura ibérica y la andina.

Tener a la vista la obra antropológica de José María Arguedas permite una revisión crítica a su trabajo literario desde una perspectiva más amplia, favorece una hermenéutica de mayor calado y aporta elementos documentales y contextuales a los que hasta ahora no se tenía acceso de manera inmediata. En este sentido la labor de recopilación, ordenamiento y anotación, realizado por Sybila

Arredondo revela, una vez más, su acuciosa devoción hacia la obra de José María.

Aún queda mucho por estudiarse de manera integral en los textos de Arguedas, pero gracias a esta edición es posible un mayor seguimiento a su proceso de literaturizar el Perú, a su concepción del mundo andino y a su propuesta de una nación de “todas las sangres”. Sin embargo, también permite revisar los conceptos arguedianos relativos al quehacer del escritor y del artista, visto éste como un personaje activo en el escenario histórico del Perú y de Latinoamérica. Indudablemente que los estudios culturales se ven sustancialmente enriquecidos con estos documentos que ahora tenemos a la luz de manera asequible para quienes se interesen en profundizar en el pensamiento y el quehacer de este peruanista emblemático.

Las palabras de Juan Ossio que cierran el prólogo de la *Obra Antropológica* sintetizan de manera contundente el sentido del trabajo etnológico y literario de Arguedas. Afirma Ossio: “En todo caso lo que revela su antropología es un espíritu libre cargado de consideraciones estéticas que supo destacar la condición pluricultural de nues-

tro país y la necesidad de tender puentes entre las diferentes culturas que lo componían. Rara vez ha habido una mayor coherencia entre la vida, la obra literaria y la producción académica de un hombre”. (29)

La edición de estos siete volúmenes de la obra antropológica de José María Arguedas se inserta en los acontecimientos culturales que marcan los años 2011 y 2012 en el Perú, tales como la restauración pública de la obra pictórica *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero en el Museo de Arte de Lima o la publicación del libro colectivo *¡Soi indio!* dedicado a la poesía de Efraín Miranda. La integración de la obra total de José María Arguedas, ahora en 12 volúmenes, sin duda tendrá repercusión en el sistema crítico de la literatura y del arte en Latinoamérica, quizá obligue a un nuevo cuestionamiento sobre el quehacer de la crítica y de la academia con respecto a la literatura, la historia, la antropología y las relaciones interdisciplinarias que entre éstas se potencian en nuestra región continental en el marco del siglo XXI.

ROLANDO ÁLVAREZ
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Los autores

Leticia Romero Chumacero

Profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Cuautepec. doctora en Humanidades-Teoría Literaria (UAM-Iztapalapa), magistra en Estudios de la Diferencia Sexual (Universidad de Barcelona), especialista en Literatura Mexicana (UAM-Azcapotzalco). También cursó la maestría en Letras (UNAM). Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores de México y miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica y la Federación Mexicana de Universitarias.

Alejandro Palma Castro

Es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en la Maestría en Literatura Mexicana y el Doctorado en Literatura Hispanoamericana. Ha publicado y editado alrededor de 6 libros sobre temas de poesía y literatura hispanoamericana de los siglos XIX y XX. Asimismo, ha publicado artículos y capítulos de libro sobre vanguardias literarias, literatura experimental y poesía visual mexicana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI).

Diana Geraldo

Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Obtuvo el grado con una tesis titulada “De técnicas y tradiciones: Monja y casada, virgen y mártir de Vicente Riva Palacio y la novela de folletín del siglo

XIX". Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales sobre literatura mexicana e hispanoamericana y ha publicado artículos y reseñas en diferentes revistas nacionales. Actualmente, se desempeña como Investigadora de proyecto en El Colegio de México, en donde trabaja como editora e investigadora de la Bibliografía crítica de la Nueva Revista de Filología Hispánica. Sus líneas de investigación son: la obra de Vicente Riva Palacio, la novela histórica y la narrativa mexicana de los siglos XIX y XX.

Robin Ann Rice Carlssohn

Es profesora e investigadora en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Navarra. Ha publicado libros y artículos sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Calderón de la Barca, Mariana de Carvajal, María de Zayas, Vélez de Guevara, entre otros.

Caroline Houde

Es investigadora independiente y lectora a tiempo parcial en la Université Laval (Quebec, Canadá). Tiene un doctorado en literaturas de expresión española. Su tesis doctoral en proceso de publicación analiza el imaginario colombino en *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier, *Los perros del paraíso* (1983), de Abel Posse, y *Vigilia del Almirante* (1992), de Augusto Roa Bastos. Sus intereses de investigación se centran en el estudio de la novela histórica hispanoamericana contemporánea, las narrativas de la violencia, el tratamiento ficticio de figuras históricas y la construcción de la memoria histórica. Es coeditora de un número monográfico de la *Revista Caadiense de Estudios Hispánicos* sobre la memoria histórica, que se publicará en la primavera de 2016.

Coral Aguirre

Maestra en el Colegio de Letras Mexicanas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Coordinadora de la Escuela de Teatro de la misma Facultad. Escritora e investigadora. Recibió el Premio de Literatura Nuevo León 2007, el Premio del XIX Certamen Nacional de Ensayo Alfonso Reyes 2008, el Premio a las Artes de la

Universidad Autónoma de Nuevo León en Literatura 2009. Sus artículos y ensayos se publican en Argentina, Cuba, Canadá, México y Chile.

Víctor Barrera Enderle

Doctor en literatura hispanoamericana y magíster en teoría literaria por la Universidad de Chile. Ha sido investigador visitante en el Instituto Iberoamericano de Berlín y profesor visitante en la Universidad de Chile. En 2005 ganó el Certamen Nacional de Ensayo Alfonso Reyes y en 2013 el Premio Casa de las Américas de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada. Ha publicado, entre otros, *La mudanza incesante. Teoría y crítica literarias en Alfonso Reyes* (UANL, 2002), *Miscelánea textual* (Santiago de Chile, 2002), *De la amistad literaria (Ensayo sobre la genealogía de una amistad: Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña, 1906-1914)* (UANL, 2006), *Globalización y literatura* (Casa de las Américas, 2008), *Lectores insurgentes. La formación de la crítica literaria hispanoamericana (1810-1870)* (JUS, 2011; Casa de las Américas, 2013) y *La reinención de Ariel* (Conarte / Conaculta, 2013).

Jaime Villarreal

Doctor en Humanidades-Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana Itztapalapa. Es residente posdoctoral (2014-2015) de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Guanajuato. Sus áreas de investigación son los estudios culturales, el discurso ensayístico latinoamericano y la intermedialidad. En 2014, recibió la medalla al mérito universitario de la UAM-I y, en 2007, el Premio Nacional de Ensayo Magdalena Mondragón. Sus textos han sido incluidos en *Diez ensayos sobre narrativa neoleonense* (UAZ / UANL, 2012), *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú* (Universidad Alberto Hurtado, 2013) y en *Visiones sobre Gabriela Mistral* (UANL, 2014). En 2012 publicó el libro *Lectofilias. Ensayos y notas críticas* (UANL).

Roberto Kaput González Santos.

Licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León (2000) y maestro en Lengua y Cultura Españolas por la Universidad de Salamanca (2006). Becario de la embajada de Francia en Madrid

para cursar estudios en Toulouse II-Le Mirail (2008). Doctor en Estudios Humanísticos por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Actualmente, imparte clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. Sus textos han sido incluidos en *Observatorio latinoamericano 6: Dossier México* (UBA, 2011) y *Visiones sobre Gabriela Mistral* (UANL, 2014). Forma parte del grupo Estudios Culturales en el Desierto.

Clara María Parra Triana

Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción (Chile) y profesora de literatura hispanoamericana del siglo XIX y de pensamiento crítico latinoamericano en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Se dedica a investigar los supuestos epistémicos de la crítica hispanoamericana desde la perspectiva de la historia intelectual. Ha publicado en revistas especializadas de España, México, Argentina, Colombia, Ecuador y Chile. Es autora de *La pugna secreta: consolidación del campo de los estudios literarios hispanoamericanos* (2013), y en la actualidad prepara una antología de la crítica literaria y cultural del siglo XX y coordina la publicación de la segunda lección de Rafael Gutiérrez Girardot en la Universidad de Bonn.

Recepción de artículos

CRITERIOS EDITORIALES

1) Se recibirán artículos académicos de investigación que hagan aportaciones relevantes al tema tratado; que sean inéditos y no estén comprometidos con ninguna otra publicación.

2) El formato de recepción es el siguiente:

- Extensión: máximo 25 páginas con márgenes de 3 cms., precedidas de un resumen o abstract bilingüe (español-inglés) que orienten sobre el contenido de su artículo, con 10 líneas también como máximo y 5 palabras clave (los dos últimos son requisitos indispensables para la aceptación del texto). Formato Word.
- Acompañar el artículo con una ficha biográfica muy breve, en archivo de texto aparte.
- Tipografía: Cuerpo del texto: Times New Roman, 12 puntos, interlineado doble. Notas: Times New Roman, 10 puntos.
- Referencias bibliográficas: citar en el cuerpo del texto de la siguiente forma: (apellido, año: número de página).
- Bibliografía: al final del documento, de la siguiente manera:
 - * Libro: Apellido (s), Nombre, año de publicación, *Título*, edición (trad., pról., notas de..., etc.), Editorial, Colección, Lugar, número de páginas que contiene.
 - * Artículo en libro: Apellido (s), Nombre, año de publicación, "Título del artículo", en *Título del libro*, edición (trad., pról., notas de..., etc.), Editorial, Colección, Lugar, número de páginas donde está ubicado.
 - * Artículo en publicaciones periódicas: Apellido (s), Nombre, año de publicación, "Título del artículo", en *Título de la publicación periódica*, núm., año o volumen, lugar, fecha de publicación, número de páginas donde está ubicado.

- 3) La revista contiene una sección central de corte misceláneo y otra temática que se anuncia en cada número.
- 4). Para la sección Reseñas se recibirán textos con las mismas características formales arriba descritas, que no excedan las siete cuartillas, a propósito de libros de investigación publicados de cinco años a la fecha y acompañados de una imagen de la portada a tamaño normal en blanco y negro, en archivo pdf.
- 5). Los textos se recibirán en la dirección postal o correo electrónico:

Departamento de Letras Hispánicas
Sede Valenciana
Universidad de Guanajuato
Ex Convento de Valenciana S/N
CP 36240, Valenciana, Guanajuato.
Teléfono: (473) 732 0667 y (473) 732 3908
Correo electrónico: revistavalenciana@gmail.com

DICTAMINACIÓN

- 1). Todos los materiales recibidos serán sometidos a riguroso arbitraje de dos especialistas anónimos.
- 2) El resultado final de los dictámenes será notificado al autor en un plazo de sesenta días hábiles a partir de la fecha de recepción de la obra.
- 3) En caso de que el artículo sea aceptado, el autor se compromete a ceder todos los derechos para su publicación en el número de la revista que corresponda.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. José Manuel Cabrera Sixto

Secretaria General

Mtra. Rosa Alicia Pérez Luque

Secretario Académico

Dr. Juvencio Robles García

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dr. Miguel Torres Cisneros

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario Académico

Mtro. Eloy Juárez Sandoval

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades

Dr. Javier Corona Fernández

Valenciana núm. 16
se terminó de imprimir
en julio de 2015,
con un tiraje
de 500 ejemplares,
en Imprenta Gesta Gráfica,
Bulevar Nicaragua 506,
colonia Arbide,
León, Guanajuato.