

julio-diciembre 2012

# *Valenciana*

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



# *Valenciana*

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 5, núm. 10, julio-diciembre 2012

## Comité Editorial

Área de Letras	Área de Filosofía
<i>Dra. Elba Sánchez Rolón</i> Directora	<i>Dr. Aureliano Ortega Esquivel</i> Director
<i>Dr. Andreas Kurz</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)	<i>Dr. Rodolfo Cortés del Moral</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)
<i>Dra. Inés Ferrero Cándenas</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)	<i>Dra. María L. Christiansen Renaud</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)
<i>Dr. Juan Pascual Gay</i> (El Colegio de San Luis, Méx.)	<i>Dr. Carlos Oliva Mendoza</i> (UNAM, Méx.)
<i>Dr. Michael Roessner</i> (Universidad de Munich, Ale.)	<i>Dr. José Luis Mora García</i> (Universidad Autónoma de Madrid, Esp.)
<i>Lic. Luis Arturo Ramos</i> (Universidad de Texas, EUA)	<i>Dr. Raúl Fornet-Betancourt</i> (Universidad de Bremen, Ale.)

Editoras: Lilia Solórzano Esqueda  
y Asunción del Carmen Rangel López  
Coordinador del número: Rogelio Castro Rocha

*Valenciana*, nueva época, año 5, núm. 10, julio-diciembre de 2012, 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. Formación, corrección y elaboración de forros: Anuar Jalife Jacobo. 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 febrero de 2013 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).

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor de la publicación.

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

# Sumario

El espacio del gato: Juan García Ponce en el cuento hispanoamericano Juan Carlos Reyes Vázquez	7
Hacia una literatura de disidencia sexual en México con dos <i>Bildungsromane</i> bisexuales: <i>Púrpura</i> , de Ana García Bergua, y <i>Fruta verde</i> , de Enrique Serna Brandon Patrick Bisbey	35
<i>Elsinore</i> : un cuaderno de escritura Fernando Salazar Torres	61
Una relación de amor-rechazo: Elías Nandino y Contemporáneos Lilia Solórzano Esqueda	85
José María Bustillos, <i>casi incorpóreo</i> Juan Pascual Gay	113
Tarjetas de presentación e identidad. Las colecciones de relatos integrados desde los umbrales José Sánchez Carbó	135

## DOSSIER: TRES POETAS

- Cuerpo, trópico y tiempo: elementos de creación identitaria  
en la poesía de Nicolás Guillén  
Gerardo Farías Rangel 155
- 1922: acercamiento a los contextos y alrededores de *Trilce*  
Diana Rodríguez Sánchez 183
- El sueño y la muerte en *Nostalgia de la muerte*, de Xavier  
Villaurrutia, o de cómo definirse por la indefinición  
Adriana Irais Dorantes Moreno 211

## RESEÑAS

- Sergio Pitó, ensayista*  
Elizabeth Corral 233
- Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral,*  
*de Jorge Cuesta*  
José Israel Sánchez 237
- La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética*  
Tania Balderas Chacón 240
- Modos de subjetivación*  
Gerardo Farías Rangel 246
- Los autores 251

# El espacio del gato: Juan García Ponce en el cuento hispanoamericano

Juan Carlos Reyes Vázquez  
Universidad de las Américas

## Resumen

Este texto busca encontrar el lugar y papel que los cuentos de Juan García Ponce (Mérida, 1932-Ciudad de México, 2003), tienen en el corpus literario del cuento hispanoamericano, y particularmente en el cuento mexicano. Para ello, se realiza una cartografía de las principales corrientes historiográficas y analíticas del género en Latinoamérica y México; así como un recorrido por la crítica y los modelos de análisis sobre el género, específicamente en México. Así, se establece la importancia y situación en el canon sobre el cuento mexicano que la crítica especializada ha otorgado a los cuentos de García Ponce.

Palabras clave: Cuento hispanoamericano, cuento mexicano, Juan García Ponce, crítica, historiografía.

## *Abstract*

*This text seeks to find the place and role that Juan Garcia Ponce's short stories have in the literary corpus of the Hispanoamerican short story, and particularly in the Latin American and Mexican short story. To do so, we will perform a mapping of the genre historiographical and analytical tendencies in Latin America and Mexico, as well as a view of criticism and genre analysis models, specifically in Mexico. In this sense, we'll establish the importance and status of Garcia Ponce's short stories in the mexican short story canon.*

*Keywords: Hispano-American short story, Mexican short story, Juan García Ponce, critic, historiography.*

Considerado por algunos críticos como el escritor más prolífico de su generación, Juan García Ponce fue uno de los miembros esenciales de la llamada Generación de Medio Siglo, grupo de intelectuales que compartieron no sólo un momento histórico y algunas correspondencias temáticas, sino que también fue parte de un periodo singular en la construcción y constitución del canon literario mexicano. Por ello, el autor y su obra son ya objeto de diversos análisis y estudios literarios que han mostrado diversas lecturas por parte de la crítica especializada y académica.

Este texto intenta rastrear el lugar que la cuentística de Juan García Ponce tiene en el corpus literario del cuento hispanoamericano. Para alcanzar dicho objetivo, realizamos un recorrido histórico por el análisis y teorización sobre el género en Hispanoamérica, poniendo especial atención a lo ocurrido en el campo mexicano. Así, esperamos localizar el papel que los cuentos de García Ponce ocupan en dicho corpus. De la misma manera, intentamos comprobar que García Ponce es un autor que vive claramente el momento en el que el cuento en Hispanoamérica deja atrás sus raíces clásicas, para mutar en lo que el análisis del género entiende como “cuento moderno”. Nos interesa también resaltar la importancia que merece la cuentística del autor yucateco en el mapa del género en nuestro país. Para dichos objetivos, dividimos nuestro acercamiento en tres apartados: “El cuento hispanoamericano en perspectiva”, “El cuento mexicano y Juan García Ponce”, y “La cuentística de Juan García Ponce ante la crítica”.

## El cuento hispanoamericano en perspectiva

El cuento en Hispanoamérica ocupa un lugar que oscila entre lo privilegiado y lo olvidado. La vastedad de sistemas que componen la literatura hispanoamericana, las clasificaciones rígidas en torno al cuento, ya sean historiográficas o cronológicas, han pecado de arbitrarias en muchas ocasiones. Como bien dice Pupo-Walker: “Casi huelga decir que desde sus orígenes el cuento ha sido refractario a definiciones y a la servidumbre que para la creación literaria supone toda esquematización historiográfica” (1995: 13).

En vista de que nuestra intención es ubicar la cuentística de Juan García Ponce en un panorama amplio del cuento hispanoamericano, consideramos pertinente partir de un mapeo de las definiciones y clasificaciones que del género específico se han realizado. La primera de estas clasificaciones que se abordará, debido a que se considera de las más generales y canónicas, es la propuesta por Seymour Menton, reconocido crítico y estudioso del cuento hispanoamericano que se basa tanto en estilos literarios, como en un parámetro meramente cronológico que, como más adelante anotaremos, lo lleva a ciertos conflictos metodológicos.

A lo largo de *El cuento hispanoamericano* (1964),<sup>1</sup> Menton anota como su primer categoría el romanticismo como marco para el que se considera el primer cuento hispanoamericano, “El matadero” (1838), de Esteban Echeverría; continúa con el realismo, en donde podemos ubicar “Reloj sin dueño” (1918), del mexicano José López Portillo y Rojas; sigue con el naturalismo, apartado en el que aparece “La compuerta número 12” (1904), de Baldomero Lillo; posteriormente plantea el modernismo, cuyos ejemplos

<sup>1</sup> El libro, editado por primera vez en 1964, ha tenido diez ediciones —la última en 2010—, algunas de las cuales han sido actualizadas. La edición a la que este texto recurre es la séptima, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2004.

clásicos serían cuentos de Rubén Darío como “El rubí” o “El rey burgués” (1888); continúa con el criollismo, sirviendo de modelo uno de los más grandes cuentistas hispanoamericanos, Horacio Quiroga, con “El hombre muerto” (1920), y en donde también ubica “Dios en la tierra” (1944), de José Revueltas, o “La mujer” (1933), de Juan Bosch. Habla después del cosmopolitismo, término con el que engloba diversas vanguardias como el surrealismo, el cubismo o el existencialismo, con la peculiaridad de incluir también al realismo mágico, que posteriormente será difícil encontrar bajo esta categoría en alguna otra antología. Es en este apartado donde aparecen cuentistas como Jorge Luis Borges con “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941) o “La biblioteca de Babel” (1944); Juan Rulfo con “¡Diles que no me maten!” (1953); Juan José Arreola con “El guardagujas” (1952) o “El prodigioso miligramo” (1952); y “Un sueño realizado” (1941), de Juan Carlos Onetti. Continúa en su clasificación el neorrealismo, en donde Menton utiliza “La prodigiosa tarde de Baltazar” (1962), de Gabriel García Márquez, como ejemplo. En el último apartado habla de la década del *Boom* —periodo que consideramos permea sus decisiones metodológicas y de selección—, en donde ubica, entre otros, a Julio Cortázar con “Cartas de mamá” (1959) y “La autopista del Sur” (1967). Finalmente, utiliza una serie de términos que consideramos casi arbitrarios para abarcar lo que cataloga como el “nuevo cuento hispanoamericano” (Menton, 2004: 751-757).

Vemos que Menton sigue la periodización de la novela hispanoamericana<sup>2</sup> para aplicársela al cuento, o con la intención de inser-

<sup>2</sup> Son varios los autores que han utilizado esta “periodización” de la novela hispanoamericana, y a pesar de que algunos emplean otro tipo de segmentación para sus análisis, como Cedomil Goic en *Historia de la novela hispanoamericana* (1972), con generaciones, o John Brushwood en *La novela hispanoamericana del siglo XX* (1984), con novelas específicas, casi todos coinciden en emplear términos comunes como realismo, neorrealismo o naturalismo, romanticismo, modernismo, surrealismo, que son básicamente en los que Menton basa su aná-

tarlo dentro de ella. De esta manera, podría ser visible el estigma de “género menor” con el que el cuento ha tenido que lidiar en su historia. Sería sumamente raro encontrar alguna clasificación que realice el proceso de manera inversa; es decir, que aplique a la novela hispanoamericana alguna clasificación inicialmente realizada para el cuento. Esta relación es visible también si se pone atención al “lugar” que, tanto la crítica como los lectores, otorgan a los novelistas en relación con los cuentistas dentro del campo literario. Esto *a posteriori*, y dando el lugar que corresponde a la antología realizada por Menton, puede ser visto como una deficiencia metodológica, ya que las categorías en las que incluye los cuentos son meramente cronológicas, sin poner mayor atención en el hecho de que algunos de los cuentos que incluye en sus apartados no comparten las características formales que hagan visible una cohesión en su estilo y forma. El otro asunto es que Menton no se plantea en ningún momento el realizar una clasificación propia para el cuento; es decir, una clasificación que no provenga directamente de la periodización o catalogación que se ha llevado a cabo para la novela hispanoamericana. Esto haría pensar que asume que ambos géneros se comportan, constituyen y realizan con las mismas intenciones culturales o literarias y que el *cuentista*, como figura social o como parte del campo literario, comparte las mismas características que el novelista.

Por su parte, Pupo-Walker menciona que “la tarea definitoria y compiladora ha de parecernos ajena a la hechura insumisa de ese

---

lisis. Algunos autores que han trabajado con esta periodización, de manera total o parcial, son Donald Shaw, en *Nueva novela hispanoamericana* (1999); Fernando Alegría, en *Historia de la novela hispanoamericana* (1974); Enrique Anderson Imbert, en *Historia de la literatura hispanoamericana* (1982); José Miguel Oviedo, en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al Modernismo* (1978); Giuseppe Bellini, en *Historia de la literatura hispanoamericana* (1985) o Luis Sainz de Medrano, en *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde el modernismo* (1989).

texto literario que casi siempre postula una radical voluntad del presente” (1995: 26). Los textos utilizados por Menton, en efecto, representan y ejemplifican un momento histórico o literario en la cuentística hispanoamericana, pero una vez que se pretende analizarla en su conjunto, aparecen como clasificaciones que se interponen en una linealidad o trayectoria que el cuento en Hispanoamérica ha seguido, a la par que busca alejarse del esquema tradicional, para irse acercando bajo ritmos cambiantes a la modernidad, diferenciando esta por completo del término “modernismo” —por lo menos en la manera en que en Hispanoamérica se emplea—. Así, vemos que Menton recurre a una categorización que, como bien apunta Pupo-Walker, no encuentra disrupciones o cambios en el régimen de géneros durante décadas, lo cual está lejos de ser acertado.

En su prólogo a su *Antología del cuento hispanoamericano*, Fernando Burgos anota que “El cuento establece su carácter de género en constitución en el decurso sociocultural del siglo diecinueve y en las últimas décadas de ese siglo su apertura definitiva a lo moderno” (1991: 16). De ello podríamos deducir que la formación y expresión del cuento hispanoamericano se traduce en un transcurso largo y complejo en el que aparecen escuelas, estilos y autores que, aun con sus propias particularidades, forman parte de un proceso que es prudente ver como una unidad con diversas variables. A pesar de que existan diferencias y similitudes entre estas escuelas, estos estilos o autores, parece que es de mucho mayor peso la unidad que guarda este proceso, en donde dichas variables se articulan dentro de un mismo campo de estudio. A este respecto, Pupo-Walker asegura que es más prudente reflexionar sobre los atributos del cuento sin partir de esquemas históricos establecidos por la “erudición literaria” de corte tradicional (1995: 16); es decir, que se considera relevante abogar por la linealidad progresiva del proceso de transformación, más que apuntalar categorías que

pueden no suscribir toda la producción de los autores reunidos en una categoría o, en su caso, una antología sobre el cuento hispanoamericano. Ana Rueda, por su parte, parece sumarse a esta propuesta que pretende alejarse de las clasificaciones rígidas y excluyentes cuando afirma que “el cuento de ambos lados del Atlántico presenta un fenómeno múltiple, disperso y en manos de muchos; demasiado complejo para reducirlo a reglas preceptistas o a categorías cómodas basadas en correspondencias temáticas o en una imputada filiación genética” (1995: 551). Este tipo de argumentos nos puede llevar, aunque este no es el espacio para hacerlo, a cuestionar ideas esquemáticas que la tradición literaria ha utilizado para sus catalogaciones como la de “escuela” o “generación”.

Pupo-Walker anota que “tal transparencia en la división de estéticas se comprueba artificial en cuanto al aislamiento de motivos y componentes de una y otra tendencia artística. La superposición de estructuras narrativas y de estéticas es inherente a este estadio en el desarrollo del cuento hispanoamericano” (1995: 23). Es decir, dividir a los autores, los cuentos o los estilos de manera tajante, fundiría características y estilos, ya que esos espacios intermedios que no se toman en cuenta evidentemente tienen que pertenecer a alguna de las nuevas dos clasificaciones —o tal vez a ninguna de ambas— apoyando la “transparencia” en las divisiones criticadas por Pupo-Walker. Como ejemplo se anota que “la vanguardia hispanoamericana es otra fase fundamental de la modernidad y en tal contexto no representa una ruptura con el modernismo sino un aprovechamiento de sus componentes más agresivos” (Burgos, 2002: 22), de donde abrevan autores como Juan Emar, Julio Garmendia, Efrén Hernández, Felisberto Hernández o Roberto Arlt.

Burgos afirma que el cuento tomó muy diferentes rumbos a partir de las vanguardias. Se anotan como ejemplo autores como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Lydia Cabrera, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Antonio Di Benedetto, Rosario Castellanos,

Reinaldo Arenas, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Augusto Monterroso, Luisa Valenzuela o José María Arguedas. Estos escritores optaron por diferentes estilos, pero aun así continuaron apuntando hacia la modernidad;<sup>3</sup> es decir, como afirma Ana Rueda, hacia un camino en el que “el cuento [...] no se ve restringido ni en los temas ni en las modalidades discursivas” (En Burgos, 2002: 50). Ana Rueda parece coincidir con Burgos cuando afirma que “los cuentos que se escriben hoy parten de una conciencia de modernidad que no respeta fronteras, el concepto de identidad es cambiante” (1995: 552).

Esto nos lleva a tomar con mayor consideración el desplazamiento hacia el cuento moderno hispanoamericano, aunque no por esto se pueda decir que éste se encuentre “unificado” bajo esta perspectiva. Si se afirmara que todo el cuento hispanoamericano encuentra hoy una unidad totalizadora en aras de la modernidad, pasaríamos simplemente de una clasificación cuya principal premisa es la división, como la empleada por Menton, a otra cuyo centro fuera la excesiva inclusión, por lo que aparentemente el corpus del cuento hispanoamericano requiere de clasificaciones más puntuales y específicas dependiendo de los objetivos de investigación o intereses de lectura.

A partir de lo anotado resulta pertinente discernir las características que aparecen como “modernas” en dicho género. Burgos habla de un nuevo cuento hispanoamericano en el que aparece una visión de la narrativa alejada del cuento clásico e insertada en lo moderno, en donde se emplea el lenguaje cinematográfico; se

<sup>3</sup> Como antes anotábamos, entendiendo el término no como el movimiento literario que se dio en América Latina a finales del XIX, y que principalmente estaba relacionado a la poesía de la época, sino al entendimiento que los estudios literarios tienen del cuento moderno, aquel que se distancia de los preceptos tradicionales de estructura y temas prevalecientes en dicho corpus a mediados del siglo XX.

usa también la prosa poética como recurso estético, a la par que el cuento se interna en lo fantástico. Uno de los rasgos más característicos es el juego sorpresivo de ángulos en donde lo temporal y lo espacial se mezclan y confunden. De igual manera se nota el laconismo de la frase como forma diversa de lo metafórico, el cuestionamiento de lo real y lo ficticio, y en muchas ocasiones la mezcla o tratamiento indiferenciado de ambos; el deslizamiento hacia zonas oníricas, “y el mismo tono irreverente dirigido hacia el cuento para romper sus límites y evitar su fijación renovándolo” (2002: 15). Estas características pueden ser sin duda consideradas “modernas”, o como parte de esa unidad que, debido a su diversidad, presenta una “falta de unidad”. Como apunta Pupo-Walker: “El descrédito del armazón tradicional del cuento es tan sólo parte de una nueva sensibilidad que se caracteriza por su falta de confianza en las esencias —sea el concepto de estructura, identidad o unidad— y [esa actitud] tiene importantes consecuencias para el cuento contemporáneo” (1995: 50). Aparece así de nueva cuenta esa “unidad” que reside en “la falta de unidad”. A pesar de que los autores buscan un propio camino no tan ligado a escuelas o tendencias estéticas, todos tienen el mismo objetivo en el que el hecho mismo de narrar, se vuelve parte medular del cuento hispanoamericano.

Por ello, hablando del nuevo cuento hispanoamericano, Julio Ortega afirma que dos son los grandes modelos. El primero estaría representado por Julio Cortázar, como modelo para autores en cuya obra aparece la relativización del punto de vista. El segundo, y con un modelo del punto de vista sin alternativas, lo ejemplificaría Juan Rulfo. Lo que parece más importante en una división de tal naturaleza es lo que se queda fuera, como bien menciona Ortega:

Más allá del mundo que postulan los textos de Cortázar y Rulfo, aparecerían otros modelos de la representación en Carlos Fuentes, Julieta Campos, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Sergio Pi-

tol [...], Daniel Moyano, Juan Carlos Martelli, Dalmiro Sáenz, [...] quienes exploran las zonas disolventes de una subjetividad paradójica, cuyos códigos de representación no responden por lo real sino a versiones obsesivas, pesadillescas, devoradoras... (1995: 577)

Por su parte, Pupo-Walker también apunta una clasificación parecida a la de Ortega, pero en lugar de dos modelos, encabezados por Cortázar y Rulfo, encuentra tres vertientes. Refiere el autor: “tres narradores visiblemente dispares pero dotados de facultades extraordinarias inauguraron para el cuento hispanoamericano la etapa de plenitud creativa que hemos celebrado en la segunda mitad de este siglo. Me refiero a Borges, a Julio Cortázar y a Juan Rulfo” (1995: 38). Estas clasificaciones podrán ser comparadas con la que posteriormente realiza Esperanza López Parada refiriéndose al cuento mexicano, en donde aparecen también modelos instaurados por tres escritores (Rulfo, Arreola y Revueltas), seguidos por generaciones posteriores de cuentistas mexicanos.

En muchas de las aproximaciones al cuento hispanoamericano ya mencionadas, se parte de una primera clasificación, mediante la cual parece pertinente dividir el cuento hispanoamericano en cuento “clásico” y cuento “moderno”. A este respecto, haciendo especial énfasis en el paso de uno a otro, Burgos anota que “en el caso del cuento, el *logos* poético sería traspasado hacia el discurso narrativo amplificando las resonancias connotativas de éste; la linealidad narracional se cambiaría por discontinuidades que iban a crear un nuevo tipo de lector e implicarían su compromiso creativo” (2002: 25). Como dice Julio Ortega, este cuento hispanoamericano asume la encarnación de lo nuevo y “es en este sentido que los signos de lo ‘moderno’ acechan con su banalidad cambiante el mundo de la tradición” (1995: 576). Es por esto que se vuelve importante entender lo moderno no simplemente como una serie de características innovadoras en el cuento, sino como un punto

de ruptura que se aleja del tratamiento tradicional del cuento, no únicamente en su forma, sino en su relación con el lector, con el género mismo y con otros géneros literarios cuya hibridez es cada vez más evidente. Señala Ana Rueda: “Si en el cuento anterior (clásico) lo importante era contar un cuento, en el cuento actual lo importante es *contar*” (En Burgos, 2002: 50). En el cuento clásico la historia era lo que más relevancia guardaba; el final inesperado de las narraciones se consideraba una característica esencial, lo cual habla de qué tan necesario era contar la “historia” del cuento. Por su parte, el cuento moderno se basa en diversas formas de narrar la historia que pretende contar, en el caso de que su propósito sea éste y no el no contar la historia, negar la historia contada o intrincarse en muchas ocasiones una o más historias complementarias dentro del texto.<sup>4</sup>

Encontramos de esta manera que el cuento hispanoamericano se aleja de lo tradicional para acercarse a una concepción moderna, pero no de manera aislada y totalmente arbitraria, sino bajo ciertas premisas, las cuales de tan bastas, no permiten una clasificación rígida. Como mencionábamos anteriormente, esto invitaría a buscar una clasificación particularizada del cuento dependiendo de los objetivos de investigación, pero que no categorice lapidariamente a los textos —que si se analizan por separado podrían funcionar como constructos literarios aislados—, o a los autores, encasillándolos en cierta corriente o escuela.

Este análisis del cuento hispanoamericano se hace necesario gracias a la importancia de reconocer el corpus más general en

<sup>4</sup> Estas “dobles” historias apuntan a una de las principales ideas que Ricardo Piglia trata en sus “Tesis sobre el cuento” (1997). El autor afirma que dentro del cuento existen dos historias que el autor pretende contar. La primera historia se cuenta en primer plano y la segunda se construye en secreto, por lo que afirma que el arte del cuentista consiste en saber cifrar la segunda historia en los intersticios de la primera. Los puntos en los que estas dos historias se cruzan son, a decir de Piglia, el fundamento de la construcción del cuento.

el que se inserta la cuentística de Juan García Ponce. El siguiente paso radica en ubicar al cuento mexicano dentro de esta tradición en Hispanoamérica, para a su vez, encontrar a Juan García Ponce, junto con la Generación de Medio Siglo, en la tradición del cuento en nuestro país.

## El cuento mexicano y Juan García Ponce

En su prólogo a *Cuento de nunca acabar*, Alfredo Pavón realiza una síntesis de los autores e investigadores que considera se han ocupado con mayor ahínco del cuento mexicano. El autor hace referencia a Emmanuel Carballo, Francisco Rojas González, David Huerta, Evodio Escalante y Luis Leal (1991: 9-27). A pesar de que estas propuestas son relevantes para el estudio histórico del cuento mexicano, debido a la naturaleza de este texto, así como el espacio y la falta de pertinencia de realizar una revisión detallada de cada una de las propuestas, consideramos importante hacer una revisión más localizada en nuestros intereses, las cuales encontramos en lo planteado por Lauro Zavala, Ignacio Trejo y Esperanza López Parada.

En vista de que los críticos anteriormente citados plantean esquemas en los que incluyen periodos cronológicos específicos, escuelas literarias u otras variables, se juzga pertinente para los objetivos de este texto, emplearlas como marco para encontrar el lugar que Juan García Ponce ocupa en el corpus literario del cuento mexicano. Es por esto que se pretende privilegiar a las que deliberadamente fijan un lugar específico para García Ponce o, como en otros casos sucede, para la Generación de Medio Siglo.

Lauro Zavala realiza una clasificación con grupos numerosos e incluyentes, centrándose únicamente en los que pertenecen al siglo XX. En primer lugar menciona al cuento clásico, del que ubica su inicio en 1920, y cuya principal característica, a decir del autor,

es su estructura secuencial, como la empleada particularmente en el llamado “cuento de la revolución”. En segundo lugar, habla del cuento moderno, a partir de 1950, y anota que a diferencia del clásico, posee una estructura fragmentaria que se caracteriza por la multiplicación, la neutralización o el carácter implícito de la epifanía, así como por una asincronía deliberada entre la secuencia de los hechos narrados (historia) y la presentación de estos hechos en el texto (discurso) (Zavala, 2004: 23). De esta época afirma que el ejemplo más canónico sería “la [Generación] del Medio Siglo” (14). Se puede observar que es aquí donde Zavala ubica la “ruptura” entre el cuento clásico y el cuento moderno mexicanos. Esta dicotomía, de la que hablábamos anteriormente, se presenta como una de las premisas medulares para entender a García Ponce dentro del cuento mexicano, ya que el autor aparece en el momento “clave” en que el cuento se aleja de su carácter “clásico” y busca las características entendidas como modernas que anteriormente hemos mencionado. Si bien, esto fue conquistado de diversas maneras, Juan García Ponce, junto con la Generación del Medio Siglo, es de los autores mexicanos que son ya catalogados como cuentistas modernos. Como anota Arnulfo Velasco: “Juan García Ponce es un escritor indudablemente moderno, que habla desde la perspectiva de un mundo que ha aprendido a verse a sí mismo como una diversidad, como una realidad múltiple y cambiante” (2001: 32).

Volviendo a la clasificación de Zavala, después del cuento moderno habla del cuento posmoderno, que aparece a partir de 1970, formado por “simulacros de secuencialidad y fragmentación” (2004: 23). Integra aquí autores como Jorge Ibargüengoitia, Rosario Castellanos, René Avilés Fábila o José Emilio Pacheco. Termina con el cuento contemporáneo, al que ubica a partir de 1990, encarnado en autores como Enrique Serna, Óscar de la Borbolla, Guillermo Sheridan, Daniel Sada o Juan Villoro.

Pasando a clasificaciones más particulares, Ignacio Trejo, en su artículo “El cuento mexicano reciente. ¿Hacia dónde vamos?” asegura que “la narrativa mexicana de la segunda mitad de los setentas y la primera de los ochentas” (1990: 182) se puede dividir en tres tendencias. En primer lugar, los “escritores con una evidente inclinación, en sus obras, hacia una realidad cargada de conflictos sociales” (182); en segundo lugar, “narradores comprometidos en forma visceral, renovada cada día, indeclinable, con la experimentación lingüística y formal” (182); y finalmente la literatura de la onda.

Cabría preguntarse a este respecto si Juan García Ponce se encuentra en ese primer rubro de los escritores que hablan de una realidad cargada de conflictos. En primera instancia se debería tener en consideración que García Ponce invita a que en sus textos impere el efecto estético; es decir, busca anteponer el hecho de contar a los contenidos ideológicos. Si pensamos en cuentos como “Encuentros”, “El gato”, “Tajimara”, “La gaviota” o “La noche” parece que es así, pero sólo si nos remitimos a que dicha realidad de carga conflictiva es la realidad “interna” de los personajes, ya que los contextos en los que éstos se desenvuelven no están particularmente cargados de complicaciones sociales, sino que son los mismos personajes los que lidian de manera interna con estos. Es de mencionarse que únicamente un libro de cuentos de Juan García Ponce, aparece en los años que Trejo menciona (1975-1985): *Figuraciones* (1982), y se podría afirmar que este libro, con sus cinco cuentos, “Anticipo”, “Envío”, “Rito”, “Enigma” y “Retrato”, no cabe dentro de estas definiciones.

Esperanza López Parada, por su parte, afirma que “la diversidad del cuento mexicano y, al mismo tiempo, su permanencia dentro del cambio quizá tenga su causa en el patrón que parece regirlo desde los años cincuenta y que adquiere su perfil peculiarísimo en los relatos sobresalientes de Juan Rulfo, Juan José Arreola, y José

Revueltas” (2001: 5). De una manera que parece acertada, López Parada señala que son estos tres autores quienes “mediante títulos únicos, sin posible continuidad por la genialidad de sus páginas, extienden curiosamente su magisterio a las generaciones inmediatas” (2001: 6).

Para el caso específico que nos compete, López Parada afirma que los autores de la Generación del Medio Siglo, “continuaban la tarea lúcida del Arreola más derridiano y más interior” (2001: 8). A través de esta afirmación, la autora otorga un lugar y una ruta a seguir al grupo al que pertenecía García Ponce: “Son precisamente los del Lago los que cumplían esa demanda en libros como *Ven, caballo gris y otras narraciones* (1959) de José de la Colina, *Los muros enemigos* (1962) de Juan Vicente Melo, *La noche* (1963) de Juan García Ponce, *La señal* (1965) de Inés Arredondo y *El grafógrafo* (1972) de Salvador Elizondo” (2001: 8).

En vista de que nuestro objetivo es la ubicación de Juan García Ponce dentro de la cuentística mexicana y no un panorama general de la misma, nos interesa particularmente la propuesta de López Parada, debido a su puntualización con respecto a la Generación de Medio Siglo. Pareciera que lo que logra López Parada es unir dos de los “paradigmas” propuestos por Escalante en su categorización: el “Paradigma Nacional-Crítico”, que contempla a Arreola, Revueltas, Rulfo y Fuentes, y el “Paradigma Ritual-Revolucionario”, donde aparece García Ponce. López Parada hace derivar de los cuatro autores mencionados por Escalante como los “monstruos sagrados del cuento mexicano” a las siguientes promociones de cuentistas, y de manera específica traza un puente entre Arreola y la Generación de Medio Siglo.

Una vez ubicada la Generación del Medio Siglo dentro de la trayectoria general del cuento mexicano, es importante mencionar que este término fue acuñado por Wigberto Jiménez Moreno, englobando así a escritores nacidos entre 1921 y 1935. Este apelativo

es también un homenaje a la revista *Medio Siglo* (1953-1957), que llegó a agrupar a algunos de los integrantes de esta generación. “[Aunque] en realidad ni García Ponce, ni Arredondo, ni Batis, ni Melo colaboraron jamás en *Medio Siglo*” (Rosado, 2005: 35). Esta “catalogación” se une a aquellas realizadas en pos de agrupar y clasificar a los autores cuya búsqueda literaria fue similar, o aquellos que por lo menos comparten cierto periodo histórico, la cual ya hemos cuestionado en líneas anteriores. Por otro lado, hay quienes afirman que las “generaciones” no existen, o no deberían existir, ya que, como antes se mencionaba, establecen barreras donde no existen *a priori*. Otro asunto que se debería tomar en cuenta es que los autores que engloba esta “Generación del Medio Siglo” son, junto con el “Grupo de la Onda”, casi todos los autores que ganaron su prestigio en aquella época, gracias a que el campo literario no estaba tan extendido como lo está actualmente. Afirma Alfredo Pavón sobre la Generación de Medio Siglo:

[Realiza] un cuento insolente y gozoso, pleno de desconfianza en el progreso industrial, del análisis de la compleja naturaleza humana, de pensar sobre los mecanismos del arte de narrar, de pérdida de las fronteras genéricas y discursivas, de aglutinamiento de la anécdota [...] No les son ajenos, además, el mundo juvenil y la problemática femenina, el rechazo del predominio del final sorpresa para narrar la sensualidad, el deseo, el erotismo, en tanto ingredientes para la búsqueda o el encuentro, cuando no el desgarrar y la caída, del otro y del sí mismo (Pavón, 1991: 17).

En García Ponce se pueden encontrar todas estas características, bastarían como ejemplos cuentos como “La noche”, “Tajimara”, “Imagen primera”, “El gato”, “La gaviota” o “Retrato de un amor adolescente”. Sin duda, los aspectos de mayor recurrencia en su obra son el deseo y lo erótico. No sólo los emplea como núcleo rector de su obra, sino que instaura un nuevo acercamiento al asunto,

logrando con el tiempo que la crítica lo catalogue específicamente bajo la bandera de esos temas.

Son estos años sesenta el momento en el que aparecen las obras de De la Colina, Garro, Ibargüengoitia, Arredondo o García Ponce, quienes comienzan una producción que “habría de madurar en la década siguiente” (Pavón, 1991: 135). Tal vez por esto Christopher Domínguez Michael afirma que *Encuentros* (1972) es un clásico de la cuentística mexicana. “‘El gato’, ‘La plaza’ y ‘La gaviota’ hubieran sido suficientes para recordar entrañablemente a García Ponce” (1997: 9), dejando en claro que, como cuentista e integrante de la Generación del Medio Siglo, García Ponce ocupa un muy importante lugar en la trayectoria e historia del género.

### La cuentística de Juan García Ponce ante la crítica

García Ponce publicó 47 libros, dentro de los cuales se encuentran cinco libros de cuentos. El primero, después de incursionar en la dramaturgia,<sup>5</sup> fue *La noche* (México, Era, 1963). En *La noche* aparecen tres cuentos: “Amelia”,<sup>6</sup> “Tajimara”<sup>7</sup> y “La noche”. El mismo año aparece *Imagen primera* (México, Universidad Veracruzana, 1963). El libro consta de seis cuentos, el último de los cuales da título al libro. De *Imagen primera* son: “Feria al anochecer”,<sup>8</sup> “El café”, “Después de la cita”, “Cariátides”,<sup>9</sup> “Reunión de familia”, e “Imagen primera”.<sup>10</sup> Posteriormente, en 1972, aparece *Encuentros*

<sup>5</sup> *El canto de los grillos*, México, Imprenta Universitaria, 1958; *La feria distante*, México, Cuadernos del Viento, 1959; *Doce y una, trece*, México, UNAM, 1961.

<sup>6</sup> Publicado en el segundo número, de febrero-marzo, de la *Revista Mexicana de Literatura*.

<sup>7</sup> Publicado en octubre de 1963 en *Cuadernos del Viento*.

<sup>8</sup> Publicado con anterioridad en la *Revista de la Universidad de México*.

<sup>9</sup> Anteriormente publicado en el *Anuario del cuento mexicano*, INBA, 1960 y en febrero en la *Revista de la Universidad de México*.

<sup>10</sup> Anteriormente publicado en el *Anuario del cuento mexicano*, INBA, 1962.

(México, FCE, 1972). El libro contiene tres de los cuentos más elogiados por la crítica: “El gato”,<sup>11</sup> “La plaza” y “La gaviota”. En 1982 el Fondo de Cultura Económica publica *Figuraciones* (México, FCE, 1982), en donde aparecen cinco cuentos: “Anticipación”, “Envío”, “Enigma”, “Rito” y “Retrato”.<sup>12</sup> Finalmente, en 1995 aparece su quinto y último libro de cuentos: *Cinco mujeres* (México, Conaculta / Del Equilibrista), en donde encontramos “Ninfeta”, “Un día en la vida de Julia”, “Imágenes de Vanya”, “Descripciones” y “Retrato de un amor adolescente”.

Dentro de la crítica realizada sobre la obra de García Ponce, es importante mencionar que ha existido cierta predilección por sus novelas, en particular por *Crónica de la intervención* (1982), *De ánima* (1984), *El gato* (1974) e *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), lo cual deja a los cuentos en un segundo lugar, aunque sean también varios los críticos que trabajan sobre este género quienes dan especial importancia a “Tajimara”, “La noche”, “Después de la cita”, “El gato” o “La gaviota”. Consideramos que esta predilección, por los años específicos en que las novelas reciben mayor atención de la crítica, coincide con la época en la que el *Boom* latinoamericano está en su apogeo, y en donde la mayoría de los escritores que lo integran publican novelas y ese es el género que se analiza, se traduce, se critica y el que más ventas tiene. Esta

<sup>11</sup> Que posteriormente se convirtiera en *El gato*, novela también muy favorecida por la crítica, en donde García Ponce retoma el tema trabajado en el cuento del mismo nombre. Por otro lado, en su novela *De ánima*, el autor recrea la creación de este cuento (“El gato”), y plantea en la ficción la filmación del mismo.

<sup>12</sup> Juan García Ponce publicó 22 cuentos. El primero, a decir de Fernando García Ramírez en su artículo “Palabra liberada”, “Después de la cita” (1958), y el último “Retrato de un amor adolescente”, en 1995. A pesar de que en las dos ediciones de sus cuentos completos aparecen 21 cuentos, si se suman los de sus cinco libros son 22, debido a que “Retrato” no aparece en ninguna de las dos ediciones, una de Seix Barral (1997) y la última, revisada por el autor, en el primer tomo de su *Obra reunida* (FCE, 2003).

predilección en él por la novela significa, sin duda, un replanteamiento del régimen de géneros dando una primacía a la novela que hoy sigue teniendo vigencia, tanto en el campo de la creación literaria, como en el más comercial y editorial.

La crítica sobre la obra de García Ponce comienza cuando aparecen las primeras reseñas realizadas por sus amigos y compañeros escritores, los para ese entonces mayor presencia y legitimación gozaban dentro del campo literario: José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Rita Murúa, Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Julieta Campos, Huberto Batis, Juan Vicente Melo, Ramón Xirau u Octavio Paz, en revistas como *Plural*, *Revista de la Universidad de México*, *Revista de Bellas Artes*, *Vuelta* o *Nexos*, así como en algunos suplementos culturales de diarios en el Distrito Federal. Las reseñas realizadas por estos autores van desde sus primeras obras de teatro hasta algunos libros de crítica. Es gracias a este tipo de soporte que la presencia de García Ponce en el campo literario comienza a tener cierto peso, otorgado no únicamente por el nombre y autoridad de los autores que realizan los textos, sino también por la importancia de las revistas en que aparecen. Como lo apunta en un libro en torno a la recepción crítica de la obra de Juan Rulfo, Leonardo Martínez Carrizales: “Entre los mecanismos que sancionan el prestigio literario y que promulgan una norma, la crítica periodística de literatura tiene un peso decisivo” (1998: 8). Cabe mencionar que estos mismos críticos y autores literarios, como Juan Vicente Melo u Octavio Paz, fueron directores de algunas de estas revistas, las cuales, gracias a este y otros motivos, cobijaron a la Generación de Medio Siglo entre sus páginas. No tan sólo tenían control de estos medios para realizar crítica literaria de sus compañeros escritores, sino que esos mismos personajes también laboraban dentro de las revistas y suplementos, a la par que eran pocos los escritores que gozaban de prestigio evidente y por ello

los que tenían mayor presencia en el campo literario, el cual estaba siendo instaurado por ellos mismos.

En lo que respecta a su obra cuentística, las aproximaciones críticas han sido realizadas desde muy diversos puntos de vista. Algunos autores se dedican a un sólo cuento, otros a un libro específico de cuentos, algunos más a lo que la crítica y especialmente Bruce Novoa ha llamado “la primer época de Juan García Ponce en los cuentos”.<sup>13</sup> Estos artículos, ensayos o reseñas, van de lo más general, como “La obra literaria de Juan García Ponce”, texto de Huberto Batis, hasta llegar a particularizaciones sobre algunos de los temas recurrentes de la crítica, como son el *voyeur*, lo erótico, o lo ritual.

Por otro lado, se pueden mencionar algunos críticos que han dedicado proyectos mucho más extensos a la obra de García Ponce, como Alfonso D’Aquino, John Bruce-Novoa, María Cristina de la Peña, Magda Díaz y Morales<sup>14</sup> o Juan Antonio Rosado,<sup>15</sup> quien desde sus primeros artículos se ha basado en temas como lo erótico y lo místico en la obra de García Ponce, lo cual lo llevó a

<sup>13</sup> Dentro de esta primer época se incluye *La noche e Imagen primera*, ambos publicados en 1963.

<sup>14</sup> Díaz y Morales es la editora del sitio de internet sobre Juan García Ponce, y una de las críticas que apoyan la visión “erótica” como punto rector en la obra del autor. Esto en artículos como “El lenguaje erótico del cuerpo en la escritura de Juan García Ponce” aparecido en la revista *Texto Crítico* núm. 7 del Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana.

<sup>15</sup> El título del libro es *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en su contexto universal*. Rosado puede ser considerado como uno de los críticos que más ha influido en el tratamiento de “erótico” de García Ponce, ya que lo relaciona con los grandes autores que hablan del tema, como Georges Bataille, o creadores como Pierre Klossowski y Robert Musil. Antes de este libro escribió el artículo “Misticismo y existencialismo: una aproximación a *De ánima*, aparecido en *Sábado*, suplemento de *Uno Más Uno* (10 de septiembre de 1994).

concretar sus investigaciones en un libro que versa sobre el mismo tema.

A manera de compilaciones, actas de congresos, o con motivo del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo han aparecido varios libros que versan sobre la obra de García Ponce. Entre los de mayor importancia se pueden mencionar *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica* (1997), *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo* (1998)<sup>16</sup> y *Acercamientos a Juan García Ponce* (2001).<sup>17</sup>

Fue Octavio Paz, en su reseña sobre el libro *Encuentros*, quien con más autoridad dentro del campo literario habló acerca de la vastedad y variedad de la obra de García Ponce. Cuentos, novelas, ensayos, crítica de arte y literatura son géneros que el autor trabajó durante una larga carrera literaria. Dice también Paz que “a la diversidad de géneros hay que añadir la de los territorios que explora: el erotismo y la polémica, la especulación literaria y la reflexión moral, las descripciones naturalistas y las reticencias que dicen sin decir, el relato lineal y el simbólico” (Paz, 1972: 3). Esta reseña fue de las primeras en las que García Ponce es mencionado como un autor que se acerca a lo “erótico”, clasificación, sin duda acertada y valorada por el propio autor yucateco, que duraría toda su vida.

Por otro lado, Ángel Rama en “El arte intimista de García Ponce” anota que el mundo de la obra de García Ponce es el de la ciudad, enfatizando que sus personajes son “integrantes de la clase media intelectual que se le parecen: escritores, intelectuales, estudiantes, artistas”, y que sus temas circundan las relaciones senti-

---

<sup>16</sup> Compilado por José Luis Martínez Morales. Este libro contiene no sólo textos sobre García Ponce, sino también sobre Sergio Pitó, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Julieta Campos, José de la Colina, José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo.

<sup>17</sup> Compilado por José Brú y publicado con motivo del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, se pueden encontrar tres textos sobre los cuentos de García Ponce, y cinco sobre sus novelas.

mentales entre éstos (Rama, 1997: 60). Sin duda Rama sintetiza no sólo el lugar, sino los personajes y los conflictos que aparecen en la obra de García Ponce. Esta presencia de la ciudad como lugar en el que todo pasa, pero, por otro lado, las vacaciones como espacio idílico en donde lo verdaderamente “importante” le ocurre a los personajes —los cuales, como bien menciona Rama, son pocos y de características muy particulares— son temas que algunos calificarán de repetitivos en la obra del narrador y ensayista yucateco.

Como antes se mencionaba, uno de los puntos en los que más ha reparado la crítica ha sido el debate generado por la repetición temática presente en la obra de García Ponce. En el prólogo a *Cuentos completos*, Christopher Domínguez Michael anota: “Me irrita en García Ponce la repetición compulsiva, cierto desaseo formal, tramas e imágenes dúplices que se multiplican” (1997: 8). Es importante decir que, así como existen críticos que desdeñan tal repetición temática, existen otros, como Cuitláhuac Quiroga, que defienden tal utilización de temas si no iguales, afines. Del lado de los detractores, Castañón asegura que “bajo el pretexto de una escritura o lectura fascinada, donde todo sería reiteración (para el lector hereje) y todo novedad (para el lector fiel), los temas y tratamientos se repiten: el escritor se encuentra tan fascinado por la materia de su texto que no se da cuenta que lleva más de diez años escribiendo sobre lo mismo” (Castañón, 2005: 242). A este respecto, Domínguez Michael, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* afirma que “[García Ponce] a menudo [es] culpable de repeticiones inútiles” (1997: 6).

Cuitláhuac Quiroga, en su ensayo “La escritura de Juan García Ponce”, anota que “sin duda, reparar en los mismos temas, permanecer en ellos, es un riesgo para el escritor que vive bajo un canon estético que reprueba la falta de sentido prospectivo en lo literario” (2001: 50). Por su parte, y apoyando el mismo punto aunque desde otra perspectiva, Alberto Ruy Sánchez afirma que:

en su vida de escritor Juan García Ponce parece seguir la misma vía, volviendo a poner en escena el núcleo vital de su obra en el espacio peculiar de cada uno de sus libros. En su obra no hay reincidencia plana ni repetición, sino algo profundamente diverso: el continuo retorno, la constante reencarnación ritual del alma de lo mismo en el cuerpo de lo otro (2001: 64).

Como antes decíamos, la crítica considera a Juan García Ponce como un escritor de textos claramente modernos, y en su cuentística lo logra alejándose del cuento tradicional y de los aspectos que lo caracterizan, como el final inesperado o la narrativa completamente lineal, para acercarse al cuento moderno cuya búsqueda se centra en narrar, más que en lo narrado. Como bien anota Mario Rojas en su texto “Describir lo indescriptible”: “Desde sus primeros libros, García Ponce ha procurado crear una literatura narrativa cuya esencia no radica en la anécdota, sino en la filosofía o reflexión que sostiene y da su verdadera importancia a lo narrado” (1992: 9).

## Conclusiones

Conforme a lo dicho, vemos entonces que el cuento hispanoamericano ha sido objeto de diversos ejercicios taxonómicos de donde es posible obtener varias escuelas y tradiciones, pero en las cuales se pueden encontrar, a mediados del siglo XX, ciertas particularidades que lo hacen migrar de la concepción del cuento clásico al moderno. Como lo anotamos, consideramos que en clasificaciones como la de Menton o Burgos aparecen categorías cronológicas o historiográficamente sincrónicas, lo cual con el tiempo se muestra como una falta metodológica, ya que aplican al cuento una clasificación establecida para la novela hispanoamericana. Por otro lado, los modelos propuestos por Julio Ortega, Evodio Escalante

o Esperanza López Parada son menos cerrados que los anteriores y en lugar de establecer categorías fijas, desprenden de autores canónicos como Rulfo, Arreola, Revueltas o Cortazar, grupos de escritores que siguen cierta tradición formal o temática, lo cual permite mayor movilidad al momento del análisis de tal o cual cuento, o escritor en particular.

A decir de teóricos como López Parada, García Ponce ocupa un lugar —junto con la Generación de Medio Siglo— como parte de los herederos de Juan José Arreola, pero que además privilegiaron con mayor ímpetu la idea moderna del cuento, en donde son visibles diversas constantes. Como los ejemplos más notorios podemos anotar: el “hecho de contar” es más relevante que “lo contado”; la temporalidad narrativa se ve trastocada por cambios e irregularidades en el tiempo de lo contado; y los personajes se desdoblan para multiplicar las perspectivas y entendimientos de la narración.

En lo que respecta al lugar de García Ponce en el corpus del cuento mexicano, podemos encontrar que, a pesar de que la crítica ha privilegiado el análisis de sus novelas, particularmente *Crónica de la Intervención* e *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, los cuentos del autor tienen un lugar especial en la tradición sobre el género en México, en donde los cuentos que mayor atención de la crítica han obtenido son “La gaviota”, “Tajimara”, “La noche”, “El gato” o “La plaza”, textos que por sí solos le hubieran granjeado al autor un lugar sumamente relevante en la historia de la literatura mexicana.

Por nuestra parte, podemos afirmar que García Ponce dio un lugar elevado a su cuentística dentro de su obra completa. Esto lo podríamos deducir por el orden de sus obras reunidas, en las que el primer tomo, revisado y propuesto por él, es el dedicado a sus cuentos, y también porque nunca abandonó el género: publicó su último libro de cuentos en 1995. Otra de las características por

las que consideramos que Juan García Ponce encuentra un lugar relevante en la historia del cuento en nuestro país es el desarrollo temático repetitivo que su cuentística despliega, no como una extensión de sus novelas, sino como un corpus independiente, que si bien tiene coincidencias con sus novelas, contiene particularidades de estilo que no reproduce en ningún otro género de los que abordó en su vasta obra. De ello concluimos que los temas a los que García Ponce recurre constantemente en sus cuentos, no se repiten sino que se expanden, ya que no siempre se tratan de la misma manera ni bajo las mismas premisas, y esto los va haciendo más ricos en su interpretación para los posibles acercamientos de la crítica.

Consideramos también que, a pesar de que existen diversos temas relevantes en la cuentística del autor, el central es el deseo, y todos los demás se articulan a su alrededor y se supeditan o apuntan hacia él. Entre estas recurrencias encontramos los triángulos relacionados con la mimesis del deseo; la dinámica del erotismo, la mujer como objeto, sujeto y mediación del deseo; el cuerpo como praxis del deseo; la mirada y la contemplación como puentes del deseo; la infancia y las vacaciones como lugares idílicos e inocentes; y la memoria como instrumento para el deseo. El desarrollo de dichos temas es una de las principales razones por las que consideramos que la cuentística de García Ponce debe ocupar un lugar privilegiado en la historia y estudio del género. En dicho corpus, el autor privilegia a los personajes, en particular mujeres, que no han tenido un contacto significativo con el deseo, ya que esto le permite enfrentarlos a lo desconocido, a lo nuevo y por lo tanto mucho más fascinante. Sus personajes se olvidan de sí mismos cuando se acercan a un encuentro erótico, y en particular a la figura por excelencia en la obra del escritor: la mujer y la desnudez de su cuerpo.

Consideramos, entonces, que la cuentística de García Ponce tiene un lugar sumamente relevante en el canon del cuento mexicano del siglo XX, no únicamente por el papel que la crítica espe-

cializada le ha otorgado, sino también por cuestiones formales, en particular por explotar temas que nutren su obra entera, pero que a la vez funcionan como un corpus que se expande con cada lectura, un grupo de cuentos que exploran la repetición, el agotamiento de temas que no se repiten de manera estéril, sino que construyen una obra que se ensaya, que se ritualiza y con ello expone una poética individual sobre el género.

## Bibliografía

- Burgos, Fernando, 2002, *Antología del cuento hispanoamericano*, 3a. ed, México, Porrúa.
- Brú, José, 2001, *Acercamientos a Juan García Ponce. Premio Juan Rulfo 2001*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Cárdenas, Noé, 1997, “La mirada completa. Cuentos completos”, *Nexos*, núm. 239, noviembre, p. 97.
- Castañón, Adolfo, 2005, “La realidad del deseo”, *La Jornada Semanal*, 30 de octubre.
- Domínguez Michael, Christopher, 1996, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. t. II, México, FCE.
- \_\_\_\_\_, 1997, “Prólogo” a Juan García Ponce, *Cuentos completos*, México, Seix Barral, 1997, pp. 7-12.
- Escalante, Evodio, 1990, “Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX” en Alfredo Pavón (ed.), *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México, Universidad de Tlaxcala / BUAP, pp. 85-92.
- García Ponce, Juan, 1972, *Encuentros*, Octavio Paz (pról.), México, FCE.
- \_\_\_\_\_, 2002, *Autobiografía precoz*, México, Océano / Conaculta.

- Leal, Luis, 1990, *Breve historia del cuento mexicano*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Centro de Ciencias del Lenguaje ICUAP / Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- López Parada, Esperanza, 2001, “El cuento mexicano entre el libro vacío y el informe negro”, *Cuento en red*, en: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Martínez Carrizales, Leonardo, 1998, “Notas introductorias” a *Juan Rulfo. Los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*, México, FCE.
- Menton, Seymour, 2004, *El cuento hispanoamericano*, México, FCE.
- Ortega, Julio, 1995, “El nuevo cuento hispanoamericano” en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*, Barcelona, Castalia, pp. 573-585.
- Pavón, Alfredo (ed.), 1991, *Cuento de nunca acabar. (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala / BUAP.
- \_\_\_\_\_ (ed.), 1990, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México, INBA / Universidad Autónoma de Tlaxcala / BUAP.
- Paz, Octavio, 1972, “Encuentros de Juan García Ponce”, “Prólogo” a Juan García Ponce, *Encuentros*, México, FCE, pp. 3-9.
- Pereira, Armando (sel.), 1997, *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, México, Era / UNAM.
- Pupo-Walker, Enrique (coord.), 1995, *El cuento hispanoamericano*, Barcelona, Castalia.
- Quiroga, Cuitláhuac, 2001, “La escritura de Juan García Ponce” en José Brú (comp.), *Acercamiento a Juan García Ponce. Premio Juan Rulfo 2001*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 45-57.
- Rama, Ángel, 1997, “El arte intimista de García Ponce”, en Armando Pereira (sel.), *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, México, Era / UNAM, pp. 54-63.

- Rojas, Mario, 1982, “Describir lo indescriptible”, *Revista de la Universidad de México*, septiembre, pp. 45-47.
- Rosado, Juan Antonio, 2005, *Erotismo y misticismo. La literatura erótico teológica de Juan García Ponce y otros autores en su contexto universal*, México, Praxis / Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Rueda, Ana, 1989, “El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento”, *Ínsula*, agosto-septiembre, pp. 29-31.
- , 1995, “Los perímetros del cuento hispanoamericano actual”, en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*, Barcelona, Castalia, pp. 551-571.
- Ruy Sánchez, Alberto, 2001, *Cuatro escritores rituales: Rulfo, Mutis, Sarduy, García Ponce*, México, Conaculta / Ediciones Sin Nombre.
- Trejo, Ignacio, 1990, “El cuento mexicano reciente: ¿hacia dónde vamos?”, Alfredo Pavón (ed.), *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México, INBA / Universidad Autónoma de Tlaxcala-Centro de Ciencias del Lenguaje ICUAP, pp.181-190.
- Velasco, Arnulfo, 2001, “La pareja y el *voyeur*: consideraciones sobre los primeros cuentos de Juan García Ponce” en José Bru (comp.), *Acercamientos a Juan García Ponce, Premio Juan Rulfo 2001*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 15-32.
- Zavala, Lauro, 2004, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva Imagen.

# Hacia una literatura de disidencia sexual en México con dos *Bildungsromane* bisexuales: *Púrpura*, de Ana García Bergua, y *Fruta verde*, de Enrique Serna

Brandon Patrick Bisbey  
Northeastern Illinois University

## Resumen

En este artículo propongo una lectura de las novelas mexicanas *Púrpura*, de Ana García Bergua, y *Fruta verde*, de Enrique Serna, como representaciones de la bisexualidad que se insertan en, y a la vez rompen con, una tradición literaria que retrata la homosexualidad masculina. Leo el empleo de la ironía y el *performance* de género en los textos como señalamiento de las contradicciones y dificultades sociales que conllevan la orientación bisexual. El diálogo de las obras con la tradición de la novela de formación problematiza la expresión de sexualidades no normativas y plantea una crítica de las identidades sexuales basadas en el binarismo hetero / homosexual. Sostengo que estas obras deben ser incluidas en y analizadas dentro de la tradición literaria mexicana que retrata sexualidades disidentes, entre las cuales la bisexualidad ha sido una identidad marginada.

Palabras clave: bisexualidad, *Bildungsroman*, género, *performance*, posmodernidad.

## *Abstract*

*In this article I propose a reading of the Mexican novels Púrpura by Ana García Bergua and Fruta verde by Enrique Serna as portrayals of bisexuality that both form a part of and break with a literary tradition that portrays male homosexuality. I read the use of irony and*

*gender performance in these texts as a signaling of the social contradictions and problems that come with the bisexual orientation. The dialogue of these works with the tradition of the novel of formation problematizes the expression of non-normative sexualities and critiques sexual identities based on the heter/homo binary. I argue that these works should be included in a Mexican literary tradition that represents dissident sexualities, among which bisexuality has been marginalized and underrepresented.*

*Keywords: bisexuality, Bildungsroman, gender, performance, post-modernity.*

## Introducción

*Púrpura* (1999), de Ana García Bergua, y *Fruta verde* (2006), de Enrique Serna, son dos obras que se insertan en una tradición literaria que identifico como “literatura de disidencia sexual mexicana”. Con esto me refiero a toda obra literaria publicada originalmente en México, o por autor de origen mexicano, que represente sexualidades disidentes y que pueda ser incluida entre las prácticas culturales de la disidencia sexual de este país.<sup>1</sup> Siguiendo a Héctor M. Salinas Hernández, entiendo la disidencia sexual como el “conjunto de identidades, acciones sociales y políticas de sujetos politizados, y el ejercicio cotidiano de prácticas sexuales no politizadas, que no son reconocidas como legítimas por la institución heterosexual” (2010: 28). La definición de Salinas abarca distintas nociones de identidad, de actividad política y de prácticas culturales. Esta última esfera se compone de dos elementos: la subcultura gay y las prácticas culturales que se alejan tanto de las normas heterosexuales como de las normas de la subcultura gay

<sup>1</sup> Así, incluiría literatura de temática homosexual, lesbica, gay, bisexual, travesti, transgénero y de cualquier otra sexualidad disidente.

(33). Es aquí donde la noción de una orientación bisexual podría ser productiva, como descriptor de prácticas sexuales que no caben dentro de una concepción binaria de la orientación sexual (heterosexual / homosexual).

Salinas nota que la bisexualidad es actualmente una identidad marginada entre los movimientos de disidencia sexual en México, en parte porque muchos grupos políticos de gays y de lesbianas no la aceptan como auténtica (328). Paralela a la marginalización política de la identidad, existe una relativa escasez de representaciones literarias de la orientación bisexual en México en comparación con las representaciones de la homosexualidad masculina. Debido a la presencia de tales representaciones en la literatura, es posible hablar de una corriente novelística de temática homosexual o gay en la literatura mexicana contemporánea.<sup>2</sup> Sostengo que *Púrpura* y *Fruta verde* comparten con esta tradición una preocupación central con la disidencia sexual y un enfoque en las prácticas homosexuales entre hombres, pero que se distinguen por su representación de la bisexualidad. Mientras que la mayoría de los protagonistas de las novelas de temática homosexual o gay son identificados como homosexuales o gays, en *Púrpura* y *Fruta verde* los personajes no son identificados así. De hecho, éstos eluden o rechazan la elección de una identidad basada en la orientación sexual mientras mantienen relaciones sexuales tanto con hombres como con mujeres. Por eso, argumento que estas novelas deben ser incluidas dentro de la literatura de disidencia sexual como representaciones de la bisexualidad masculina.

<sup>2</sup> Esta tradición incluiría obras como *El diario de José Toledo* (1964), de Miguel Barbachano Ponce; *41*, de Paolo Po (1964); *El vampiro de la colonia Roma* (1979), *Melodrama* (1983) y *La historia de siempre* (2007), de Luis Zapata; *Las púberes canéforas* (1983) y *Mátame y verás* (1994), de José Joaquín Blanco; *Utopía gay*, de José Rafael Calva (1985), entre otros.

El apoyo de la lectura de los protagonistas de estas novelas como bisexuales depende de tres puntos: la representación literaria de su orientación sexual a través de sus prácticas y expresiones de atracción sexual; su *performance* ambiguo de género, que resalta su relación con la cultura heterosexual y con la subcultura homosexual o gay; y la relación irónica y paródica de las novelas con el género decimonónico del *Bildungsroman*, que presenta una visión posmoderna de la adaptación social de los protagonistas. Tomando estos tres elementos en conjunto, podemos leer las novelas como críticas de las identidades sexuales basadas en una concepción binaria de la orientación sexual (heterosexual / homosexual). No obstante el cuestionamiento de la identidad sexual presente en los dos textos, sostengo que la bisexualidad es el concepto que mejor describe la orientación sexual de los personajes, y que es importante incorporar estos textos a la literatura de disidencia sexual en México como novelas que representan la bisexualidad masculina.

## Dos protagonistas bisexuales

De la misma manera que la homosexualidad y la heterosexualidad, el concepto de la bisexualidad tiene sus raíces en los discursos científicos de los siglos XIX y XX; de ahí que todavía se use para referirse tanto a la atracción sexual a, y prácticas sexuales con, personas de ambos sexos. A partir de la década de 1970 también se empieza a usar como una identidad de disidencia sexual (Beemyn, 2004).<sup>3</sup> En su exhaustivo estudio *Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*, Marjorie Garber sugiere que las últimas décadas del siglo XX se da el auge de una *bisexual chic* (moda bisexual) en Occidente, evidenciada por la presencia de temas relacionados con

<sup>3</sup> Esta identidad está presente en la más común representación actual de la coalición de identidades basadas en la diversidad sexual, el movimiento Lésbico Gay Bisexual Trans Queer (LGBTQ).

la bisexualidad en la cultura popular (películas, televisión, figuras como David Bowie y Madonna, etc.) y un aumento en la adopción de la identidad bisexual (1995: 16-25). En México ha habido un pequeño aumento de producción cultural reciente que trata de la bisexualidad masculina, como la película de Alfonso Cuarón, *Y tu mamá también* (2001), en la que los personajes Tenoch y Julio<sup>4</sup> encarnan una impaciente sexualidad adolescente, y la novela *Cuerpo náufrago* (2005), de Ana Clavel, en la que un personaje femenino despierta un día convertido en un hombre cuya sexualidad desborda los papeles tradicionales hetero y homosexuales.<sup>5</sup>

A los márgenes de los discursos científicos modernos, las sexualidades en América Latina no son fieles reproducciones de los comportamientos norteamericanos y europeos, sino que evidencian diferencias esenciales que problematizan las categorías de taxonomía sexual. Por eso es importante, al estudiar representaciones literarias de sexualidades latinoamericanas, tener presente tanto las semejanzas como las diferencias con sexualidades norteamericanas y europeas. Sobre todo es importante evitar el exotismo y el encajamiento de los comportamientos e identidades de personas en América Latina.<sup>6</sup> Aun teniendo en cuenta estos peligros, sostengo que la bisexualidad es un concepto productivo para hablar de la orientación sexual de los protagonistas de *Púrpura y Fruta verde*. El primer indicio que posibilita una lectura de los personajes como bisexuales viene de su caracterización, ya que evidencian atracción

<sup>4</sup> Representados por los actores Diego Luna y Gael García Bernal, respectivamente.

<sup>5</sup> La novela de Clavel no está incluida en este estudio porque no dialoga tan directamente con el género del *Bildungsroman* como las novelas analizadas aquí.

<sup>6</sup> Un problema de este tipo, señalado por Robert M. Irwin, ha sido la tendencia de algunos estudiosos y activistas de Estados Unidos de asumir que la homosexualidad mexicana es una versión subdesarrollada o premoderna de la homosexualidad norteamericana (2000: 128).

hacia ambos sexos y sus prácticas sexuales incluyen tanto a hombres como a mujeres.

*Púrpura* es una novela narrada en primera persona por un tal Artemio González, quien rememora una serie de eventos de su juventud que lo llevaron a varios descubrimientos importantes: su vocación artística, la hipocresía de la oligarquía mexicana y su orientación sexual. La acción tiene lugar mayormente en una ciudad ficticia que evoca el México de los años treinta y cuarenta sin fijar un momento preciso. En el empleo de su exitoso primo Mauro, Artemio viaja de la provincia a la capital, intentando “progresar” según su entendimiento informado por la literatura francesa decimonónica. La atracción sexual y las relaciones amorosas son una parte íntegra de su proceso de formación, y los objetos de tales atenciones fluctúan a lo largo de la novela. Al comienzo de su narración, Artemio es rechazado por la secretaria de la fábrica donde trabaja como oficinista. Al llegar a la casa de Mauro, la atracción que siente hacia éste se hace evidente, comunicada oblicua e irónicamente por la voz narrativa: “Y eso que sus ojos azules eran de lo más bonito que yo había visto, sin ser maricón, pero es que de veras, ni las muchachas más lindas que conocía y que me gustaban mucho, ni Pura la secretaria de la fábrica tenía esos ojos” (García Bergua, 1999: 16).

Esta incipiente atracción es una fuente de angustia para Artemio, quien pronto descubre que Mauro y su amigo Lizárraga en verdad son pareja. Rumbo a la capital para cumplir con mandatos de su primo, Artemio se fija en Alejandra Ledesma, “una señorita ya algo jamona”, la vista de cuyos senos le permite asegurarse que es todo un hombre, a quien le gustan más las mujeres que su primo (24-27). Alejandra resulta ser pianista y miembro de la alta sociedad capitalina, y Artemio la elige como el blanco de sus atenciones, llegando eventualmente a acostarse con ella. Antes de este encuentro, sin embargo, se había acostado con Freddy Santamaría,

un decorador de cine contratado para adornar la casa que Mauro ocupará en la capital por una temporada. Durante su estadía en la capital Artemio no sólo se acuesta con Freddy y Alejandra, sino que también sucumbe a los encantos de Lola, una joven prostituta, y empieza una ambigua amistad con tonos homoeróticos con un joven actor llamado Ramón. Al final de la narración, Artemio ha logrado besar a Mauro en la boca, pero los primos nunca llegan a tener relaciones sexuales. Las últimas páginas de la novela dejan claro que Artemio se ha mudado a Hollywood, donde trabaja como guionista y comparte su cama con Lola y Ramón, quienes trabajan como actores. Varios críticos han visto en estos comportamientos una homosexualidad latente, mientras otros han identificado a Artemio como un personaje homosexual o gay.<sup>7</sup> Sin embargo, yo argumentaría que la escena que cierra la novela, tomada en conjunto con su comportamiento sexual a lo largo la novela, refleja una orientación bisexual.

*Fruta verde* es una novela ambientada en la Ciudad de México de finales de los años setenta que relata un importante periodo formativo en la vida de Germán Recillas, un joven escritor en ciernes. Al ingresar a la universidad y el mundo laboral, Germán empieza a diferenciarse de su madre Paula y llega a formar una intensa relación intelectual, emotiva y sexual con un hombre mayor, el dramaturgo Mauro Llamas.<sup>8</sup> Éste intenta seducir al joven desde su primer encuentro, y gran parte de la tensión narrativa de *Fruta verde* se centra en la gradual aceptación de Germán de su atracción hacia Mauro. Desde un principio vacila entre el rechazo y la fascinación con la cultura de Mauro y los otros colegas gays en la agencia de publicidad donde trabajan. La primera tarde que conoce a Mauro teme estar “perdiendo el miedo a la jotería”, pero se asegura inmediatamente después que “[n]adie se ha vuelto ma-

<sup>7</sup> Cfr. Cázares, 2001; Domínguez Michael, 1999; Gil, 2007; y Thornton, 2010a.

<sup>8</sup> Parece que la repetición del nombre en las dos obras es mera coincidencia.

ricón por hacer un poco de travestismo mental” (Serna, 2006: 79). A partir de ahí la convivencia entre los dos, que el joven llega a ver como una especie de educación cultural superior a la universidad, se caracteriza por el acercamiento emocional y la paulatina cesión de Germán a los avances de Mauro, quien compara al joven con “[...] esas criadas rejegas que al ir por el pan, esquivan a manotazos los toqueteos del novio, rezongando con voz queda: ‘Estate sosiego, Lencho’” (161). Esto es, Mauro considera los rechazos débiles de Germán como una ambivalencia que realmente lo invita a continuar con la seducción.

La observación burlona de Mauro parece estar basada en cierta verdad, ya que finalmente Germán se acuesta con él y mantienen una relación amorosa por unos meses. Sin embargo, un nuevo conflicto se establece entre los dos —la negativa de Germán de asumirse como gay y de dejar de interesarse por las mujeres—. Unas entradas en el diario de Germán, que están intercaladas en la narración, expresan su reticencia a renunciar a cualquier de los dos mundos a los que pertenece, el mundo gay de Mauro y el heterosexual de su familia: “¿Pero estoy seguro de ser un joto hecho y derecho? ¿Qué pasa si al poco tiempo me enamoro de una mujer en calidad de lesbiana?” (264). Teme que nadie lo aceptará tal como es. Aunque el personaje no se refiere a su orientación sexual como bisexualidad, la clara expresión de la atracción hacia ambos sexos es mejor calificado con ese término.

*Fruta verde* termina con una especie de coda en la que el Germán actual se presenta como el autor de la historia narrada anteriormente. Después de su relación con Mauro, Germán se casa con una mujer, tiene una hija, se vuelve novelista exitoso, se divorcia, y sobrevive a su madre y a Mauro, con quien ha mantenido una gran amistad. En el funeral de Mauro, Germán es llamado a hacer las veces de viuda, lo cual implica un reconocimiento público de su calidad de ex-amante. Debido a esta escena, y al reconocimiento

de Serna de la base autobiográfica de la novela,<sup>9</sup> se ha leído el texto como una narrativa de salida del clóset bisexual que problematiza la narrativa confesional.<sup>10</sup> Queda claro, pues, después de una consideración de la caracterización de Germán, que la bisexualidad puede describir su orientación sexual.

### El papel del *performance* de género

En estas dos novelas hay una estrecha relación planteada entre la orientación sexual y el género. Tanto en *Púrpura* como en *Fruta verde*, de hecho, los protagonistas exhiben un *performance* ambiguo de género que apoya la lectura de ellos como personajes bisexuales. Se trata de una alternación entre comportamientos masculinos asociados con la heterosexualidad y comportamientos femeninos que sugieren la homosexualidad. Según Carlos Monsiváis, en el imaginario popular mexicano predomina una imagen del hombre homosexual como afeminado, la cual cristalizó con el caso de los 41 hombres arrestados en una fiesta de travestidos en la Ciudad de México en 1901: “Desde entonces y hasta fechas recientes en la cultura popular el gay es el travesti y sólo hay una especie de homosexual: el afeminado” (1995: 199). El estereotipo del hombre homosexual que actúa como mujer es empleado en son de burla en la cultura popular mexicana, desde los grabados de los 41 hombres de José Guadalupe Posada hasta las telenovelas recientes, y es un indicio de la marginalización de las sexualidades disidentes. Por otro lado, este mismo escarnio ha sido apropiado por la cultura de disidencia sexual en México, y la adopción de una feminidad exagerada se ha vuelto parte importante del sentido de humor gay

<sup>9</sup> Serna ha dicho que la relación entre Germán y Mauro está basada en su relación con el difunto dramaturgo mexicano Carlos Olmos. Cfr. García Hernández, 2006 e “Irreverencia...”, 2006.

<sup>10</sup> Cfr. Thornton, 2010b.

mexicano. Como argumenta José Joaquín Blanco en su famoso ensayo “Ojos que da pánico soñar”, este sentido de humor es un arma importante frente a la discriminación y un valor compartido de una comunidad (1979: 189-190).

Esta relación entre la actuación femenina y la orientación sexual puede ser entendida con referencia a la noción de la performatividad del género avanzada por Judith Butler. Para Butler, el género no es equivalente al sexo, sino una construcción social que es formada a través de una reiterada serie de actuaciones o actos performativos. No es una esencia preexistente, sino una apariencia y una identidad construida que es formada por la repetición de ciertos movimientos corporales. Dada esta naturaleza performativa, el género no obedece las leyes de la naturaleza sino las normas de la sociedad. De ahí que el género pueda ser representado en maneras que no siguen las normas sociales asociadas con él (1988: 520).<sup>11</sup> Empleando la terminología de Butler es posible hablar de una asociación entre el *performance* del género femenino por los hombres y la homosexualidad en México. En *Púrpura y Fruta verde* los personajes principales evidencian un *performance* vacilante que oscila entre lo masculino y lo femenino que resalta su carácter bisexual.

En *Púrpura* la performatividad del género es explotada en varias referencias irónicas hechas por el narrador sobre la orientación sexual de su yo más joven. Así es que después de estar con Freddy Santamaría, Artemio habla de haber dejado en la cama su “doncelléz masculina”, *double entendre* que juega con la noción de perder la virginidad y la masculinidad a la vez (120). Al hacer el amor con Freddy algunas veces más, Artemio es atacado por

<sup>11</sup> Aunque hay una implicación en la teoría de Butler de que el *performance* no-normativo del género puede llegar a hacer más evidente la naturaleza arbitraria y construida del género, y así tener un efecto liberador en la sociedad, Butler no argumenta que el *performance* sea necesariamente siempre subversivo o liberador.

la culpa y los deslices homosexuales de su pensamiento diario le preocupan. Durante la decoración de la casa de su primo en México, el protagonista duerme en una covacha del jardín y fantasea con que Alejandra llegue a hacerle el amor como en *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence. Después, la covacha es ocupada por un joven y atractivo jardinero cuya presencia inquieta a Artemio: “No pude evitar, al ver al muchacho que se acercaba, de sonrisa franca y juvenil, pensar en la escena a la lady Chatterley que había concebido yo alguna vez con Alejandra cuando habitaba la covacha, pero ahora era al revés: si acaso quien debía encarnar a lady Chatterley era yo” (127). Mientras comentarios como este establecen un nexo claro entre el *performance* de la feminidad y la homosexualidad, muchas las acciones de Artemio son ambiguas en términos de género.

Niamh Thornton ha notado en el comportamiento de Artemio el *performance* de una feminidad melodramática —se ruboriza, se desmaya, habla en términos cursis sobre el amor (2010a: 228). Aunque es cierto que muchos de sus comportamientos pueden ser descritos como femeninos, también es cierto que éstos se alternan con comportamientos clasificables como masculinos y algunos que podrían ser calificados de masculinos o femeninos. Por ejemplo, Artemio ofende a Alejandra durante su primera salida, haciendo que ella se retire bruscamente. Su reacción a este percance es beberse seis brandys, un comportamiento que puede ser leído como masculino en el contexto social planteado en el mundo ficticio del libro. Sufriendo la resaca al otro día se mete a la ducha para “llorar a gusto”, una acción ambigua en términos de *performance* de género, ya que podría ser interpretada tanto como arrebatado alcohólico masculino o ademán melodramático femenino (68). En su afán de encarnar una masculinidad apropiada para la clase social a la que aspira, Artemio usa el dinero de su primo a su disposición para comprar un carro de lujo. Siendo que lo ha adquirido más

que nada para impresionar a Alejandra, un día el joven la lleva a una reunión de damas de sociedad, pero se ofende cuando ella le pide que espere afuera. Volviendo resentido y medio borracho más tarde, dice a Alejandra que lo llame cuando requiera de sus servicios de chofer. Este “arranque sentimental”, como lo llama Artemio, bien podría ser calificado como una reacción masculina o femenina ante la percibida ofensa, mientras el acto de transportar a la mujer en su carro es claramente un papel masculino en el contexto social descrito en la novela (129-130). Esta ambigüedad performativa, tomando en cuenta la conexión entre *performance* y sexualidad, apoya la lectura de Artemio como un personaje cuya orientación sexual es mejor descrita como bisexual.

*Fruta verde* también establece una relación entre la performatividad del género y la orientación sexual. La caracterización de Mauro explora el lugar del *performance* de la feminidad en la cultura gay mexicana de los setenta. Por ejemplo, relata a un amigo como su salida del clóset, en la casa de sus padres en Tabasco, fue todo un *show* chocante y escandaloso: “Justo a la hora del intercambio de regalos, cuando toda la familia se abrazaba en el clímax de la felicidad hogareña, apareció en la sala con el bikini rojo de su hermana Delia, tacones altos y peluca rubia, bailando el *Mambo* número 8 con lúbricos meneos de cadera, al estilo de su adorada rumbera Ninón Sevilla” (95). Esta escena establece el patrón de comportamiento de Mauro para el resto de su vida —desafiante y nada tímido, echa su sexualidad en la cara de la gente con su *performance* lúdico de una feminidad exagerada, que usa como escudo para enfrentarse a la discriminación. Así, cuando Mauro llega al trabajo después de haber sido golpeado por unos jóvenes, explica: “Pues aquí me tienes, como la flor de la canela, con jazmines en el pelo y golpes en la cara” (183). Germán se asombra con la fuerza de Mauro para sobrellevar semejante trauma escudándose con el

humor y le fascina el aspecto lúdico y performativo de la cultura gay.

Esta fascinación crece en cuanto se profundiza la relación entre Mauro y Germán, hasta el momento en que éste llega a adoptar algunos ademanes performativos también. Nota en su diario que tiene una “licencia para jotear” que se está atreviendo a usar con sus “hermanas” de la oficina, quienes le apodan Sor Juana por sus hábitos de estudio. “Cuando le digo ‘manita’ a la Chiquis o nos ponemos a hablar con la letra ‘i’ en las juntas de la oficina (‘quí bírbiri mijir’) me siento como pez en el agua” (263-264). Sin embargo, Germán no emplea esa licencia con su familia y sus amigos heterosexuales. Esta división en su comportamiento es reflejada en sus quejas sobre la falta de aceptación que percibe en los dos mundos que habita: “Preferiría tener una sola cara con bigote y rímel en las pestañas, en vez de cambiar de papel según el público que me observa” (264). Después de terminada su relación con Mauro, parece que Germán se inclina por el lado del mundo heterosexual hasta la muerte de su amigo, cuando hace el papel de viuda en el funeral: “No me molestó desempeñar ese papel durante el velorio, ni me sentí un impostor al recibir los pésames en la capilla ardiente, porque la viudez es un vacío espiritual, más que un estado civil, y yo traía el alma tan enlutada como Juana la Loca” (296). Este último *performance* hace pública la relación de amantes que había existido entre él y Mauro y, por ende, su orientación bisexual, reflejada a lo largo de la novela en su exploración de los aspectos performativos de la sexualidad.

Por supuesto, el vaivén performativo de un personaje no significa en sí una orientación bisexual. Adonis García, el protagonista de *El vampiro de la colonia Roma*, la novela de Luis Zapata, también demuestra un *performance* ambiguo y aunque tiene relaciones sexuales con una mujer, su orientación homosexual no es cuestionable. En el caso de *Púrpura y Fruta verde*, sin embargo, la lectura

de los protagonistas como bisexuales depende no solamente de su *performance* de género, sino también de sus prácticas sexuales y de su atracción hacia ambos sexos. La problemática inserción de estos personajes bisexuales a sus respectivas sociedades es el punto donde entra en juego la relación irónica establecida entre las dos novelas y la tradición literaria del *Bildungsroman*. Es el diálogo con este género novelesco que permite leer estas obras como críticas de las identidades sexuales hegemónicas en México.

### Dos *Bildungsromane* bisexuales

El término alemán *Bildungsroman* significa literalmente ‘novela de formación’, y se refiere a una novela en la que se narra una etapa de desarrollo moral, espiritual y social del protagonista. A finales del siglo XIX, el filósofo alemán Wilhelm Dilthey identifica la obra de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795), como el primer ejemplo del género. A finales del siglo XX, Marianne Hirsch propone una extensión de la definición clásica del *Bildungsroman* para incluir novelas decimonónicas inglesas y francesas que comparten muchos rasgos con las alemanas, pero que también reflejan las distintas sociedades de sus países de origen, como *Grandes esperanzas* (1861), de Dickens, y *El rojo y el negro* (1830), de Stendhal. La pan-europea novela de formación, como la llama Hirsch, tiene su auge en el siglo XIX y se distingue por varios rasgos, incluyendo, entre otros, el enfoque en un solo personaje y su desarrollo dentro de un orden social; la representación de los valores del orden social a través de las experiencias de dicho personaje y la visión irónica del narrador con respecto a las experiencias del protagonista (1979: 296-300). Se trata de una novela cuyo tema central es el conflicto entre el individuo y la sociedad, representado de manera irónica por un narrador situado a cierta distancia temporal o afectiva de la

acción. Estos rasgos de la novela de formación están presentes en ambas *Púrpura* y *Fruta verde*.

Como ha observado Anadelí Bencomo, *Púrpura* demuestra una clara relación paródica con el género del *Bildungsroman*, y en particular con *El rojo y el negro* (2008: 85). De hecho, Artemio se compara con Julien Sorel, el protagonista de la novela de Stendhal, ya que cambia de posición social de manera vertiginosa (García Bergua, 1999: 36). Como Julien, Artemio se enfrenta con un mundo al que quiere acceder, y del cual se da cuenta paulatinamente que está lleno de falsas apariencias y traiciones. A lo largo de la novela experimenta varios desengaños relacionados con los otros personajes y el mundo al que aspira: Alejandra Ledesma es cínica y está hastiada de la sociedad; Mauro está coludido con la mafia china y con un general exiliado que quiere protagonizar un golpe de estado; su amigo Willie Fernández, empleado de una compañía en la que Mauro es accionista, resulta ser proxeneta, poeta, anarquista y policía. Artemio experimenta una decepción particularmente simbólica al descubrir que la suntuosa decoración de la casa de Mauro preparada por Freddy Santamaría no es más que un gran *set* de película, hecho con materiales baratos y pronto a desmoronarse: “Igual a mí todo me parecía suntuoso; ¿pues en qué escala de las cosas vivía yo, o más bien en qué escala tan pequeña, que me era imposible distinguir lo real de los disfraces? Si esto era sólo un escenario efímero, ¿qué era todo lo demás?” (119)

Tales desengaños están relatados irónicamente por el narrador, el Artemio mayor que se encuentra en Hollywood, temporal y espacialmente alejado de la acción. La actitud irónica es evidente, por ejemplo, en la narración de su primer concierto en el Palacio de Bellas Artes, donde la alta sociedad capitalina no se comporta con la elegancia esperada: “De palco a palco cundían los brindis, y de no suponer que yo ignoraba demasiadas cosas, me hubiera dicho a mí mismo que qué guarapetas se ponía la gente en los

conciertos” (43). Como vimos arriba en los comentarios sobre el *performance*, esta visión irónica también se extiende a algunos comentarios relacionados con las angustias del joven Artemio sobre su orientación sexual; por ejemplo, su “doncellez masculina”. Como veremos a continuación, la ambigüedad sexual señalada por tales comentarios se relaciona con la situación del personaje en la sociedad, que también es ambigua.

A diferencia de *Púrpura*, *Fruta verde* establece una relación menos directa con la novela de formación, aunque la influencia de ese género en su construcción es notable. El hecho de que *Fruta verde* incluya dos personajes más que podrían considerarse protagonistas (Mauro y Paula) lo aparta del *Bildungsroman* clásico, aunque la identificación del personaje Germán al final de la novela hace posible la lectura de la novela como reflejo de sus propias experiencias. Como Artemio, Germán busca ingresar a un mundo superior, en este caso el de los escritores y la cultura. En el transcurso de su formación, se establece un conflicto entre el mundo del hogar, presidido por Paula y asociado con el sentido del deber, y el mundo de la oficina, presidido por Mauro y asociado con la experimentación. Germán vive el conflicto de tener un pie en cada esfera. Empieza a sentirse rechazado por el mundo del hogar, ya que los viejos amigos lo tratan como “la oveja rosa de la palomilla”, pero al mismo tiempo se preocupa por pasar demasiado tiempo con Mauro, sintiéndose como “Pinocho cuando se va de pinta al país de la Jauja y la molicie lo transforma en burro” (186-187). Como vimos arriba en los comentarios sobre el *performance* de género, estas dos esferas son asociadas con la orientación sexual, de manera que la bisexualidad de Germán lo vuelve extranjero en ambos mundos.

La estructura narrativa de *Fruta verde* es más compleja que la de *Púrpura*, ya que incorpora varios puntos de vista a través de la inclusión del capítulo final, unos fragmentos de diarios y de cartas, algunos diálogos. Además, la mayoría de la trama es relatada en

estilo indirecto libro por un narrador. A través de esta complejidad narrativa, es evidente el tono irónico y hasta satírico con el que se presenta el pensamiento defectuoso de los tres personajes centrales, fruto de sus prejuicios y errores. Germán, al entrar a la universidad, se vuelve marxista y no se da cuenta las contradicciones en las que cae al propugnar su versión de esa ideología, como cuando defiende a Fidel Castro a la vez que sale a favor de los derechos de los homosexuales en México (186-192). Paula, enfrascada en una abstinencia autocompasiva desde su divorcio del padre de Germán, se obsesiona con la vida sexual de los otros personajes, incluyendo a su hijo, y se preocupa de haberlo desviado regañándolo públicamente por orinarse la cama cuando niño (204). Mauro, por su parte, parece querer que Germán se asuma como gay y que mantenga su identidad heterosexual al mismo tiempo (274-275). Así, las actitudes de Paula y Mauro, que parecen exigir una identificación tajante con la heterosexualidad u homosexualidad, refuerzan el sentimiento de alienación de Germán por su orientación bisexual.

Tanto en *Púrpura* como en *Fruta verde*, pues, se puede apreciar la influencia de ciertos rasgos de la novela de formación según Hirsch, particularmente el planteamiento de un conflicto entre el personaje principal y su sociedad. Sin embargo, hay unas diferencias importantes entre el clásico *Bildungsroman*, o novela de formación, y estas dos novelas que hacen posible concebirlas no como pertenecientes a la clasificación decimonónica, sino como apropiaciones posmodernas del género. De acuerdo con Umberto Eco, una de las características esenciales de la literatura posmoderna es una relación irónica con pasadas tradiciones literarias, que permite el empleo de antiguas formas estéticas con una visión actualizada (1988: 659).<sup>12</sup> La actitud básica epistemológica posmoderna ha

<sup>12</sup> Por ejemplo, una novela contemporánea posmoderna puede emplear los recursos estéticos del realismo decimonónico, pero tendrá una relación irónica

sido resumida por Jean-François Lyotard como un escepticismo hacia los grandes relatos, las ideas organizadoras de la realidad tales como el cristianismo, el positivismo o el comunismo (1984: XXIV). De acuerdo con estas interpretaciones de lo posmoderno, *Púrpura y Fruta verde* pueden ser leídas como textos que entablan una relación posmoderna con la novela de formación o *Bildungsroman*, ya que se reapropian de esa forma originaria del siglo diecinueve para ironizarla y cuestionar algunos valores actuales —en este caso, la noción binaria de la orientación sexual.

Según Hirsch, en la novela de formación el tema del desarrollo del yo dentro de la sociedad se expone en el planteamiento de una adaptación del protagonista a su entorno social (que puede ser aceptado o rechazado), y se cierra al final de la novela cuando el personaje proporciona una clara evaluación de su lugar en la sociedad (298). Hirsch también argumenta que la novela de formación tiene una clara función didáctica —se supone que el lector aprende algo a través de la lectura del proceso de aprendizaje del protagonista (300). En *Púrpura y Fruta verde* se plantean múltiples adaptaciones sociales, no queda clara la evaluación del protagonista de su lugar social, y la función didáctica es reemplazada por una función de cuestionamiento. Así, la afirmación didáctica moderna del *Bildungsroman* o novela de formación clásica es supeditada a un cuestionamiento posmoderno que, en el caso de estas dos novelas, puede ser leído como una crítica de las identidades sexuales basadas en una noción binaria de la orientación sexual (heterosexual / homosexual).

Para el final de *Púrpura*, habiendo descartado la opción de escaparse a Campeche con Alejandra, las posibilidades de Artemio se han reducido básicamente a dos: volver a su pueblo o quedarse en México trabajando en el cine con Freddy Santamaría y recibiendo

---

(conocedora, no ingenua) con el episteme que subyacía el desarrollo del realismo en el periodo de su primer auge.

dinero de Mauro. La meta original de entrar a la alta sociedad ya no le interesa después de sus desengaños, y está resuelto a “emprender una nueva vida por mis propios medios” (170). De las alternativas enumeradas arriba, que podrían considerarse posibles adaptaciones sociales, Artemio escoge la última, pero sólo inicialmente. Al fin y al cabo, decide cortar con Mauro porque no quiere estar envuelto en sus negocios turbios y deja la carrera de actor por la de guionista. En las últimas páginas de las novelas, descubrimos que Artemio se ha mudado a Hollywood con sus amigos Ramón y Lola. En este momento el protagonista parece efectuar una evaluación de su lugar en la sociedad que, sin embargo, es muy ambigua. Cuenta haber visto en un periódico una fotografía de Alejandra Ledesma en París acompañada de un joven escritor francés, hecho que le inspira unas cavilaciones:

La idea de que ese joven pude haber sido yo, quizá, me persigue desde entonces en mis insomnios, mientras miro por la ventana las estrellas de estas noches calientes de California, y Ramón y Lola duermen como niños en el king size.

Lo bueno es que sufro pocos insomnios (171).

Estas líneas cierran la novela con suma ambigüedad. ¿Artemio está aliviado por haberse escapado del fin del joven escritor francés o lo añora? ¿O las dos cosas?

La inclusión de Ramón y Lola en la escena es a la vez ambigua y sugerente. Aunque finalmente el asunto no se aclara, se puede inferir que la cama es compartida por los tres, lo cual podría indicar, como argumenté arriba, la bisexualidad de Artemio (y de Ramón). Sin embargo, no se puede hablar de un planteamiento tajante de la orientación sexual de Artemio, sino más bien una serie de eventos e insinuaciones cuyo resultado final es la no-adopción de ninguna identidad sexual. El rechazo de la relación con Alejandra puede interpretarse como el rechazo de una identidad heterosexual dudosa:

“Me había pasado por la cabeza la idea de ser discreto, frecuentar a las mujeres y hacer como muchos hombres, que se daban a veces aquel género de gustos [la homosexualidad] sin darse por aludidos [...]” (123). La otra opción presente en la novela es la identidad básicamente homosexual pero más o menos encubierta de Mauro y Freddy. Sin embargo, no hay indicios de que Artemio escogiera tal identidad tampoco. Quedamos, pues, con la insinuación de una tercer vía que correspondería con la orientación bisexual de Artemio.

El final de *Fruta verde*, que viene en forma de una coda intitulada “Ofrenda”, actualiza la historia de Germán, relatando como después de terminar con Mauro se casa con una mujer, tiene una hija, se divorcia y sobrevive a su madre y a su ex-amante. Como vimos arriba, el conflicto sujeto / sociedad en esta novela está claramente ligado a la orientación sexual y la identidad, y a Germán se le plantean esencialmente dos posibles adaptaciones sociales: asumirse como gay o como heterosexual. Por lo que nos cuenta sobre su vida, parecería haber optado por la segunda opción durante muchos años. Sin embargo, como el único ex-amante de Mauro que no lo había abandonado, a Germán le toca el papel de viuda en el funeral, una participación relatada en términos de un *performance* de feminidad, como se analizó arriba. Este reconocimiento público de su pasada relación con Mauro puede leerse como una salida del clóset de Germán como bisexual. Sin embargo, el protagonista no cuenta nada sobre los efectos sociales que podría haber tenido el acto de asumir una sexualidad disidente públicamente. El proceso de duelo y de creación del manuscrito de la novela parece darle a Germán un sentido de paz interior, que es representado plásticamente por un sueño en el que los fantasmas de Paula y Mauro se reconcilian sobre un altar de día de los muertos. Pero no se describe el efecto social de la salida del clóset de Germán ni se plantea ninguna evaluación de su lugar en la sociedad. Como

en *Púrpura*, en esta novela la ambigüedad en torno a la evaluación del protagonista de su lugar social redundaba en un texto en el que cualquier función didáctica es supeditada a una función de cuestionamiento. Y como en *Púrpura*, tal cuestión puede leerse como una crítica de las identidades sexuales basadas en una concepción binaria de la orientación sexual.

## Conclusiones

Al argumentar que estas novelas pueden ser leídas como críticas de las identidades sexuales, cabe preguntar por qué conviene entonces rotular a los personajes como bisexuales, en vez de emplear otra terminología. Por ejemplo, una posible alternativa para hablar de la sexualidad de los protagonistas de estas obras sería *queer*,<sup>13</sup> una palabra inglesa peyorativa recuperada por ciertas comunidades de disidencia sexual en Estados Unidos para señalar toda sexualidad que no cabe dentro de los constreñimientos de las normas sociales de sexo y género (“queer”, 2006). El movimiento político que enarbola la recuperación de este término está relacionado con una corriente de pensamiento conocida como la teoría *queer*, de la que Judith Butler, citada antes, es un ejemplo. Tanto el uso político del término *queer* como la teoría académica asociada encierran un profundo cuestionamiento de la noción de la identidad en sí, y por lo tanto podrían muy bien aplicarse a la descripción de los personajes de *Púrpura* y *Fruta verde*. Sin embargo, el uso de *queer* para señalar una orientación sexual (o falta de la misma) puede ser más deconstructivo que productivo. Aunque la noción de una sexualidad *queer* podría ayudar a desafiar las restricciones de las sexualidades normativas, su erosión de la identidad puede socavar la fuerza política, social y retórica de las identidades disidentes como la bi-

<sup>13</sup> “Raro”, “extraño”.

sexual, la gay y la lesbiana.<sup>14</sup> Así, el uso del término *queer* para hablar de sexualidades disidentes puede contribuir al allanamiento de la diferencias entre tales sexualidades, algo que en última instancia podría distraer de los diferentes tipos de marginación social que viven personas con diferentes orientaciones sexuales.<sup>15</sup> Aunque las representaciones literarias de la disidencia sexual no siempre están directamente relacionadas con las nociones de identidad o de reivindicación política, siguen siendo importantes en cuanto expresiones artísticas de sexualidades disidentes, que pueden funcionar tanto como señalamientos de diferencias socialmente marginadas como planteamientos de cuestiones culturales y sociales relacionadas con la sexualidad.

Si descartamos *queer* como una posibilidad para categorizar los protagonistas de las dos novelas analizadas aquí, sin embargo, cabe preguntar por qué hace falta rotularlos con cualquier orientación sexual, si los personajes no enuncian ninguna y si las novelas no parecen señalar una afirmación sino un cuestionamiento de la identidad sexual. Una preocupación semejante fue expresada sobre *Púrpura* por José Ricardo Chaves, para quien hablar de Artemio como bisexual traicionaría “[...] el espíritu de la obra, pues ésta no pretende definir taxonomía libidinales sino tan sólo explorar los meandros de eros, sin nombres, sin etiquetas provenientes de ideologías sexuales, a partir del laberinto de Artemio” (1999: 14). Sin embargo, este acercamiento no es satisfactorio, ya que nos lleva al mismo problema que encierra el empleo de lo *queer*. Al dejar de señalar la diferencia de la sexualidad de los personajes de estas obras borramos también la transgresión y disidencia que encierran las sexualidades no-normativas, las cuales son sujetas a la marginalización en la sociedad en que se produjeron las novelas. Por

<sup>14</sup> Cfr. Edwards, 1998 y Green, 2002.

<sup>15</sup> Se puede pensar, por ejemplo, en los distintos tipos de discriminación que enfrentan los hombres gays y las mujeres lesbianas.

eso argumento que es importante reconocer la representación de una sexualidad disidente en *Púrpura y Fruta verde*, que es mejor descrita como bisexualidad masculina. La categoría de literatura de disidencia sexual mexicana que planteo arriba es una definición sumamente abierta, porque la disidencia sexual no abarca una sola sexualidad, sino varias. La inclusión de la literatura que retrata la bisexualidad masculina dentro de esta tradición es un paso importante a la construcción de un canon literario de disidencia sexual pluralista e inclusivo.

## Bibliografía

- Beemyn, Brett Genny, 2004, "Bisexuality", en *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*, en: [www.glbtq.com/social-sciences/bisex.html](http://www.glbtq.com/social-sciences/bisex.html).
- Bencomo, Anadeli, 2008, "La imaginadora: el arte narrativo de Ana García Bergua", *Explicación de Textos Literarios*, núms. 1-2, vol. 36, pp. 78-90.
- Blanco, José Joaquín, 1981, "Ojos que da pánico soñar", en *Función de medianoche: Ensayos de literatura cotidiana*, México, Era, pp. 183-190.
- Butler, Judith, 1988, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, núm. 4, vol. 40, diciembre, pp. 519-531.
- Cázares H., Laura, 2001, "Del rancho a la capital: *Púrpura* de Ana García Bergua", en Ana Rosa Domenella (coord.), *Territorio de leonas: Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana / Casa Juan Pablos, pp. 339-353.
- Chaves, José Ricardo, 1999, "*Púrpura*: el color del deseo", *La Jornada*, 3 de octubre, p. 14.

- Domínguez Michael, Christopher, 1999, “De Sodoma a Gomorra” (Reseña de *Púrpura* de Ana García Bergua), *Letras Libres*, núm. 8, agosto, pp. 91-92.
- Edwards, Tim, 1998, “Queer Fears: Against the Cultural Turn”, *Sexualities*, núm. 1, vol. 1, febrero, pp. 471-484.
- Eco, Umberto, 1988, “Lo posmoderno, la ironía, lo ameno”, en *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, pp. 658-664.
- Garber, Marjorie, 1995, *Vice Versa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*, Nueva York, Simon & Schuster.
- García Bergua, Ana, 1999, *Púrpura*, México, Era.
- García Hernández, Arturo, 2006, “Fruta verde, novela de aprendizaje sobre amor cínico: Enrique Serna”, *La Jornada*, 11 de diciembre, en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/11/index.php?section=cultura&article=a10n1cu>
- Gil, Eve, 2007, “Electricidad enamorada”, en *La nueva ciudad de las damas: Feminismo y literatura*, noviembre, en: <http://otratrenza.blogspot.com/2007/11/electricidad-enamorada.html>.
- Green, Adam, 2002, “Gay But Not Queer: Toward a Post-Queer Study of Sexuality”, *Theory and Society*, núm. 4, vol. 31, pp. 21-45.
- Hirsch, Marianne, 1979, “The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions”, *Genre*, núm. 12, pp. 293-311.
- “Irreverencia y bisexualidad en *Fruta Verde*, de Enrique Serna”, en *anodis.com*, México, 3 de noviembre, en <http://anodis.com/nota/8017.asp>.
- Irwin, Robert McKee, 2000, “La Pedo Embotellado: Sexual Roles and Play in Salvador Novo’s *La estatua de sal*”, *Studies in the Literary Imagination*, núm. 1, vol. 33, primavera, pp. 125-32.

- Lyotard, Jean François, 1984, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Geoff Bennington y Brian Massumi (trads.), Minneapolis, Univeristy of Minnesota Press.
- Monsiváis, Carlos, 1995, “Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas”, *Debate Feminista*, núm.11, vol. 6, pp. 183-210.
- Palaversich, Diana, 1999-2000, “El femenino monstruoso y la crisis del género en *La hermana secreta de Angélica María*”, *Antípodas*, núms. 11-12, pp. 233-248.
- “queer”, 2006, en *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, en: <http://www.glbtc.com/glossary.php?id=17>
- Salinas Hernández, Héctor Manuel, 2010, *Políticas de disidencia sexual en América Latina. Sujetos sociales, gobierno y mercado en México, Bogotá y Buenos Aires*, México, Eón.
- Serna, Enrique, 2006, *Fruta verde*, México, Planeta.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben, 2002, *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*, Nueva York, Palgrave.
- Thornton, Niamh, 2010a, “Ana García Bergua’s *Púrpura*: Gay Narrative and the *Boom Femenino* in Mexico”, en *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women’s Writing*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, pp. 217-240.
- \_\_\_\_\_, 2010b, “Being Fruity in the Big City: Re-memembering the Past in Enrique Serna’s *Fruta verde*”, *Ulster Institutional Repository*, 17 de febrero, en: <http://eprints.ulster.ac.uk/11916/>



# *Elsinore*: un cuaderno de escritura

Fernando Salazar Torres  
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

## Resumen

La idea general del artículo propone el relato *Elsinore: un cuaderno* como una novela de formación, cuyos rasgos estéticos permiten notar el aspecto biográfico del autor en el proceso de formación que va tomando el protagonista. La notable relación que conquista Elizondo entre escritura, memoria y sueño, junto a la hibridez que constituye, permiten analizar a la narración como la textualidad onírica del autor, la cual es el relato mismo; es decir, la escritura que se presenta como una obra acabada, que es un pasado, traído a la actualidad mediante la memoria, es sueño.

Palabras clave: Elizondo, escritura, proceso de formación, cuaderno y memoria.

## *Abstract*

*The general idea of the article proposes the Elsinore story: a notebook as a novel of formation, whose esthetic features allow to show the biographical aspect of the author in the training process that is taking the protagonist. The remarkable relationship that conquers Elizondo between writing, memory and dream, with the hybridity that constitute, allow analyze in the narration as dreamlike textuality of the author, which is the same story, that is, the writing that occurs as a finished work, is a past, brought to the present through memory, is dream.*

*Keywords: Elizondo, writing, training process, notebook and memory.*

*Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía.*

SALVADOR ELIZONDO

## Introducción

Salvador Elizondo Alcalde (Ciudad de México, 19 de diciembre de 1932-30 de marzo de 2006), escritor, traductor y crítico literario. Desarrolló un estilo literario cosmopolita, al margen de las corrientes realistas y nacionalistas que imperaban en la época, con importantes influencias de autores como Stéphane Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound, George Bataille y Jorge Luis Borges.

Forma parte de la Generación de Medio Siglo, constituida por Juan García Ponce, Inés Arredondo, Sergio Pitol, José de la Colina, Juan José Gurrola, Jorge Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo, entre otros. Estos autores modificaron la expresión de la literatura hispanoamericana —novela, poesía, crítica y teatro—; transformaron el modelo hegemónico literario, vinculado al referente nacionalista, a motivos políticos, históricos y sociales, por su interés renovador en la forma, reivindicación de temas y tonos. Realizaron una lectura crítica de la tradición universal y una concepción distinta de la función del arte y del artista. El trabajo del grupo de Elizondo se refirió, parcialmente, a la realidad mexicana.

En las obras de esta generación se comprende el esmero por la experimentación y la preocupación por temas poco frecuentados en ese momento por la literatura mexicana, como el erotismo, la difusa frontera entre sueño y vigilia, la escritura, el cosmopolitismo, la exploración del mal, la metaficción e intertextualidad y el arte impulsado por el ejemplo de Octavio Paz y Jaime García Terrés.

Elizondo es autor de *Poemas*, 1960; *Luchino Visconti*, 1963; *Farabeuf o la crónica de un instante*, 1965; *Narda o el verano*, 1966; *Autobiografía*, 1966; *El hipogeo secreto*, 1968; *Cuaderno de escritura*, 1969; *El retrato de Zoe*, 1969; *El grafógrafo*, 1972; *Contextos*, 1973; *Museo poético*, 1974; *Antología personal*, 1974; *Miscast*, 1981; *Camera lucida*, 1983; *La luz que regresa*, 1984; *Elsinore: un cuaderno*, 1988; *Estanquillo*, 1992; *Teoría del infierno*, 1993; *Autobiografía precoz*, 2000; *Pasado anterior*, 2007 y *Mar de Iguanas*, 2010.

Además, participó en la revista *SNOB*, de la cual fue director, junto con García Ponce y Emilio García Riera. Esta publicación funcionó, a pesar de su corta vida, como una estancia en la que experimentaron con el lenguaje y la escritura de textos heterodoxos. *SNOB* agrupó el pensamiento de la generación, interesada en romper con los límites de lo real y lo ficticio.

### Estado de la cuestión

La narrativa de Elizondo presenta un mundo poético. De éste pueden mencionarse *Farabeuf o la crónica de un instante* y *El hipogeo secreto*. Otras de tal índole, pero cuyo relato es más breve, son *Narda o el verano*, *El retrato de Zoe* y otras mentiras, *El grafógrafo*, *Camera lucida* y *Elsinore: un cuaderno*. Las obras mencionadas son, en general, las más estudiadas por los críticos, y aunque la literatura de Elizondo se ha analizado suficientemente, el relato en cuestión carece de una reflexión amplia. La mayoría de los estudios se ocupan de *Farabeuf* o *El Hipogeo secreto*. Sobre *Elsinore: un cuaderno* se han localizado comentarios y breves análisis en artículos y libros. Manuel Durán (1973), en *Tríptico mexicano*, serie de ensayos dedicados a Elizondo, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, observa los orígenes de *Farabeuf*. Incluso, menciona que la obra de Elizondo ofrece una forma lúcida del mundo irreal e irracional, asimismo considera lecturas implícitas en gran parte de su trabajo creativo.

Por ejemplo, los temas del erotismo, amor, sexualidad, suplicio, tiempo y muerte, presentes en el libro recién mencionado, son parte fundamental de las lecturas que efectuó de George Bataille.

Otra de las constantes de Elizondo son el tema del espejo y el desdoblamiento de la conciencia y del personaje en la novela. Ello provoca una irrupción en la diégesis, que hace que el tiempo de la novela no corresponda al del calendario ni al de los hombres que fechan los sucesos. Cierta falta de identidad, ilusión, y recuerdo de sí mismo ocasiona una vacilante seguridad del tiempo y, por tanto, de nosotros mismos.

Norma Angélica Cuevas Velasco (2006) vincula los aportes del espacio literario de Maurice Blanchot como teoría *en* la literatura, en tanto que espacio poético, cuya herramienta crítica aplica al estudio de la novela *El hipogeo secreto*. Primero lleva a cabo un examen teórico sobre la literatura como espacio, después sobre los objetivos de la *nouveau roman* y la descripción como generador de espacios en los textos narrativos. Incluso, estudia al espacio literario y poético a nivel metatextual. Finalmente, mediante la teoría deconstruccionista analiza el espacio poético en *El hipogeo secreto*.

Javier García-Galiano (2006) expresa sobre *Elsinore* que “el título es ya una invocación, procede de un recuerdo que, sin embargo, no se evoca ni deviene en [*sic*] una iniciación, sino que se convierte en un *relato* admirable en el que la obsesión que siempre animó la obra de Elizondo —la escritura misma— adquiere formas aparentemente más tradicionales, lo cual puede facilitar su lectura” (2006: 18-19).<sup>1</sup>

Dermot F. Curley (2008) toma en cuenta, exclusivamente, los cinco títulos arriba mencionados para proponer una investigación sobre la presencia del sueño, el tiempo, el lenguaje, la escritura, los recursos de técnicas de otras disciplinas, tales como la fotografía y la pintura, en la narrativa de Elizondo. A diferencia de los análisis

<sup>1</sup> Las cursivas son mías.

anteriores, éste contiene un breve comentario dedicado a *Elsinore*, en el que dice que “representa [...] uno de los pocos escritos biográficos del autor, el cual rompe [...] con una escritura solipsista” (2008: 313). Esclarecer qué significa romper con la escritura solipsista es uno de los propósitos de este trabajo. Curley menciona que tal libro es resultado de varios cuadernos y representa la transcripción a la literatura del *relato* (321-322).

Daniel Sada (2009) dice que *Elsinore*, en opinión de especialistas, “se convirtió en un clásico de la literatura mexicana [...] acaso porque el autor abre su prosa a coloquialismos en consonancia con sus constantes de antaño”. El autor da cuenta de que la narrativa de Elizondo, gracias a la importancia del sueño y la imaginación en la escritura, es una manera de ver la realidad y de narrarla, como es el caso del sueño en *Elsinore*. Su escritura es sueño, memoria, cuaderno que se agota.

Los propósitos de este trabajo consisten en registrar si *Elsinore: un cuaderno* tiene caracteres de formación y explicar cómo suceden, así como explicar sus alcances; revisar y analizar los contenidos temáticos en la narración: la *escritura*, la *teoría de espejos* y el concepto de *montaje*, como partes integrales de la estética de Elizondo.

## La escritura: evocación y memoria

*Elsinore: un cuaderno* es el relato de un sueño que contiene sucesos reales ficcionalizados, cuando Elizondo estudió tres años en una escuela militar de California. Este doble carácter es lo que Paul Ricouer llama ficcionalización de la historia e historicización de la ficción. La obra en cuestión presenta tal entrecruzamiento. Está dividida en cinco secciones. Es la historia de Sal y de su amigo Fred, internados en Elsinore Naval and Military School de California, mejor conocida en la memoria de Sal por sus siglas ENMS.

Son hechos que ocurren meses después de terminada la II Guerra Mundial, con trasfondos de propaganda de guerra, películas del momento —*The Outlaw* (1943) y *Gilda* (1946)—, y la situación marginal de inmigrantes mexicanos. Sal y Fred escapan de la base militar —acto jamás ocurrido en la escuela— y el relato narra los acontecimientos de esa aventura, así como los años de adolescencia de Elizondo. Ambos escapan en el bote *Jenny* una noche antes del día de Acción de Gracias, y en ese mismo momento, después que Sal le regaló una botella de whisky a Yuca y a Diosdado, éstos riñen con armas blancas, lo que provoca el asesinato del primero a manos del segundo. El protagonista tiene encuentros con su tía, se enamora de Mrs. Simpson, lo ascienden dos veces en la escuela militar. Al regresar a la escuela, sin que la base militar se haya dado cuenta de la ausencia de los dos amigos, descubren el asesinato de Yuca, y se celebra el 15° cumpleaños de Sal. Por otra parte, la amistad de ambos, Sal y Fred, se deteriora.

Todo el relato es soñado en un presente por el autor; sin embargo, no sólo se trata del sueño de ahora, sino que en la escritura suceden sueños al mismo tiempo que ella se manifiesta a sí misma. La idea de escritura puede comprenderse como el proceso creativo de composición, tal y como ocurre con *El libro vacío*, de Josefina Vicens, cuyo protagonista planea escribir un libro, y para ello realiza la corrección, acomodo y reescritura en un borrador que intenta transcribir en otro libro que permanece vacío. Otro concepto de escritura es sugerido por Roland Barthes (2009), quien explica que el grado cero de la escritura es un no-estilo o modo oral de la escritura. Su modo indicativo se libera de la contención con respecto al orden marcado por el lenguaje. Aspira a una neutralidad en la cual se eliminan los caracteres sociales del lenguaje, la forma neutral de la escritura es su grado cero, su ausencia de los vínculos con aspectos sociales, políticos y económicos. Jacques Derrida (1989) también sugiere un concepto de escritura, definida por ser signifi-

cante del significante y por ser el movimiento del lenguaje, aunque es falsificable porque no supone nuestra presencia, sino nuestra ausencia. La escritura no requiere de la voz, *phoné*, para develar su verdad. Derrida sostiene que la tradición le ha dado a la escritura el lugar para *designar* la palabra.

Todas estas ideas de la escritura son conocidas por Elizondo; no obstante, él posee y desarrolla en algunos libros su examen e ideas sobre la escritura. Por ejemplo, el texto *El grafógrafo*, cuyo título es homónimo al del libro, plantea un desorden, simula una múltiple funcionalidad de la escritura que va desde la metatextual hasta ser recuerdo, mirada y sueño en distintos planos. La escritura es la posibilidad de la imaginación que rompe con los horizontes temporales y espaciales. El caso de *Elsinore* sorprende, pues su estructura y división en apartados insinúan ser cinco grandes oraciones, lo que las hace acercarse a la palabra hablada, a la oración, la voz, la conversación de alguien que cuenta una historia. Pese a ello, el narrador dice que se trata de un sueño en tiempo presente. Está soñando que escribe y ésta actividad necesita de un espacio en el cual manifestarse: un cuaderno. Este es el lugar más inmediato donde se encuentra; no obstante, si se trata de soñar que se escribe, entonces el espacio es la memoria o bien, propiamente, el sueño. Conforme se desarrolla la escritura, se manifiestan sueños. *Elsinore* es escritura, sueño, memoria, cuaderno que se agota.

Una leyenda paradisiaca penetraría la imaginación y el sueño, se prolongaría a lo largo de los meses y los años en otro sueño y éste a su vez se mezclaría con otros y así sucesivamente hasta que la vida entera quedaba rodeada de sueños, aprisionando en su centro un sueño único que ahora que lo estoy soñando otra vez por escrito los abarca a todos y en el que todos se confunden en una sola imagen: la del Deseo. (Elizondo, 2001: 15-16)

El relato presenta rasgos autobiográficos simulados por Sal. Éste es nombre cortado de Salvador; el protagonista pertenece a un tiempo que ya no le corresponde al autor. Se sueña a sí mismo. El que sueña y el soñado son la misma persona, pero diferentes; son ajenos, distantes, otros; irreconocibles si se miran mutuamente. Esa distinción se indica por el desarrollo interior del personaje. Entre los puntos extremos de ambas personas ocurre el proceso de formación del cual me ocuparé.

La escritura va desocultando el sueño a medida que avanza el tiempo ficcional. La auto-observación se manifiesta a través de la mirada de sí por la evocación y la invocación. Son dos recursos necesarios para *traer* a la memoria el pasado que, quizá, se había olvidado y para *hacer* presente mediante la palabra el vacío ocupado por la ausencia de un objeto, sentimiento o recuerdo. Elizondo, en “Invocación y evocación de la infancia” de *Cuaderno de escritura* (2000: 16-39), analiza ambos elementos en la obra de dos autores, Proust y Joyce, que han hecho de la infancia el punto de partida. A diferencia de ellos, *Elsinore* es la manifestación de tales efectos a partir de la adolescencia, cuando Elizondo tenía 15 años.

Para Elizondo la evocación es un tipo de memoria que reconstruye momentos, *recrea* a través de vivencias y recuerdo de sensaciones. El periodo de este proceso corresponde a los tres años en los que estuvo recluido en la escuela militar, los cuales están registrados en su biografía. Es la yuxtaposición de pasado y presente en la re-experiencia de sensaciones precisas. Esa rememoración es imperfecta e incompleta, pues su deficiencia consiste en la insuficiente totalidad para recobrar plenamente la vivencia. La inconsistencia no es espacial, sino temporal, ya que supone olvidar y creer que lo vivido, en un pasado hipotético, corresponde al recuerdo de esa vida, de tal suerte que “la invocación, ya que ésta consiste, en cierto modo, en hacer presente algo que, como el futuro, de hecho está desprovisto de referencias sensoriales” (Elizondo, 2000: 21).

En buena medida la multiplicación de mundos paralelos son efectos de la evocación y la invocación en la obra de Elizondo.<sup>2</sup> En el caso particular de *Elsinore*, evocación e invocación no son la manifestación de mundos paralelos, sino devienen por la confusión provocada de la forma de narración. Todo el relato es una evocación de un tiempo anterior que no corresponde al presente, y es una invocación de la vida en la escuela militar. El libro en cuestión es una escritura que relea sus hechos, sus acontecimientos ficcionales, otro tiempo en una lectura del pasado desde el presente. Las descripciones y oraciones en *Elsinore* anhelan hacer presentes las sensaciones y reconstruirlas en una escritura que es reescrita.

Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada [...] La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio; la confusión que es su propia identidad [...] Es preciso, entonces conocer la identidad de esa confusión que persiste aún más allá de la certidumbre que la anima, y conocer, también, el orden en que, en el sueño de otro —del personaje que en su libro me está escribiendo que yo lo escribo a él— estamos inscritos o nos contiene correlativamente descritos por el otro, él o yo. Si de pronto una súbita revelación me hiciera saberme como el personaje del otro, y que ese otro pudiera ser real, el verdadero Salvador Elizondo de quien yo no soy sino el pseudo-Salvador-Elizondo y que siendo eso pretendiera escribir un libro en el que concibo a otro, al otro que puede ser el personaje de la novela cósmica que un dios está escribiendo. (Elizondo, 1994: 37)

Tal confusión es *Elsinore*. Dibuja una geografía del infinito en intersección con el instante. Elizondo rompe con una escritura

<sup>2</sup> Sobre la manera en que la evocación y la invocación adquieren diversas formas en la obra de Elizondo, consúltese García-Galiano (2006: 11-20).

solipsista en la medida en que no todo lo que surge y se da en la escritura son hechos de la mente del narrador, ya que ocurren otros hechos y anécdotas que son propias de la experiencia con otras personas y el mundo. La dimensión textual es la vida de un pasado hecho presente, manifestado por un sueño escrito, por ello, la falta de solipsismo en la escritura rompe con el “yo” del relato. En el espacio textual existe el lugar del discurso y el de la historia. El del discurso, como se verá, implica la formación y desarrollo de Sal; el espacio de la historia lleva en sí el aspecto simbólico de las tres dagas, como parte elemental del proceso de formación del protagonista.

### Elementos de formación

*Bildung*<sup>3</sup> designa la formación corporal y espiritual. Implica, por otra parte, el proceso de desarrollo del individuo con relación a su entorno y con el resto de personas con las que se desenvuelve en los ámbitos sociales y culturales. Sí, sin duda existe el proceso de formación en diversos planos. Ello se da en doble sentido: simbólico y cultural. Aunque Fred presenta, igualmente, el desarrollo de formación, e incluso, dicho fenómeno es recíproco entre Fred y Sal. Expresión de ello es la búsqueda y hallazgo cuando escapan de la escuela militar, y también mediante la evocación del autor-narrador desde la escritura como expresión de la memoria.

El espacio narrativo tiende a crear una ilusión de realidad, pues, genera tres fenómenos de *puesta en discurso del texto*: actorialización, temporalización y especialización. Interesa el segundo elemento, porque “la temporalización da cuenta de la cantidad y calidad de la sucesión de los estados y transformaciones que los sujetos de la narración sufren” (Cuevas, 2006: 41). Tales cambios

<sup>3</sup> Para un conocimiento más profundo y amplio, consúltese Salmeron (2002: 15-62).

se expresan en relación con el mundo, el fuero interno, y expresan la individualidad e interioridad del protagonista en la formación de identidad. Ahora bien, la *novela de formación* está constituida por la imagen del personaje en desarrollo.

Algunas de estas novelas tienen un carácter *esencialmente* biográfico o autobiográfico, y otras no lo tienen; en unas, el principio organizador es la idea puramente pedagógica acerca de la formación de un hombre, y otras no la contienen en absoluto; unas se estructuran por el orden cronológico del desarrollo y educación del protagonista y carecen casi de argumento y otras, por el contrario, *poseen un complicado argumento lleno de aventuras*; las diferencias que tienen que ver con la relación que existe entre estas novelas y el realismo y, particularmente, con el tiempo histórico real, son aún más considerables. (Bajtín: 2003, 211)<sup>4</sup>

El caso *Elsinore* es complejo a causa de su estructura argumentativa, porque no existe un hombre preestablecido que se desarrolla en la narración. Sal ya está formado cuando inicia el relato. Su sueño se revela con la escritura de tal suerte que, el tiempo de ésta no corresponde, simultáneamente, con el tiempo de la imagen del hombre en proceso de formación. Aunque Sal y Salvador son el mismo hombre, su distinción radica en el aspecto alcanzado por Salvador, autor de *Elsinore*, a saber, el cambio interno con relación al mundo y la identidad que ello implica.

La escritura pone de relieve la subjetividad mediante la descripción, cuya finalidad es reconstruir la memoria y el tiempo porosos, inestables e imperceptibles; permite descubrir, paulatinamente, el rostro de los demás, el mundo caduco y la propia personalidad del pasado. Quien escribe, Elizondo, entra en proceso de iniciación cuando su escritura evoca un pasado perdido y se descubre a sí

<sup>4</sup> Las cursivas son mías.

mismo de otra manera. Antes se mencionó la importancia de la evocación y resulta oportuno recordar su concepto e importancia para resolver el rito de iniciación, así como comprender las relaciones manifiestas con Fred y Mrs. Simpson.

La fragmentariedad de la escritura consiste en su atemporalidad, pues la diégesis deviene pasado, presente y futuro. Dicha ambigüedad en parte se debe a que los hechos de los tres tiempos aparecen combinados; la confrontación entre el pretérito y lo que será compone la reflexión de ese desorden. En principio, estos elementos integran, poco a poco, la imagen de Sal; no obstante, hay otros componentes —las aventuras después de escapar de la escuela—, sobre todo, uno que parece importante, indispensable para el proceso de formación: el aprendizaje de la lengua inglesa. Puede notarse que la cualidad del relato se encuentra en su estilo bilingüe. La manera de combinar dos lenguas en los diálogos refleja que así es como hablan sus personajes y habitantes en donde ocurre la historia. La yuxtaposición de dos idiomas implica la relación de dos modos de pensamiento, costumbres, estilos de vida; además, el aprendizaje individual, aunque no sea pedagógico, es la característica de la *novela de formación*. Sal conoce y se expresa en inglés a las seis semanas de estar en Elsinore. “Seguí el precepto de Gracián. Hablé primero con los vivos y durante las primeras seis semanas de mi estancia allí, aprendí el idioma y hasta ahora el inglés ha sido mi segunda lengua” (Elizondo, 2001: 25).

En efecto, a partir del segundo apartado impera más el inglés, y para quien desconoce la lengua, es imposible la comprensión de la trama y los temas desenvueltos dentro y fuera de la escuela. Parte importante del proceso de formación es la función simbólica de las tres dagas, que aparecen en la narración. Son de la misma hechura, pues, son de la SS, pero distintas, porque son parte de una semántica ajena y pertenecen a personas diferentes. Las dagas son fundamentales para el tratamiento de la imagen del protagonista.

La primera de ellas, en el apartado I, está en la casa de su tía. “Junto a la ventana había un escritorio; sobre una cubierta de terciopelo azul había un portarretratos con la fotografía de mi primo en uniforme, sus medallas y trofeos, insignias alemanas, una daga de los ss” (Elizondo, 2001: 14). Esta primera daga significa nostalgia, pérdida, ausencia del ser querido, muerto en la guerra.

La segunda de ellas aparece en el apartado II. “A ver, compita, le dijo Diosdado al Yuca tendiéndole una daga ss con el mango de cabeza de águila, como la que estaba en la mesa de mi primo, ráscale [la etiqueta de la botella de whisky] tantito para ver si es cierto. El Yuca la rechazó y sacando [...] una faca mexicana, curvada y afilada [...] Aquí traigo la mía, dijo, y empezó a escarbar” (Elizondo, 2001: 41). Esta daga simboliza la muerte, pues con ella Diosdado mata al Yuca, después de una borrachera, con el whisky que Sal les había obsequiado el Día de Gracias.

Finalmente, la tercera está en los apartados IV y V, y es ésta la que Sal adquiere. “En un empeño compré una daga del ss con mango en forma de águila como la que estaba en el escritorio de mi primo” (Elizondo, 2001: 69). Ella significa, en el contexto y semántica de la historia, autoreconocimiento de Sal, el protagonista, a través de Salvador, el autor. Al final y como parte del remate de *Elsinore*, se realiza un sorteo para dar regalos sorpresa y la papeleta que toma Sal es la de su nombre; de esa manera se regala a sí mismo la daga. Representa la identidad del protagonista, autorreconocimiento.

Puede notarse que la escritura sirve para pensarse a sí, es la prueba de que Elizondo fue otro y ahora es alguien distinto. Sin la escritura todo podría ser ilusorio, una mentira. Pese a ello, como todo relato tiene su final, la historia de soñar escribir también se agota. El campo semántico de la escritura es la memoria, la inspiración, la tinta, el cuaderno, el propio sueño que es el móvil de la escritura.

## Cuaderno

Su aspecto mayor es la relación de significado entre el título de la obra y la forma de trabajar de Elizondo. Una respuesta dada a una entrevista aclara más el tema. Adolfo Castañón indaga sobre uno de los personajes principales de la obra de Elizondo, el escritor, “¿qué es ese lugar de trabajo?”, pregunta. El autor responde:

Yo me lo pregunto mucho [...] y no tengo un lugar preciso para escribir [...] Yo escribo a mano. Siempre escribo en cuadernos, nunca en hojas sueltas, porque me gusta tener a la vista y a la mano absolutamente todo lo que he escrito, porque me pasa muchas veces que me cuesta muchísimo trabajo escribir una cosa y la deshecho donde va, y luego, dos o tres semanas después la veo por necesidad al hojear el cuaderno y encuentro que no está mal y que puede mejorarse y entonces la vuelvo a coger, ese es el sistema. (Castañón, 2006: 65)

Por tanto, trabajo e inquietud estética se reflejan en la síntesis de *Elsinore: un cuaderno*. La relación cuaderno, escritura, memoria y sueño se condensan en una idea total en la mayoría de las obras de Elizondo; sin embargo, en el caso particular, existe un elemento adicional, a saber, la evocación, pues se mezcla con la escritura, la memoria y el sueño; por tanto, ¿cuál es su diferencia con respecto a la memoria? La destrucción fenomenológica del tiempo hace de la memoria escritura. La memoria, además de ser una facultad, se vuelve un recurso literario indispensable para el manejo del tiempo; es un elemento mediante el cual el narrador logra la evocación. La evocación es la recuperación de esa ausencia. El sueño es la presencia que, finalmente, terminará por agotarse. La cosa que se reflexiona se vuelve real, y en ese proceso algo se pierde. No son personajes lo que se narra, son evocaciones de una memoria —en la escritura— que trata una ficción, en parte, real, que identifi-

ca situaciones, hechos, personas, sentimientos, en parte ficciones, confundándose entre sí, y, por tanto, indistinguibles. La realidad no se borra, apenas se distingue.

Estoy soñando que escribo este relato. Las imágenes se suceden y giran a mi alrededor en un torbellino vertiginoso. *Me veo escribiendo en el cuaderno como si estuviera encerrado en un paréntesis dentro del sueño, en el centro inmóvil de un vórtice de figuras que me son a la vez familiares y desconocidas*, que emergen de la niebla, se manifiestan un instante, circulan, hablan, gesticulan, luego se quedan quietas como fotografías, antes de perderse en el abismo de la noche, abrumadas por la avalancha del olvido y sumirse en la quietud inquietante de las aguas del lago. Las palabras que escucho mientras sueño que escribo parecen venir de un más allá, desde una vigilia remota en el tiempo y en el espacio, y aunque las oigo con claridad no las entiendo, como si estuvieran dichas en una lengua vestigial o ya olvidada. Todo está inscrito en la brumosa lejanía del olvido y los seres y las cosas aparecen envueltos en esa lentitud de lo que apenas empieza a ser recordado, de lo que acaba de despertar a la vida renovada de la memoria. Sobre la página del cuaderno en que escribo el sueño proyecta, difusas e imprecisas, las imágenes que guardan todavía el topor y la laxitud de su propio sueño de olvido. (Elziondo, 2001: 9-10)<sup>5</sup>

La escritura estimula la memoria y el recuerdo. Sus diferencias son cualitativas. El cuaderno es el espacio de trabajo, un método y sistema estéticos donde se práctica la escritura; sirve como el lugar de la historia. Sólo en el libro, sueño y escritura son lo mismo, comparten una sola naturaleza ontológica; son recíprocos cuando uno alude al otro en el proceso de evocación; la memoria al surgir se vuelve escritura, el recuerdo se refleja en las palabras.

<sup>5</sup> Las cursivas son mías.

## Teoría de espejos

El espacio de *Elsinore: un cuaderno* es memoria que también es escritura, lo cual produce un reflejo, a lo que denomino “teoría de espejos”, pues el cuaderno de trabajo donde escribe, corrige, borra y vuelve a escribir es, al mismo tiempo, la memoria y el sueño; simultáneamente, la escritura es el contenido de la realidad interior sobre la cual trabaja el autor: el desdoblamiento del personaje como narrador y éste como personaje. Ello es manifiesto en el apartado III del relato, en donde el sueño del protagonista, Sal, está dentro del sueño del narrador, Salvador Elizondo, o sea, el propio relato. Los mundos paralelos del sueño corresponden a los de la escritura. En esto persiste una vaga diferencia entre el personaje ficcionalizado y el narrador empírico. Dicha ambigüedad es una falsa identidad, que radica en la confusión entre la narración real y la narración ficcional de la vida que cuenta Elizondo. Paul Ricoeur denomina a esto *refiguración*. El concepto *identidad narrativa* esclarece este aspecto de identidad, importante para responder: ¿quién es el autor de la acción en la narración?

La *identidad narrativa* es la unión de la historia y la ficción. Dicha unión es manifiesta por el proceso cruzado de la ficcionalización de la historia y la historicización de la ficción. Ricoeur atribuye a esta dialéctica el tercer tiempo que no puede ser asignada ni a la historia ni al relato de ficción; se asigna al individuo “o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su *identidad narrativa*” (2009: 997). El primer contraste para llegar a este concepto ha sido entre un tiempo histórico y un tiempo de la ficción, es decir, el tiempo de vida y el tiempo de la historia narrada; en segunda instancia, el paralelismo “del pasado histórico y los efectos de sentido producidos por la confrontación entre el mundo del texto y el mundo del lector” (997).

Ricoeur sugiere que su respuesta, al conocer el nombre propio del autor, es narrativa. “La historia narrada dice el *quién* de la acción” (2009: 997). La persona *que sea quien* hace la acción, encuentra su identidad en sí mismo y en la narración. La identidad de Elizondo deja de ser dilema cuando su análisis descansa sobre el tercer tiempo, *refiguración*, a saber, *la identidad narrativa*, que hace posible el cambio, la mutabilidad de sí mismo siendo otro a través del lector; la historia y la ficción *sobre sí* registran el proceso de formación del personaje. Elizondo cuenta una historia a sí mismo sobre sí, misma que es soñada; y ese sueño es la escritura que se manifiesta mediante la memoria. El tiempo fenomenológico nos da cuenta de la diferencias entre el Elizondo de la escuela militar Elsinore y el Elizondo de la novela *Elsinore*. Cuando el lector descubre ese proceso encuentra, al mismo tiempo, *la identidad narrativa*. Los cambios, además de los temporales y espaciales, ocurren en el desarrollo de formación del narrador-personaje.

El epígrafe que inicia el relato corresponde a Ernst Jünger y plantea cierta solución. Esa cita propone a la *melancolía* provocada por el recuerdo de días gratos, sus efectos y el dolor que causan por ser inasibles. El reflejo de tales memorias son las palabras, orales o escritas, cuando se cuenta la historia de esos días pasados. Hasta ahora ello ha sido una constante en el argumento. Se piensa en el pasado mientras se piensa la escritura, lo cual hace auténtico al sujeto de la narración. Sal es pensado por Salvador.

Todos vosotros conocéis la profunda melancolía que nos sobrecoge al recordar *los tiempos felices*. *Esos tiempos que se han alejado para no volver más* y de los cuales estamos más implacablemente separados que por cualquier distancia. Y las imágenes de la vida son más seductoras todavía vistas en el reflejo que nos dejan, y pensamos en ellas como en el cuerpo de una amada difunta que

reposara bajo tierra y que de pronto se nos apareciera, como un luminoso espejismo (Ernst Jünger citado en Elizondo, 2001).<sup>6</sup>

Esta cita indica un tiempo inasible que el recuerdo recupera mediante la conciencia y lo hace vivo otra vez cuando la evocación se desdobra en el espacio, es decir, en el cuaderno. La memoria y el recuerdo dan orden a la discontinuidad de la experiencia hallada en el pasado. El proceso de escritura se vuelve vital, porque salva lo que ya no pertenece al tiempo, lo que es indeterminado. De la misma manera, escribir recrea el tiempo. *Elsinore: un cuaderno* es sueño y búsqueda, pero también deseo por recuperar ese olvido y encontrarlo. El sueño lo revela, también la escritura. La escritura es un deseo del autor-protagonista por realizar los hechos olvidados. Las palabras reducen las distancias entre el pasado y el presente, suprimen lo temporal de los recuerdos, haciéndolos reales, más próximos, menos lejanos y lentos. Esa es la confusión. El sueño es la escritura.

Otro factor que aporta a lo vacilante de la diferencia entre lo soñado y lo escrito oscila en que las dos vidas, Sal y Elizondo, se inscriben, coinciden en algún momento. Los dos personajes se hacen a sí mismos y mutuamente se realizan. En otra entrevista, Margarita García Flores le pide a Elizondo aclarar por qué la creación literaria es la aspiración irrefrenable de sueño. “Entiendo por escritura [explica Elizondo] la totalidad de las posibilidades que esa *técnica* propone para concretar los hechos lingüísticos; todos los hechos concretables o cuya realidad es representable mediante la escritura” (1974: 289).

La propuesta alcanza la coincidencia del autor con el ser imaginado o recordado. “Coincidir con el ser imaginado, configurarlo mediante la escritura en el horizonte para alzarse hasta él y estabilizarse estabilizándolo, implica una victoria sobre el tiempo” (Ló-

<sup>6</sup> Las cursivas son mías.

pez, 2010: 325). La escritura, el cuaderno, la memoria funcionan como el espejo que refleja la imagen del protagonista en proceso de formación; la palabra escrita multiplica las diversas imágenes que va adquiriendo el autor a lo largo del tiempo, desde el año 1947 hasta 1987, año que indica el final del libro. De ahí la necesidad de escribir, porque de lo contrario se disocia y desaparece el autor-personaje, el ambiente en el cual Sal vivió, las sensaciones con las demás personas y, lo más importante de todo, su propia imagen de esos años.

## Montaje

El concepto de *montaje* proviene del cine, aunque Elizondo aclara su significado y procedencia; no obstante, es oportuno anotar las descripciones del arte cinematográfico y después citar la definición dada por el autor. Eduardo A. Russo (1998) explica que el *montaje* es una selección de elemento y material que definen qué imágenes emplear para armar la película; sirve para combinar planos; marca el tiempo de duración de las escenas y de objetos mostrados. En el diccionario de este autor también se definen y diferencian el *montaje acelerado*, *montaje americano*, *montaje de choque*, *montaje en el plano*, *montaje narrativo*, *montaje paralelo* y *montaje rítmico*.

Para Elizondo el “montaje es el sistema en el que se fundan los ideogramas chinos, es la conjunción de dos ideas concretas que forman una tercera idea abstracta en la mente, o de dos elementos concretos, o dos imágenes, o dos situaciones, digamos, que chocan” (Berenzon, 1996: 24).

Ahora bien, si se piensa en las dos lenguas con las que la estructura y diálogos del relato están constituidos, entonces los idiomas inglés y español son grandes imágenes o ideas que se yuxtaponen, construyendo otra distinta. *Elsinore* es un signo, cuyos caracteres particulares y compuestos muestran, por una parte, su significado

mental que corresponde al pasado que se evoca y, por otra, designan el presente de la escritura. Ese signo es un ideograma que pone en escena la presencia de un pasado reconstruido.

La novela funciona como un ideograma chino, *collage* integrado por ambas lenguas; el sueño total que es *Elsinore* se va descifrando y construyendo a medida que cada carácter se incorpora para organizar y terminar la estructura del relato. La yuxtaposición de dos idiomas no es el único *montaje* presente, también existe el *montaje paralelo*, el cual está organizado por dos acciones simultáneas desarrolladas en el relato y que ocurren en espacios diferentes, unidas de modo dramático. Estas corresponden al momento preciso en que Sal y Fred escapan en el bote *Jenny*, mientras Yuca es asesinado por Diosdado con la navaja de la SS.

## Conclusiones

*Elsinore: un cuaderno* es el relato que tiene por historia el acto de narrar, se noveliza la escritura. Lo imaginario es incorporado a lo que fue, al pasado, sin quitarle su perspectiva realista. El tiempo es en la narración algo recuperado, se vive en ella porque su manifestación es la escritura misma que presenta los bellos días, los felices momentos. Está concluida la imagen del hombre que fue Elizondo, su proceso de formación se efectuó por la escritura. “El tiempo narrado es como un puente tendido sobre el abismo que la especulación abre continuamente entre el tiempo fenomenológico y el tiempo cosmológico” (Ricoeur, 2009: 994). El tiempo fenomenológico es el de una conciencia individual, personal, encontrado en el cuaderno de trabajo; el tiempo cosmológico es el tiempo de los días y las noches, el que rige a las sociedades con su calendario y fechas marcadas, es el tiempo de la ciencia y la cultura. En ambos tiempos la figura de Sal y Salvador se realizan. “La invención del mundo que el artista hace es sólo de lenguaje” (Cuevas, 2006: 69);

sin embargo, ese mundo sí existió, pero no se ha olvidado en su totalidad, aspectos de ese mundo descubiertos surgen del sueño a la escritura.

El personaje y su autor están ante la reflexión de su pasado y una realidad que les correspondía. No hay una reflexión sobre la propia escritura, pero sí es un discurso autorreferencial, metadiscurso, metatextual. Dado lo anterior, la composición de *Elsinore* parece todavía extraña, porque la posición del autor nunca es la del personaje principal, aunque es autobiográfico; también reconozco que Sal y Salvador se complementan y pertenecen a tiempos diferentes y que uno le ayuda a formarse al otro. Sin embargo, aunque ello sea así, la escritura me aclara ciertos aspectos, como por ejemplo: la escritura escribe el sueño y la memoria. La escritura habla y narra un pasado desde la posición del autor, pero también desde la postura del protagonista. La historia se observa por la escritura, por la mirada de Elizondo, autor. “El papel mediador de lo imaginario se acrecienta, en efecto, cuando pasamos del tema de la reinscripción del tiempo vivido en el tiempo cósmico al de la dimensión pasada del pasado” (Ricoeur, 2009: 907). La narración de un pasado adquiere sus dimensiones cuando la escritura *designa* el sueño. Para la voz narrativa del relato el sueño es un presente, un instante, aunque los hechos que se marcan y acontecen ya son pasado.

Además de mostrar el desarrollo de formación se muestran algunos contenidos temáticos que justifican dicho proceso, así como notar de qué modo ocurre tal proceso; independiente de ello, se expone cómo técnicas —el montaje— de otras áreas se incorporan al relato. No parece simple el bilingüismo, aunque el país donde se desarrolla el evento de la historia lo exigiría, no era necesario llevarlo a cabo.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl M., 2003, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland, 2009, *El grado cero de la escritura*, México, Gandhi.
- Beristáin, Helena, 2010, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Berenzon, Boris, 1996, “Entrevista a Salvador Elizondo”, *Filosofía y Letras. Boletín*, núm. 9, mayo-junio, pp. 21-27.
- Castañón, Adolfo, 1995, “Las ficciones de Salvador Elizondo”, en *Arbitrario de la literatura mexicana*, t. I, México, Vuelta.
- \_\_\_\_\_, 2006, “Entrevista con Salvador Elizondo. Los secretos de la escritura”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 26, pp. 58-66.
- \_\_\_\_\_, 2007, “Salvador Elizondo. Idea del hombre que se hizo prosa”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 36, pp. 79-88.
- Cuevas Velasco, Norma Angélica, 2006, *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Curley, Dermot F., 2008, *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana / Aldus.
- Derrida, Jacques, 1986, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- Durán, Manuel, 1973, “Salvador Elizondo”, en *Tríptico Mexicano. Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, México, Secretaría de Educación Pública.
- Elizondo, Salvador, 1972, *El grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz.

- \_\_\_\_\_, 2000, *Cuaderno de escritura*, México, FCE.
- \_\_\_\_\_, 2001, *Elsinore: un cuaderno*, México, FCE.
- García Flores, Margarita, 1974, “Salvador Elizondo”, en *Cartas marcadas*, México, UNAM, pp. 289-300.
- García-Galeano, Javier, 2006, “Prólogo. El principio de la invocación”, en Salvador Elizondo, *Elsinore. Un cuaderno*, México, Asociación Nacional del Libro, pp. 11-20.
- Lavista, Paulina, 2008, “El mamómetro” (selección de distintas entradas de los cuadernos de Elizondo), *Letras Libres*, año X, núm. 115, julio, pp. 47-52.
- Lizalde, Eduardo, 1999, “Salvador Elizondo”, en *Tablero de divagaciones*, t. I, México, FCE, pp. 337-338.
- \_\_\_\_\_, 1999, “Otro apunte sobre Salvador Elizondo”, en *Tablero de divagaciones*, t. I, México, FCE, pp. 339-341.
- López, Amadeo, 2010, “El universo novelesco de Salvador Elizondo”, en Rafael Olea Franco (ed.) y Laura Angélica de la Torre (colaboradora), *Doscientos años de narrativa mexicana, siglo XX*, vol. 2, México, El Colegio de México, pp. 321-344.
- Paz, Octavio, 1985, “Máscara. Recuerdos del teatro en un tiempo de crisis”, *Vuelta*, vol. 9, núm. 100, marzo, pp. 6-10.
- Peñaloza, Joaquín Antonio, 1977, “Salvador Elizondo”, en *Cien mexicanos y Dios*, México, Jus.
- Ricoeur, Paul, 1986, *Tiempo y narración*, vol. I, México, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_, 2009, *Tiempo y narración*, vol. III, México, Siglo XXI.
- Russo, Eduardo A., 2001, *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós.
- Sada, Daniel, 2009, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 66, agosto, en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6609/sada/66sada.html>.

Salmerón, Miguel, 2002, *La novela de formación y la peripecia*, Madrid, Literatura y Debate Crítico.

Vicens, Josefina, 2010, *El libro vacío*, México, FCE.

Yébenes, Zenia, 2008, *Breve introducción al pensamiento de Derrida*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

# Una relación de amor-rechazo: Elías Nandino y Contemporáneos

Lilia Solórzano Esqueda  
Universidad de Guanajuato

## Resumen

Este artículo intenta mostrar el tono de las relaciones personales, las afinidades de espíritu y las distancias entre algunos miembros destacados del grupo Contemporáneos y el poeta Elías Nandino. Se hace un registro de sus primeros contactos y se da cuenta de la proximidad que alcanzó la amistad entre el escritor jalisciense y Xavier Villaurrutia, particularmente; así como los puntos de encuentro y de disenso en ambas poéticas.

Palabras clave: Contemporáneos, Elías Nandino, poética nandiana, experiencia vital, almendra del mundo.

## *Abstract*

*This article tries to show the tone of personal relationships, affinities of spirit and the distances between some prominent members of the group Contemporáneos and the poet Elías Nandino. A record of his first contacts are made and realizes the proximity that reached the friendship between the Jalisco writer and Xavier Villaurrutia, particularly; as well as meeting and dissent in both poetic points.*

*Keywords: Contemporáneos, Elías Nandino, Nandino's poetics, vital experience, almond of the world.*

A fines de 1922 Elías Nandino Vallarta llegó a la Ciudad de México para inscribirse en la Escuela Nacional de Medicina. Venía de Guadalajara, de haber cursado un año en la misma carrera, en el Colegio Figueroa. Ahí había fundado con sus compañeros de escuela la revista *La sombra de Nervo*, a la que poco después modificaron el nombre para llamarla *Bohemia*. Los dos títulos dan clara idea de los autores y actitudes tutelares que guiaban las inquietudes poéticas de varios jóvenes que aún no habían cumplido la veintena, con los pies todavía puestos en las orillas de un decimonónico siglo cuyas flores seguían aromando, aunque un poco marchitamente, el olfato artístico incipiente de la centuria que iniciaba. Así como Ramón López Velarde anota en “Tenías un rebozo de seda...” publicado en el poemario *La sangre devota*, en 1916, para referirse a sus años de inocencia, también ellos estaban “sin Baudelaire, sin rima y sin olfato” (López Velarde, 1986: 85).

Nandino contaba con 22 años en esa época y un ansia desbocada por comerse el mundo a puños. Al poco tiempo y junto con su amigo Roberto Rivera, compañero suyo desde Guadalajara, publicaron la revista *Allis Vivere* que tuvo una aceptable acogida estudiantil y por la que otro condiscípulo, Delfino Ramírez, les propuso presentarlos con Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. Para entonces, Villaurrutia y Novo compartían un pequeño estudio en la calle de Brasil, cerca del templo de Santo Domingo. Ahí fue donde por primera vez se encontraron los noveles poetas. “Delfino tocó la puerta de unos cuartitos —como celdas— que había en el cuarto piso. Abrió un señor alto, delgado, como víbora parada, un poco torcido y con el cabello alborotado. Era nada menos que Salvador Novo” (Nandino, 2000: 59). Villaurrutia se sumó a las presentaciones, platicaron los cuatro sobre sus intereses literarios, que resultaron de una afinidad pasmosa y, pasado un rato, Nandino y él se retiraron a la otra habitación, la que correspondía al poeta de *Reflejos*, donde a decir del migrante jalisciense “estuvimos

conversando de nuestras preferencias entre los escritores, especialmente los poetas. Coincidimos en Enrique González Martínez y Juan Ramón Jiménez, poeta español. Indudablemente que hubo una simpatía mutua y en ese momento nació una de las amistades más grandes y hondas que tuve en la vida” (60). Desde ese día se encontraron consuetudinariamente, hubo una “una conexión casi diaria para ir a cenar, a teatros, a cines y a vagar por las calles” (60). De inmediato a Nandino le agradó la personalidad de Villaurrutia: “era discreto, educado y con cierta luminosidad de inteligencia” (59), y a partir de ahí el joven coculense, aspirante a médico y poeta, se enlazó con las dos figuras medulares de lo que años después sería conocido como el grupo Contemporáneos; o también podríamos decir que comenzó una relación con los dos integrantes de lo que el mismo Salvador Novo llamó “generación bicápite”. Nandino hace una separación, en su autobiografía, de dos bandos disgregados —o conjuntados, como se prefiera ver— por afinidades vitales y por las apetencias sexuales:

Al poco tiempo se formó el famoso “Grupo sin grupo”, cuando Xavier y Salvador conocieron a Jorge Cuesta y Gilberto Owen y se juntaron con José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. A Enrique González Rojo casi no lo conocíamos porque era diplomático y casi siempre estaba fuera, en España o en Chile. Roberto y yo no asistíamos del todo porque teníamos nuestras clases, pero nos dábamos cita especialmente con Xavier. [...] Después, cuando ya nos juntábamos todos, pasaba lo que con el agua y el aceite: tratándonos no nos mezclábamos. De un lado, Gilberto Owen, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano y el reprimido Jaime Torres Bodet, de quienes conseguí la amistad y conversaciones literarias. Del otro lado, los marcados por la mano de Dios y Jorge Cuesta, quien era bisexual, de los que conseguí el prestigio y el desprestigio (60-61).

En su relato el poeta jalisciense destaca más bien vivencias de corte intimista, no hace propiamente retratos intelectuales, digamos que el tono se orienta hacia un tipo de escritura más personal, pero nunca llega a parangonarse con el estilo exhibicionista del que Novo hace gala en *La estatua de sal*. Nos podemos enterar, por su testimonio, de que se iban de juerga al “Salón México”, a la ‘Playa Azul’, al ‘Tenampa’ y a todos los sitios donde había vino, canto, golfos y oportunidades” (60-61); pero también de que para las conversaciones literarias y de contenido intelectual se reunían “en un café, en restaurantes, en los cuartos de estudio que ya tenía[n] en Brasil núm. 41, en [su] consultorio, que era muy amplio, o en el estudio de Roberto Montenegro, que estaba junto al templo de San Pedro y San Pablo. También muchas veces [se] reunía[n] en casa de Agustín Lazo, que había llegado de París y participaba con mucho entusiasmo y alegría” (60-61). De Contemporáneos, Nandino establece la siguiente nómina:

[...] lo componían estrictamente Villaurrutia, Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo; agregados a ellos en continuo trato Salazar Mallén, yo, Agustín Lazo, quien fue parte de la inteligencia medular que ellos aprovecharon, como hicieron con Octavio Barreda, hombre de muy buen humor que, como diplomático, los conectaba más con todas las literaturas de Europa y podía enviarles colaboraciones o recomendaciones de libros y quien, cuando regresó a radicar a México, tuvo el mérito de publicar la gaceta *Letras de México* y la revista *El Hijo Pródigo*. Un gran elemento para la cultura literaria de México. [...] también se agregó al grupo Carlos Pellicer, poeta que hizo su fama en Colombia y que vino a completarla entre nosotros. Los “Contemporáneos” hacían un círculo cerrado y querían llegar a puestos diplomáticos o vivir de las letras como empleados públicos para conquistar la fama. De ahí su egoísmo. Trabajaban para ellos mismos y los otros tenían que trabajar para ellos (61-62).

Se advierte cómo el poeta de *Nocturna palabra* se identifica sólo como “agregado” del “grupo sin grupo” como los autonombró Xavier Villaurrutia, y se refiere a sus integrantes con la tercera persona del plural, en un franco alejamiento. Casi toda su vida, Nandino insistirá, por un lado, que formó parte de esta colectividad por las afinidades de espíritu indagador, inquisitivo; por su búsqueda de nuevas formas y maneras de decir la literatura; por su ingenio, su inteligencia siempre a flor de piel, su franca inconformidad al anquilosamiento, la lectura constante de nuevos autores, en fin, por esos motivos que Villaurrutia comentó a Edmundo Valadés en una carta:

El grupo en el que usted me cuenta y en el que yo mismo me incluyo se formó casi involuntariamente por afinidades secretas y por diferencias más que por semejanzas. [...] unas soledades que se juntan. Medite usted en el significado de estas denominaciones hechas sin programa alguno de política literaria y como a pesar nuestro. ¿Qué es lo que ata estas soledades? ¿Qué es lo que agrupa un momento a unos cuantos seres para separarlos enseguida? Desde luego la semejanza de nuestras edades, de nuestros gustos más generales, de nuestra cultura preservada en momentos en que nadie cree necesitarla para nutrir sus íntimas vetas. Además, nuestro deseo tácito de no hacer trampas, de apresurarnos lentamente, de no caer en el éxito fácil, de no cambiar nuestra personal inquietud por un plato de comodidades, de falsa autoridad, de auténtica fortuna. [...] La libertad es [...], aunque pueda parecer mentira, el lazo que, al mismo tiempo, nos une y nos separa (Villaurrutia en Sheridan, 2003: 13-14).

Aunque también es cierto que probablemente Nandino no estuviera muy convencido de la honestidad de todo lo que afirma el poeta de *Nostalgia de la muerte*, porque en repetidas ocasiones ha aseverado lo que se anota líneas arriba, el que eran egoístas y que-

rían costearse su fama literaria a expensas del servicio público. Le chocaba un poco su énfasis en voltear los ojos hacia el extranjero y perder el piso con su país, así como la exacerbada gana de lograr una poesía intelectualizada, sin rastro de emoción. En una entrevista, a los 89 años de edad, incluso llega a decir que

los Contemporáneos se aprovecharon del impulso poético de López Velarde y aportaron una novedad. El público ya se había hastiado de un romanticismo ya gastado y de un modernismo exageradamente usado; con este panorama, los Contemporáneos empiezan a escribir otras cosas y tienen éxito, porque partieron de la retórica y, para mí, la poesía parte de las verdades y de una vida que es vivida con experiencias. Por eso la poesía de ellos se fue haciendo hueca con el tiempo y ha quedado volando (Bustamante, 2009: 163).

En estas palabras quedan contenidos por lo menos dos principios de la poética nandiniana y una actitud que nunca lo abandonó: los primeros son buscar a toda costa una verdad contenida en los propios versos que se forja con el esfuerzo y conocimiento del lenguaje sí, pero que no es sólo eso. Las palabras contienen una gran porción de espíritu y de todo lo que conforma al autor: tristezas, alegrías, concepciones de la vida, frustraciones, impedimentos reales o imaginados; y de aquí se desprende que la poesía sea considerada resultado también de la existencia misma. Eso le da densidad y humanidad, de otra manera es solamente retórica; es decir, palabrería inocua. Como los “hombres huecos” del poema de T. S. Eliot. La actitud a la que apela Nandino es la de la honradez, en parte porque un hombre no puede ir por el mundo en una especie de esquizofrenia con sus pensamientos y sus creaciones por un lado y su existencia por otro; y en parte porque cree firmemente en una moral en la creación artística. En una entrevista diferente comenta:

Nunca les tuve confianza a los Contemporáneos. Sentía que lo que ellos escribían era pura simulación. Yo tenía otro concepto, por eso siempre me guardaba mis poemas, mis libros; sin que ellos supieran, los publicaba. Nunca me daban el visto bueno, eran muy pesimistas. Decían, si algo no les gustaba, que me iba a quemar. Lo raro era que, aún con esos criterios, mis libros triunfaban siempre. Por ello les tenía desconfianza. Era típico que me trataran de esa manera. No obstante, había una afinidad entre Villaurrutia, Novo, Cuesta y yo: las ganas de vivir la vida. Los otros escribían con la intención de ganarse puestos diplomáticos: Torres Bodet, por ejemplo (Bustamante, 2009: 120).

Historiógrafos y críticos literarios no se han puesto de acuerdo en definir una única nómina para esa “cinta de Moebius” —como los denomina Guillermo Sheridan— que fue Contemporáneos, y a lo largo de los años ésta engrosa o adelgaza según los parámetros y criterios de quien la enuncia. Jorge Cuesta, a un año de desaparecida la revista que da nombre al grupo, en 1932, contabiliza en su recuento a Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Rubén Salazar Mallén (Cfr. Sheridan, 1985: 12). Habría que precisar que los incluidos en la tercera parte de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por él mismo, son casi todos los anteriores excepto los dos últimos: Celestino Gorostiza y Salazar Mallén. El investigador estadounidense Merlin H. Forster en su ensayo *Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano* los ve como “un círculo reducido de amigos que entre los años 1920 y 1932 colaboraron en una serie de trabajos literarios”, e identifica “tres subgrupos sucesivos”: el primero formado por Ortiz de Montellano, González Rojo, Gorostiza y Torres Bodet; el segundo, por Villaurrutia y Novo; y el tercero, por Owen y Cuesta. Este es un núcleo medular, según su apreciación.

Después sitúa a Carlos Pellicer, Octavio G. Barreda, Elías Nandino y Rubén Salazar Mallén como escritores “que conocían a los del grupo y a veces contribuían a las revistas, pero nunca se unieron al cenáculo”; y a Martín Gómez Palacio, Enrique Asúnsolo, Salomón de la Selva y Samuel Ramos los ubica “más lejos aún del grupo” (Forster, 1964: 7-8).

José Luis Martínez en su *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, reúne en esta generación, advirtiendo que no era “inicialmente homogénea”, a Carlos Pellicer —el “menos ‘contemporáneo’ de los ‘contemporáneos’”—, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet —“ansioso de coger el fruto de cada estación”—, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, como los centrales; y ensancha demasiado el círculo anotando como parte del grupo o con obra publicada en los mismos años a Enrique González Rojo, Enrique Asúnsolo, Salomón de la Selva, Agustín Lazo, Gilberto Owen, Octavio G. Barreda, Jorge Cuesta, Carlos Díaz Dufoo Jr., Rubén Salazar Mallén, Renato Leduc, Bernardo J. Gastélum, Eduardo Luquín, Carlos Luquín, Anselmo Mena, Enrique Munguía, Eduardo Villaseñor, Samuel Ramos, Elías Nandino, José Martínez Sotomayor, Emanuel Palacios, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Genaro Estrada, Celestino Gorostiza y Rodolfo Usigli (Martínez, 1990: 44 y ss.).

Para Guillermo Sheridan la lista de los Contemporáneos es “elástica” debido a su “carencia de un programa o de directrices programáticas estrictas” (2003: 17). Al investigador mexicano no le interesa, para su estudio *Los Contemporáneos ayer*, la nómina expandida que incluye por diversas razones “invariablemente pertinentes y considerables, a Carlos Pellicer, Elías Nandino, Genaro Estrada, Enrique Munguía Jr., Celestino Gorostiza, Rubén Salazar Mallén, Ermilo Abreu Gómez —estos últimos, eventualmente habrían de convertirse en enemigos de tiempo completo de los demás—, Ignacio Barajas Lozano, Anselmo Mena y muchos más”

(17). Él considerará el mismo núcleo central propuesto por Merlin H. Forster y E. J. Mullen, descrito líneas arriba. Es decir, para lo que nos ocupa aquí: Elías Nandino no forma parte de Contemporáneos, salvo en sus versiones más ampliadas.

El poeta, por su parte, aduce que no escribió nunca en la revista ni participó del proyecto porque para 1928 se fue a Estados Unidos a realizar una estancia necesaria en la culminación de su tesis sobre medicina y que cuando regresó a México, *Contemporáneos* ya había concluido. En general, piensa que el que no haya “militado”, por llamarlo de algún modo, en el grupo fue debido a la falta de tiempo, a la exigencia de partirse en dos: por un lado, su profesión de médico cirujano y, por la otra, su vocación de poeta. A una le dedicaba el día y a la otra, las noches. También es cierto que lo mejor de la obra poética de Nandino no se dio en esa época. La de él ha sido una producción reposada, que fue madurando lentamente y prodigó los mejores frutos andando el tiempo, incluso cuando su mejor amigo y cómplice, Villaurrutia, ya había fallecido. El poema que escribe a propósito de la muerte de Xavier incluido en el poemario de 1955, *Nocturna suma*, es una muestra:

Si hubieras sido tú lo que en sombras,  
anoche,  
bajó por la escalera del silencio  
y se posó a mi lado,  
para crear el cauce de acentos en vacío  
que, me imagino, será el lenguaje de los muertos.  
Si hubieras sido tú, de verdad, la nube sola  
que detuvo su viaje debajo de mis sábanas  
y se amoldó a mi piel  
de una manera leve, brisa, aroma,  
casi contacto angelical, soñado...  
Si hubieras sido tú  
lo que apartando la quietud oscura  
se apareció, tal como si fuera tu dibujo

espiritual que quiso convencerme  
de que sigues, sin cuerpo, viviendo en la otra vida.  
Si hubieras sido tú la voz callada  
que se infiltró en la voz de mi conciencia,  
buscando incorporarte en la palabra  
surgida de tu muerte, por mis labios.  
Si hubieras sido tú lo que en mi sueño  
descendió como bruma, poco a poco,  
y me fue encarcelando  
en una vaga túnica de vuelo fallecido...  
Si hubieras sido tú la llama llama  
que inquietante pasó por mi desvelo  
sin conmover el lago del azoro,  
igual que en el espejo se sumerge  
la imagen, sin herirle  
el límpido frescor de tu epidermis,  
si hubieras sido tú...

Pero nuestros sentidos  
no pueden identificar las ánimas.  
Los muertos, si es que vuelven, han perdido  
todo lo que pudiera  
darnos el goce de reconocerlos.

¿Quién más pudo venir a visitarme?  
Recuerdo que, contigo solamente,  
muchas veces hablé de la zozobra  
en que el constante asedio de la muerte  
nos tiene sepultados,  
y hablábamos los dos adivinando,  
haciendo conjeturas,  
ajustando preguntas, inventando respuestas,  
para quedar sumidos en derrota,  
muriendo en vida por pensar la muerte.

Ahora tú ya sabes descifrar el misterio  
porque estás en su seno; pero yo no sé nada...

En esta incertidumbre secretamente pienso  
que si no fuiste tú lo que en las sombras, anoche,  
bajó por la escalera del silencio  
y se posó a mi lado,  
entonces quizá fue  
una visita de mi propia muerte  
(Nandino: 1980: 60-62).

La repetición anafórica de la frase “Si hubieras sido tú” es la medula de la que se desprende la construcción del poema, como cántico, como monodia casi elegíaca. Una oración fúnebre poco ortodoxa, que paradójicamente no tiene las características del rezo excepto por el tono y el asunto en el que la muerte es central. Una muerte con la suavidad de las nubes, dotada de la sustancia de lo angelical, nunca de lo violento o lo corrompido; un “dibujo espiritual” pero tangible, sensible en la piel como el roce de una tela ligera, una “voz callada” que se percibe en un oído especial desarrollado por la conciencia y no por el común órgano de la oreja, por donde nos entran los sonidos de este mundo. La experiencia del contacto con lo sobrenatural en este poema está muy lejos de lo terrorífico. La muerte provoca una sensación de “túnica de vuelo fallecido”, no tiene la gravidez o el peso con que normalmente la asociamos. Esa presencia nos dirige hacia una pregunta, inquiere al pensamiento sobre lo que puede significar la muerte, más que conducirnos o hablarnos de un estado emocional. La voz poética no es doliente, no llora una pérdida sino interroga por una condición metafísica.

El poeta jalisciense retoma en este poema temas fundamentales para ambos: la noche, el sueño, el silencio, la muerte, la duda; inquietudes y misterios compartidos en largas noches de desvelo en que Nandino tenía guardia en el Hospital Juárez, y al que acudía

Villaurrutia infinidad de veces para compartir lecturas propias y de otros autores. Fue él quien le ofreció presentar *Ecos*, impreso en 1934. En esas palabras elogiosas, las únicas por lo demás que le dedicaría Villaurrutia a la poesía de Nandino, se entrevé el excelente augurio del agudo crítico y del buen amigo, pese a considerarlo verso acerbo todavía. Entre otras cosas le dice:

[...] Este hombre que arde y se consume en los ejercicios más diversos; que halla equilibrios momentáneos de la razón y del instinto, pero que se distrae y da con su cuerpo en la red que él mismo ha tendido a sus pies, pero que se levanta y vuelve a empezar... Este hombre que, en una palabra, vive y, sin tener una conciencia lúcida de su deseo, quiere verse vivir, se llama ahora Elías Nandino.

Yo lo he visto sostener, alternativamente, el lápiz del escritor y el bisturí del cirujano; escribir y operar; escribir con fiebre y operar con frialdad.

[...] ¡Ya lo imagino, el día más pensado, desprenderse de sí mismo y con precauciones infinitas, lúcido y frío, auscultar su propio tronco ardiente, seguir las intermitencias de su corazón, poner al descubierto las capas profundas de la tierra del cuerpo y explorar las antiguas cavernas del pecho para extraer, de los complicados repliegues de la red de los nervios, los ligeros pájaros y los seres marinos que el hombre ha ido ocultando en el hombre! (Villaurrutia en Nandino, 1982: 8-9)

Después de esto, el silencio. No hay —hasta donde se conoce— ninguna otra muestra de atención hacia la producción nandiniana. Será porque lo esencial de este escritor vino después de 1950. Ya no le alcanzó vida al capitán de *Ulises* para conocer y disfrutar *Triángulo de silencios* (1950), *Nocturna suma* (1955) y menos *Nocturna palabra* (1960). A fines de 1950, un amigo de Carlos Pellicer, el ingeniero Félix Jorge Martínez, le invitó a Córdoba, Veracruz, para que instalara un nacimiento; al poeta tabasqueño se le adhirieron

al proyecto del viaje Elías Nandino, Roberto Montenegro y otros más. Villaurrutia, días antes de partir, visitó en su consultorio a Nandino para comentarle que no iría. Ambos discutieron acerbamente. El primero se encontraba en un estado de ánimo alterado y tan nervioso que dio unos golpes con los nudillos en la pared sin explicar mucho. Nandino afirma en su autobiografía saber la razón y la atribuye a problemas vinculados con el lado amoroso de la vida, asuntos del corazón. Ésa fue su despedida. El día 26 de diciembre vio en un periódico cordobés el titular: “Súbitamente murió Xavier Villaurrutia”:

Sentí que me partieron longitudinalmente; desde ese momento me sentí incompleto. Corrí a darles la noticia. Carlos lloró, Montenegro lloró. Fue una verdadera tragedia. Inmediatamente hablamos a su casa y nos contestó Teresa, su hermana. Me reprochó que yo no hubiera estado allí y, después de contarnos la situación, me dijo que ya lo habían enterrado. Comprendimos que toda prisa era inútil. Yo, en mis adentros, reproducía la escena final del consultorio y no me cansaba de pensar que eso había sido un suicidio (Nandino, 2000: 67-68).

Jorge Cuesta murió muy pronto, en 1942; Gilberto Owen, en 1952; sin menciones a la obra de Nandino, excepto por una emotiva felicitación en una carta de Owen enviada desde Filadelfia, en noviembre de 1948. De José Gorostiza y Salvador Novo, ni hablar.

Nandino mostró a lo largo de su vida, y cada que el asunto salía a la palestra en las entrevistas —es decir, casi siempre—, un poco de resentimiento a los del grupo con los que tenía un trato más constante; lo cual es hasta cierto punto muy natural porque con ellos convivía, había establecido un lazo de amistad que ciertos gestos, actitudes y hechos lastimaban. Con el resto de los integrantes de este “archipiélago de soledades”, como los motejó José Gorostiza, el vínculo era más desapasionado, más puramente literario

y convencional. No obstante, si creemos en su testimonio, *Muerte sin fin*, de Gorostiza, se leyó por primera vez en su consultorio; lo mismo que la primicia de “Nocturno rosa”, de su queridísimo Villaurrutia. Lo que sí es demostrable es que *Notas sobre poesía*, de Gorostiza, se publicó en la revista *Estaciones*.

A Salvador Novo, después de un tiempo de relación, francamente no le guardaba mucha simpatía y puso mayor distancia, pese a seguir algunas de sus ocurrencias y considerar que sus primeros libros *XX poemas* y el relato de viaje *Return Ticket*, fueron valiosos en la medida de su descubrimiento y asimilación de las poéticas plásticas norteamericanas de la *New Poetry*. Declara, por ejemplo: “Yo aborrecía a Novo porque una vez habló muy mal de Villaurrutia, cosas tremendas. Y me dijo algo que me ofendió mucho. [...] ‘Yo no sé por qué quieres tanto a Jorge Cuesta y a Xavier. Mira —dice— yo te digo en confianza: Jorge Cuesta le dijo un día a Xavier: Tú que eres tan amigo de Elías aconséjale que deje la poesía porque no es para él’, y añade más adelante: ‘Ellos eran muy frívolos para juzgar; nunca me comprendieron, y yo nunca tuve —como ellos— empleos en el gobierno. A mí nadie me ayudó. [...]. Yo los ataqué después de muertos, pero ellos me atacaron en vida; me trataban como la cenicienta’” (Bustamante, 2009: 89).

De Jorge Cuesta reconoce su poema “Canto a un dios mineral” como “muy bueno”, pero después le fustiga, “como poeta no vale nada. Sus sonetos son duros, forzados y críticos. Y su crítica literaria era dura y a veces injusta, porque condenaba con facilidad y a los amigos los perdonaba con esa misma facilidad. Lo cierto es que el grupo de ‘Contemporáneos’ fue una especie de club en el que se trataban como en el cuento del periquito rey, con esa frase, y todos eran reyes” (2000: 75). No obstante, en un artículo publicado como homenaje en *Jorge Cuesta. Poemas, ensayos y testimonios*, le dedica palabras de mucho encomio:

No era criatura humana ni inhumana; más bien un rencor pensante que pisoteaba a sabiendas la vida. [...] Estaba hecho como de dos mitades disímbolas; una de hombre semivendado, otra, de auténtico demonio que escudriñaba todo, que veía todo, que lo sabía todo. [...]

Hablaba en un solo tono, con palabras secas, amargas, desnudas. [...] Más que hombre parecía una balanza de precisión. Cuando hacía crítica, disecaba con avidez quirúrgica y se deleitaba en sangrar y conocer la más escondida fibra de la obra. Odiaba la inspiración por considerar que era un estorbo para realizar la verdadera obra de Arte, que él concebía como el resultado de un acto de conciencia. [...] Afirmaba que la Poesía era un problema de multiplicación que el lector debía resolver.

[...] su palabra no era ni detonante ni furiosa, tampoco saturada de veneno o erizada de envidia, no; pero era exacta y desnuda, penetrante y certera, cruel por su verdad y constructiva por la disección que producía. [...]

Oculto bajo su exterior helado, existía el hombre sencillo, tierno, generoso; el que a veces olvidaba su conciencia dictatorial y con lenguaje claro, natural, expresaba sus sentimientos o dibujaba sus recuerdos.

[...] Siempre estaba en lucha contra [...] las viejas escuelas literarias que tenían en estado de atrofia nuestras letras (Schneider, 1981: 178-180).

Para Gilberto Owen sólo tuvo expresiones de aprecio. Recuerda en su texto biográfico: “fue un hombre limpio y un amigo insuperable. Era amable y no hablaba mal de nadie”. Líneas después enfatiza: “sus poemas, especialmente los primeros, con intensa influencia de Juan Ramón Jiménez, son verdaderas joyas” (Nandino, 2000: 77). Lo recuerda con mucho cariño y dulzura, aunque sólo se conocen tres cartas a Nandino del sinaloense cuando estaba en Estados Unidos; una, en el solsticio de invierno de 1948, y dos en 1951; una en Semana Santa y la otra en noviembre. También hizo

sendas menciones al poeta jalisciense en dos cartas enviadas en agosto de 1949 y en julio de 1950 a Josefina Procopio, su compañera que se encontraba en México. De lo que se conoce, antes de 1948 y desde su partida al extranjero a mediados de 1928, su gran corresponsal del grupo fue únicamente Xavier Villaurrutia. Es de justicia aclarar que las misivas de Owen a Nandino son poquísimas, pero son de miel. Le cuenta que le dedicará un canto especial el 24 de diciembre, la víspera de Navidad, y añade: “Tu libro me ha llenado de una gran alegría, es la parte más pura y más hermosa de tu obra. Lo he leído temblorosamente. Me he olvidado por completo de tu amistad, que me brilla en el corazón, para leerlo, y tu amistad se me ha metido por la cabeza y por los nervios. Me siento emocionado, Elías. [...] ¿Dónde estás, si no en mi admiración intelectual y en mi amor de hermano?” (Owen, 1979: 290)

Elías Nandino rechazó casi desde el comienzo de su relación con este grupo de poetas ese afán por separarse de la realidad de su país, un ansia de derribar fronteras y compenetrarse con el mundo más allá de los límites circunscritos por la ideología de la Revolución Mexicana; si bien, un mundo reducido a Estados Unidos y Francia principalmente. Así como para sus abuelos, los decadentistas y modernistas de fin del siglo XIX y comienzos del XX, el medio y lejano Oriente, lo mismo que los simbolistas franceses jugaron un papel central en sus gustos y experiencia estética. Un descendiente en línea directa de aquel simbolismo fue figura tutelar para los mexicanos: el francés Paul Valéry. Gilberto Owen recuerda cómo Cuesta

me arrancó a estocadas de lógica poética de la raíz juanrramoniana de que mi adolescencia no se avergonzaba, y acosándome en un rincón con Gide y Valéry —que a su vez fueron sus dos influencias mayores— me obligó a reconocer que lo mexicano de la poesía española escrita en México está precisamente en su desarraigo de lo mexicano, en su universalidad, “en su preferencia de

las normas universales sobre las normas particulares”, y me enseñó a buscar esas normas en el clasicismo francés (1979: 245)

Nandino no adoptó nunca lo que Owen bautizó como “Ley de Cuesta”, esa ley “que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica — no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética” (1979: 243). Por el contrario, en Nandino la poesía sucede de la experiencia vital; la inspiración noctámbula que despierta sus sentidos cede lugar privilegiado a la pasión creadora, y él no se preocupa de que corra libremente, no intenta sujetarla con bridas manejadas por un exceso de raciocinio o contención intelectual. La poesía pura no le interesa. No siendo “vanguardista” ni “purista”, tampoco es “mexicanista” y menos “nacionalista”. Sólo es un poeta. Y sin embargo, decir que la poesía sucede, lleva implícita la connotación de la no intencionalidad. Es decir que la voluntad permanece al margen. No totalmente, pero sí una porción de ella. No totalmente porque si así fuera estaríamos abordando los objetos poéticos surgidos del automatismo surrealista donde justamente la pretensión fundamental era prescindir de la voluntad razonante y dejar paso al libre flujo de la inconsciencia, como sucede en el sueño. En Nandino hay una fuerza interior, una voluntad que lo impele a escribir todas las noches, después de las arduas jornadas que le exige su trabajo profesional. Cura enfermos por el día y cura su alma por la noche.

Por supuesto que el poeta jalisciense leyó lo mismo que sus compañeros: Baudelaire, Nerval, Mallarmé, Valéry, Supervielle, Gide, Cocteau, Freud, sus queridísimos Bécquer y Juan Ramón Jiménez, lo mismo que San Juan de la Cruz, Góngora, Garcilaso, Quevedo, Sor Juana, Othón, Tablada, Nervo, Díaz Mirón, López Velarde, Rubén Darío y José Asunción Silva. Y la lista se alarga.

Pero de entre todos ellos, la poesía de Nandino se inclina más hacia los autores de un tono íntimo, crepuscular y natural, con menos peso del artificio y más de la experiencia vital. Sus poemas no son construcciones recargadas de ornamento formal, ni son ejemplo de los “estados intelectuales” pregonados por Valéry en su *Poesía y pensamiento abstracto* que abrirá la puerta de par en par a la poesía pura.

### Xavier Villaurrutia: una afinidad contrastada

De entre todos los Contemporáneos, indudablemente que Nandino tenía una predilección hacia el poeta ciudadano de los nocturnos. Cualquier desavenencia que pudo haber surgido entre ambos la pasó por alto, generalmente. Siempre aseguró que su amistad y consideración superó todas las zonas de sombra:

Era amable, educado y discreto; [...] tenía excelente conversación; hábil para ofender sin hacer herida e inteligente para defenderse. Siempre se estuvo cultivando, leyendo tanto en español como en inglés y francés. Con la intimidad de Agustín Lazo aprendió a traducir perfectamente el italiano. Puede decirse que su amistad con Agustín, quien era muy preparado, vino a completar su cultura y le dio la media sabiduría europea en teatro y en pintura. [...] En lo particular yo lo admiraba. Creo que aprendí mucho de él, la crítica y la autocrítica; me infiltró el rigor para mi escritura. En lectura, seguí sus pasos y casi siempre discutíamos los mismos libros, y juntos leíamos a psicoanalistas. Y creo que yo influí en él desde el punto de vista humano [...] Me acompañaba a visitar a mis enfermos, y yo me daba cuenta cuando a los muy pobres les deslizaba algunas monedas debajo de la almohada. Muchas veces estuvo en mis guardias en el Hospital Juárez y presencié mis delicadas operaciones y hasta los infortunados resultados. [...] En honor a la verdad, fue el amigo con quien más congenié y a quien más quise (Nandino, 2000: 65-66).

Se veían casi todos los días, solos o acompañados, en comidas y cenas. De hecho, muchos años después de entablada esta amistad, en 1937, Octavio Paz recuerda la primera comida a la que estuvo invitado, conducido por Villaurrutia y Cuesta, para conocer a todos los intelectuales del grupo. Era su “ceremonia de iniciación”:

Un taxi nos llevó a un restaurante que estaba frente a una de las entradas del Bosque de Chapultepec, cerca del mercado de las flores: El Cisne. Recuerdo muy bien a los asistentes: Ortiz de Montellano, José y Celestino Gorostiza, Samuel Ramos, Octavio G. Barreda, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Elías Nandino y el Abate Mendoza. Tres ausentes: Pellicer, Novo y Owen. (Este último vivía en Colombia.). Se habló de las opuestas ideas de Goethe y Valéry acerca de la traducción poética, pero, sobre todo, se habló de Gide, el comunismo y los escritores. Eran los días de la guerra civil en España. Todos ellos eran partidarios de la República; todos, también, estaban en contra del *engagement* de los escritores y aborrecían el “realismo socialista”, proclamado en esos años como doctrina estética de los comunistas (Paz, 2003: 13).

La compañía Nandino-Villaurrutia era muy cercana, muy íntima. En una entrevista con Sandro Cohen, el primero le platicaba que hasta cierto parecido en la fisonomía se desarrolló entre ambos, “Cuando tú vives y andas con una gente todo el tiempo, hay un contagio no sólo espiritual, sino también mental y corpóreo. Te vas haciendo a la forma de la otra persona. Nadie concebía, por ejemplo, que Elías Nandino fuera a una fiesta sin Xavier; casi siempre andábamos juntos”. Desde 1922 y hasta su muerte los unió una estrecha amistad, los primeros años más caracterizada por las discusiones literarias, por las ideas estéticas y después del regreso de Nandino de Los Ángeles, ese acercamiento se tornó más “familiar”, “[Villaurrutia] comía en mi casa todos los días. Y esto, por

supuesto, se tiene que reflejar en el lenguaje, no sólo en las ideas. En algún texto, alguna vez, escribí una frase como: ‘la anemia de los vidrios’ y Xavier me dijo: ‘Eso es mío’. Yo le contesté que no, que era una expresión médica; sólo así me pude defender” (Bustamante, 2009: 79).

En el estudio introductorio a la obra completa de Xavier Villaurrutia, Alí Chumacero señala tres etapas, “actitudes” le llama él, en la poesía del ciudadano. La primera está subyugada por el juego conceptual y formal de las palabras; en la segunda “su mejor época creadora, la emoción se somete a la estricta vigilancia de las facultades intelectuales, en un justo equilibrio que lo hizo escribir sus más hondos poemas” (Chumacero en Villaurrutia, 1966: XIV). La tercera “actitud”, la distinguirá, según Chumacero, el que “la emoción se sobrepon[ga] a la inteligencia con tal ímpetu, que la oblig[ue] a restringir su ejercicio sólo a la superficie de las formas métricas” (XIV). Es la segunda etapa la que interesa en este momento, la época de los nocturnos “cuando descubría que una idea maduraba con tal intimidad que no fuese el simple reflejo de algo objetivo, sino que se diera ‘en función de vida y preocupación auténticas’, palabras más o menos externaba Villaurrutia a José Luis Martínez (1940, 2: 75-76), entonces se iniciaba en el poeta la transfiguración de lo que comúnmente llamamos inspiración poética” (Chumacero en Villaurrutia, 1966: XIV). Esta es tal vez la obra que más se asemeje en ritmo, temática y forma a la de Nandino y constituye el conjunto de *Nostalgia de la muerte*. El de Nandino es un periodo de trabajo poético que abarca un amplio arco que se extiende por casi todo el siglo XX. Un largo río en ocasiones turbulento y otras manso. Una voz que fue madurando a golpes de constancia, como un orfebre al bruñir la pieza casi perfecta que acaba de salir de sus manos.

A Nandino le interesa el tono menor, no la grandilocuencia ni el pesado edificio de un pensamiento demasiado abstracto; o en

todo caso es una abstracción que inmediatamente busca su concreción. Su poesía habla de emociones y de estados del ser; también de lo que le sucede al cuerpo que se mueve en este aquí y ahora terrenos, pero vinculados secretamente con el todo, en una conexión total con la Naturaleza. El cuerpo es en la Naturaleza, de manera tal que la muerte es un fin físico-biológico, pero es un renacer en el vientre más amplio del universo; el punto de comunión entre vida y muerte. Nandino está sensiblemente contagiado de todo lo que afecta a lo humano. Es muy humano.

[...]

cuando estoy a mi lado —centinela volátil—  
como parte distinta de mi carne agobiada  
y escucho los latidos del corazón: profundos  
en mi forma tendida con quietud cadavérica;

[...]

cuando estoy a la orilla del dibujo desnudo  
en que tomo apariencia  
de estar vivo en la vida, y descubro que existo,  
entero y separado del corporal engrane  
donde sufro figura,

[...]

Entonces siento el estelar espasmo  
de una potencia en vilo,  
el universo libre de mi lumbre pensante  
en giro sin tropiezos por órbitas de ascenso,

[...]

Es entonces que palpo mi verdad liberada,  
el asueto espacial de mi cósmica almendra  
que comparte el dominio del empuje invencible  
del principio de todo y de todo en principio;  
porque detrás de lo que no se toca,  
de lo que nace y en la muerte acaba,  
está lo que no puede cambiar, lo que es eterno

y parte indivisible  
de la infinita evolución creadora:  
es lo que queda vivo, sin nosotros,  
y se suma de nuevo a la energía.

[...]

Porque después del cuerpo el hombre se trasvasa  
al vaso sin paredes del espacio sin fondo,  
para adquirir otra vez su ubicuidad perfecta  
y el sideral oficio de donde fue robado  
(Nandino, 1984: 22-24).

La noche es una “entraña” en Nandino, en la que nos sumergemos por el desliz del sueño, por la curvatura sin forma del silencio nocturno. Nos colgamos de una escala descendente para llegar a esa “almendra” del mundo que nos contiene y a la que contenemos. Somos parte del universo en nuestro envoltorio corporal, carnal, biológico, pero más ontológicamente el poeta lo evidencia con un desdoblamiento en el cual la energía se desprende del cuerpo; aunque lo que en un principio se plantea como desasimiento, separación, deslinde se propondrá como reunión con lo primigenio universal. Hay aquí un transfondo, un rastro del naturalismo de Ralph Waldo Emerson, su idea de la *vital force* y por consiguiente del élan vital bergsonianos: “el hombre se trasvasa / al vaso sin paredes del espacio sin fondo, / para adquirir otra vez su ubicuidad perfecta”. Más que un científicismo habría que leer en sus versos una conexión con el intuicionismo y la idea de contar de inmediato con un conocimiento de las cosas.

CUANDO por la escalera del silencio  
bajamos a la noche de la entraña  
buscándonos, buscando  
esa isla nostálgica, esa almendra  
que sentimos atesorar muy hondo,  
más allá de confluencias de tejidos

y follajes internos,  
y el descenso vendado por tinieblas  
se prolonga peldaño por peldaño,  
paso en pozo, desliz sin superficie,  
flotación en caída interminable,  
sin tropiezos, sin roces, sin memoria;

[...]

Y queremos llegar y no llegamos  
porque la entraña sigue, continúa,  
se vierte, se transmina, se dilata  
en polvo giratorio,  
en desbordada atmósfera de luto,  
en asustado tizne vagabundo,  
en espacio con rostro de obsidiana;  
y queremos llegar y no llegamos  
porque nace el abismo de otro abismo  
que conecta, se esparce, se difunde  
el cielo desastrado, éter desnudo,  
huyente inmensidad, lumbre de hielo,  
firmamento sin vísceras, ensanche  
creciente de la zona del desaire,

[...]

¡Qué cerca de la muerte está la vida!

[...]

La entraña de nosotros, nuestra entraña,  
llega hasta el Cosmos que no tiene entraña  
(Nandino, 1984: 32-33).

En el poema “Nocturna astronomía” queda muy a la intemperie su panteísmo, la pertenencia del hombre a la naturaleza.

[...]

En la hondura flotante, sin orillas,  
que almendra la moldura en que vivimos,  
un sideral empuje nos germina

en brote y en derrame indetenibles  
que al mismo tiempo, con la misma fuga,  
nos llena, nos deriva y nos escancia.

[...]

El hombre es parte, síntesis y suma  
del misterio total que lo rodea  
y lo cubre, lo incubre y lo trasciende;  
es dinámica gota que se aúna  
al sistema solar de donde vino  
y al que tiende su mudo acercamiento;  
es nostálgico arranque involuntario  
que permanentemente se difunde  
hacia el imán eterno del origen.  
Medular, inasible, sin contorno,  
en un íntimo cerco de horizontes  
cada hombre aprisiona su universo  
y de su centro al exterior expande  
los milenios de luz de sus estrellas;  
y sólo se da cuenta de que existe  
su mundo sumergido, el cosmos suyo,  
cuando cierra los párpados y mira  
la oscuridad nocturna de su entraña  
que le muestra su oculta astronomía  
(Nandino, 1984: 45-47).

La referencia a la noche, al sueño, al silencio en Villaurrutia toma otros derroteros distintos a la filiación con los elementos naturales, con el cosmos. La poesía de Nandino se acerca más al canto, la piedra fundacional del poeta; y Villaurrutia sigue la estela del intelecto, sigue la huella imprecisa de Monsieur Teste y oye más el canto de la vanguardia con sus sirenas alucinadas por las imágenes sobrerrealistas que recuerdan los lienzos de Giorgio de Chirico, como en el “Nocturno de la estatua”, recreación del *Saisir*, de Jules

Supervielle, para reconvertirlo en una pintura digna de la Escuela metafísica.

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera  
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,  
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,  
querer asir el eco y encontrar sólo el muro  
y correr hacia el muro y tocar un espejo.  
Hallar en el espejo la estatua asesinada,  
sacarla de la sangre de su sombra,  
vestirla en un cerrar de ojos,  
acariciarla como a una hermana imprevista  
y jugar con las fichas de sus dedos  
y contar a su oreja cien veces cien cien veces  
hasta oírla decir: “estoy muerta de sueño”  
(Villaurrutia, 1966: 46-47).

El de Xavier Villaurrutia es un estallamiento de los sentidos, pero celosamente vigilado por la luz de la conciencia, centinela que no dejaba al descuido su puesto ni por un minuto; un estallamiento, pero contrastadamente como el grito de una estatua. Es por eso que la idea que queda en el conjunto de poemas que integran *Nostalgia de la muerte*, aparecido como *plaque* de diez nocturnos en la imprenta de Miguel N. Lira, en 1933, es la de la planificación y la estrategia, en el lenguaje y la forma, en las sinestesias y los juegos de aliteraciones, de espejos y paradojas. Hay mucho de artificio, de juegos pirotécnicos con el lenguaje en perfecta armonía con imágenes sorprendentes. Todo medido y puesto en sincronía, puesto para pensar, como una “rosa increada”.

La obra de Nandino y de Villaurrutia son puntos que se tocan en un vértice y se lanzan en fuga con direcciones opuestas. Parten de los mismos asuntos con tratamientos distintos, son las dos caras

de la poesía, el Epimeteo y Prometeo perfilados en el *Protágoras* platónico, uno aborda el carro terrestre de la experiencia, el otro se desplaza sobre el carro de fuego de la inteligencia. Nandino se desliza en los vaivenes de la conciencia vital y Villaurrutia atiende los murmullos sutiles de la conciencia intelectual.

## Bibliografía

- Bustamante Bermúdez, Gerardo (sel., comp. y estudio), 2009, *De dolores y placeres. Entrevistas con Elías Nandino entre 1954 y 1993*, México, Gobierno del Distrito Federal / Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Chumacero, Alí, 1966, “Prólogo” a Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, FCE.
- Forster, Merlin H., 1964, *Los Contemporáneos 1920-32. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea.
- López Velarde, Ramón, 1986, *Obras*, México, FCE.
- Martínez, José Luis, 1990, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, México, Conaculta.
- \_\_\_\_\_, 1940, “Con Xavier Villaurrutia” (entrevista), *Tierra Nueva*, año I, núm. 2, marzo-abril, México, pp. 74-81.
- Nandino, Elías, 2000, *Juntando mis pasos*, México, Aldus.
- \_\_\_\_\_, 1982, *Nocturna suma*, México, Katún.
- \_\_\_\_\_, 1984, “Nocturna evasión”, en *Nocturna palabra*, México, Domés, pp. 22-24.
- \_\_\_\_\_, 1984, “Nocturno descenso”, en *Nocturna palabra*, México, Domés, pp. 32-33.
- \_\_\_\_\_, 1984, “Nocturna astronomía”, en *Nocturna palabra*, México, Domés, pp. 45-47.

- Sheridan, Guillermo, 2003, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE.
- Schneider, Luis Mario (ed. y recop.), 1981, *Jorge Cuesta. Poemas, ensayos y testimonios*, t. V, México, UNAM.
- Paz, Octavio, 2003, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE.
- Owen, Gilberto, *Obras*, Josefina Procopio (ed.), Alí Chumacero (pról.), Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo (recop.), México, FCE.
- Villaurrutia, Xavier, 2003, “Carta a un joven (Edmundo Valadés)”, en Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, p. 166.
- \_\_\_\_\_, 1966, *Obras*, Alí Chumacero (pról.), Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (recop.), Luis Mario Schneider (biblio.), México, FCE.
- \_\_\_\_\_, 1982, “Prólogo” a *Ecos*, México, Katún, pp. 7-9.



# José María Bustillos, *casi incorpóreo*

Juan Pascual Gay  
El Colegio de San Luis

## Resumen

Existen muy pocos datos acerca de la vida y obra de José María Bustillos (1866-1899). Este artículo pretende articular la información más o menos disponible, a fin de ofrecer una semblanza de un escritor que gozó del cariño y del fervor de muchos de sus compañeros de generación, como José Juan Tablada, Francisco M. Olaguíbel, Chucho Urueta o Bernardo Couto Castillo. Con todo, las escasas noticias prefiguran una personalidad sensible y sencilla que hizo de la poesía su actividad preferente hasta su muerte sobrevenida a los treinta y tres años de edad.

Palabras clave: decadentismo, modernismo, bohemia, poesía.

## *Abstract*

*There are very few data about life and work of José María Bustillos (1866-1899). This article seeks to articulate more or less the information available to provide a semblance of a writer who enjoyed the love and fervor of many of his generation, like: José Juan Tablada, Francisco M. Olaguíbel, Chucho Urueta or Bernardo Couto Castillo. With all, the little news foreshadow a simple and sensitive personality, this made poetry his preferred activity until his death occurring at 33 years old.*

*Keywords: Decadentism, Modernism, Bohemianism, Poetry.*

De José María Bustillos no hay sino delicadas y atentas semblanzas, trazadas por sus contemporáneos a partir del afecto y la admiración discreta. Uno pensaría que más que frente a un joven ya bien entrado en la segunda juventud, se está ante un adolescente que no quiere o no puede dejar de serlo, pero al que sus compañeros de bohemia tampoco le permiten dar ese paso definitivo hacia la madurez. Si Amado Nervo expresa que “entre los poetas jóvenes de México, Bustillos es el más delicado” (1991: 11), José Juan Tablada habla de “su enamorada musa en una *bergerade* de Sajonia” (1994: 83-84). Pepe Bustillos, o Pepe a secas, como lo conocían sus amigos y contemporáneos, es un caso raro en el prosencio literario del fin de siglo en México. José Remedios Colón publicó en *El Sol de Toluca*, el 24 de febrero de 1952, una semblanza de José María Bustillos recuperada del cronista Ramón Pérez que, a su vez, en 2003, fue rescatada por Alfonso Sánchez Arteche para la revista *La Colmena*, de la Universidad Autónoma del Estado de México; en ese retrato se insiste en los rasgos referidos: “Era el poeta José María Bustillos, pulcramente vestido, de facciones delicadas, de mirada dura y de semblante noble que revelaba desde luego una finísima educación” (Colón en Sánchez, 2003: 15). También Tablada refiere la elegancia anacrónica de Bustillos: “Terciábase la capa española, calábase sobre los ojos el sombrero que algo tenía de chambergo y en tal guisa su silueta que se alejaba, me hacía retroceder un siglo, hacia el pasado virreinal” (1991: 114). Curiosamente hay pocas noticias sobre su vida, pero muchas referencias a su probidad y bonhomía, a su caballerosidad y aristocracia del espíritu; así lo retrata Luis G. Urbina:

No servía para luchar, para bracear en este río turbio en el que forcejamos sus amigos. Él nos veía impasible, indiferente, estoico, convencido tal vez de la inutilidad de nuestro esfuerzo. Tendido en la hierba de la orilla, lleno de prematuro cansancio, nos lanzaba sus epigramas, nos entretenía, nos obligaba a reír en medio

del combate. Porque bajo las doradas transparencias de su sátira, columbrábamos su encantadora ternura femenina.

Cuando la vida le hacía daño, no se encolerizaba, no reñía con ella, no la odiaba; se le quedaba mirando con sus ojos bondadosos, como tímido huérfano que quiere desagraviar a la madrastra. (1923: 174-175)

Bustillos tuvo una afinidad demasiado próxima a Luis G. Urbina como para pasarla por alto, hasta el punto en que los dos participaron de una misma sensibilidad poética. Dice Enrique González Martínez que “apenas José María Bustillos, a quien la vida no dejó pasar de un augurio malogrado, puede aspirar a la gloria de haber tenido orientaciones semejantes a las del autor de *Lámparas en agonía*” (1914: XX). La amistad entre Pepe y Luis está más que probada, entre otras cosas, por ese poema que el primero dedicó al segundo, “Nocturno de estío”, que retoma las “mariposas” como motivo alusivo a la alegría de la vida que de la misma manera utilizó Urbina en su poesía:

Oh! Mistrerios sublimes; oh! Pasiones!  
Oh! Sombras voluptuosas  
Que haceis estremecer los corazones  
Y convertís las muertas ilusiones,  
—esas larvas sin luz— en mariposas!  
(Bustillos, 1900: 83)

Los pocos datos que existen se deben a Inocente Peñaloza García, quien registra que Bustillos nació el 6 de septiembre de 1866 en Tacubaya y que falleció el 20 de junio de 1899 en Toluca; no alcanzó los 33 años; la muerte se lo llevó cuando recién había obtenido la plaza de catedrático del Instituto Científico y Literario, cargo que combinaba con su nombramiento como Director de la Biblioteca Pública Central del Estado de México. Apenas ejerció sus nombra-

mientos puesto que había ocupado las respectivas plazas en 1898, el mismo año que surgió una de las revistas más emblemáticas de la actual Universidad Autónoma del Estado de México, el *Boletín del Instituto Científico y Literario Porfirio Díaz*, publicación mensual que desatendió su regularidad a partir de 1910, para desaparecer en 1947. La sección literaria del *Boletín* le rindió un homenaje al poeta, “*In Memoriam*. Ante la tumba de José María Bustillos”, en 1902 (VV. AA., 1902: 125). Al principio, la publicación estuvo dirigida por Silvano Enríquez Correa y Agustín González Plata, pero sus páginas se llenaron pronto de las colaboraciones de otros destacados escritores del plantel como Francisco M. Olaguíbel, Juan B. Garza o el propio José María Bustillos. En esos últimos años de su vida, se relacionó a Bustillos con Margarita de la Peña, hermana de Rosario de la Peña quien forma parte ya de la leyenda literaria de México al asociarse con Manuel Acuña, como afirma José Luis Martínez: “La historia de su relación con Rosario [de Manuel Acuña] pertenece ya a la leyenda. A la musa de nuestro romanticismo dedicará la mayor parte de sus últimos poemas y ella aparecerá, acaso injustamente, como la causa del suicidio del poeta” (Martínez en Acuña, 2004: XX). Sin embargo, Tablada contradice esta versión y más bien apostilla que se trataba de Rosario y no de su hermana Margarita de quien entonces era novio Pepe Bustillos: “donde vivía su novia, aquella misma Rosario Peña, célebre por su singular atractivo sobre los poetas de dos generaciones” (1994: 14).

La austeridad fue norma y hábito en los últimos años de la vida cotidiana de Bustillos, como relata Ramón Pérez: “El amable poeta ocupaba un departamento anexo a la biblioteca y sólo tenía como muebles los más indispensables para él, ya que no tenía arrestos de orgullo, pues se notaba muy resignado con su modestísima situación, no obstante contar con el afecto sin límites y protección del señor general José Vicente Villada” (Colón en Sánchez, 2003:

16). Pepe ofreció la silva “Inmortales” al “Sr. General José Vicente Villada”, en sintonía con la poesía cívica y patriótica de tono romántico, pero que revela la deuda personal con el general:

[...]  
con ávida pupila  
abarco la extensión del cielo obscuro,  
y escucho un vago acento  
que me repite trémulo, inseguro,  
despertando pasadas inquietudes:  
—“¡Hay flores inmortales, no lo dudes!  
Hay flores inmortales, te lo juro!”  
(1900: 68)

Una relación de la que da fe Rubén M. Campos al afirmar que “El gobernador del Estado de México, [...], se ha llevado a la ínsula una pléyade escritores entre los que destaca el poeta José María Bustillos, verdadero artista de la palabra que surgió en el Liceo Mexicano, donde publicó poemas encantadores” (1996: 60). Noticias elocuentes del temperamento discreto y tímido de Bustillos, más bien retraído, que no usó influencias para medrar y ascender en lo económico y social, talantes igualmente consignados por Campos al registrar que Bustillos “es afable, tímido, humilde, y estas cualidades lo han hecho alejarse de los intelectuales que mucho lo estiman” (60); pero también es una actitud reveladora de su compromiso con la poesía y el arte, una religión entonces de la que resultó un digno oficiante al destinar tanto su esfuerzo como su sensibilidad a su culto, sin buscar otras cosas que distrajeran su atención. Luis G. Urbina subraya el talante retraído de Pepe Bustillos: “La existencia de este insinuante músico del ensueño fue callada, escondida, sin aparato, sin ruido. Habitó el poeta una grata penumbra con salpicaduras de estrellas, olvidado del estrépito y desdeñoso de teatrales y ficticias apoteosis. Dentro de su pobre-

za, aspiraba, como una flor oculta, la inmensa dicha de sentirse amado” (1923: 176). Más allá de otras cosas, hay que subrayar el compromiso suscrito por Bustillos, así como otros compañeros del modernismo mexicano como Bernardo Couto Castillo, Julio Ruelas o Jesús E. Valenzuela, de ofrendar su vida al arte. La muerte le llegó a José María Bustillos de un modo anodino, sin estridencias ni ruidos, como si su vida hubiera sido un acostumbamiento para ese momento definitivo. Inocente Peñaloza García cuenta así el deceso:

La vida del poeta Bustillos se extinguió rápidamente cuando fungía como director de la biblioteca pública, a consecuencia de un problema gástrico que no pudo ser controlado y que provocó su muerte prematura —tenía sólo 33 años— en el edificio de la biblioteca.

Su cuerpo fue sepultado en el panteón general de Toluca. En 1974, cuando se inauguró la Rotonda de los Hombres Ilustres, los restos de Bustillos no fueron trasladados —como sucedió con Garza, Villarello, Venegas y Cuenca— debido a que no era originario del Estado de México (2007: 23).

Sin embargo, Rubén M. Campos atribuye la muerte de Bustillos a su dipsomanía, algo que no parece muy fundado si nos atenemos a los testimonios que han dejado sus contemporáneos, en donde en ninguna parte, excepto en *El bar*, hay una información que avale tal afirmación. Quizás sea una estrategia de Campos para subrayar precisamente el talante trágico de su generación; con todo dice: “José M. Bustillos se extinguió ocultamente después de brillar un día a la par que Manuel Gutiérrez Nájera, otra lloradísima víctima del bar” (1996: 240). Luis G. Urbina, en un precioso librito titulado *Hombre y libros*, a propósito de la muerte del poeta, coincide en los excesos de Pepe Bustillos apenas apuntados por Campos; en una estampa escrita con motivo de su muerte, Urbina dice lo

siguiente: “Tenía una pereza de enfermo para todas las cosas de la vida; una voluntad suave, dúctil, floja, dispuesta a ceder a la presión de cualquier mano. Por eso, cuando vino el Dolor lo maltrató tanto y le hizo llorar tan a menudo. Por eso, cuando vino la Poesía le arrancó sonidos tan hermosos y tan puros. Por eso, cuando vino la Tentación bebió él en su copa el licor amargo de los placeres fugitivos” (1923: 74).

Los dos últimos años de José María Bustillos son los más documentados y acerca de los que se poseen más noticias, como corresponde a quien ha decidido, después de una juventud bohemia y turbulenta, sentar cabeza e ingresar en un ámbito laboral más o menos estable. Sin embargo, los años previos a la llegada del poeta a Toluca estuvieron marcados por su militancia en la bohemia artístico-literaria finisecular que se vivió de manera efervescente y bulliciosa en la Ciudad de México; pero sobre todo es este movimiento, decadentista o modernista, al que se adhirió muy pronto, el que permite rastrear sus andanzas a partir de 1893. Con todo, Bustillos no tuvo participación alguna en las sucesivas polémicas decadentistas y modernistas que arreciaron en 1893 y, más tarde, en 1896 y 1898. De hecho, Tablada en un artículo publicado en *El Nacional*, el 11 de junio de 1898, en donde daba la bienvenida a la publicación en ciernes *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, al consignar la nómina de los redactores y colaboradores más conspicuos, omite el nombre de Bustillos: “El olmo secular de la justicia, el trono forestal, es un periódico exclusivamente literario que aparecerá en breve, y cuya redacción estará formada por artistas como Jesús Valenzuela, Julio Ruelas, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Ciro. B. Ceballos, Bernardo Couto, Rafael Delgado, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel y Rubén M. Campos” (Tablada en Clark y Zavala, 2002: 315). Pero no quiere decir que no formara parte del cenáculo encabezado primero por José Juan Tablada y que, más tarde, fuera absorbido en torno a las páginas de la *Revista Mo-*

*derma*, como antes lo fue por las de la *Revista Azul*. Campos, en *El bar*, indica que José María Bustillos integró aquella sociedad literaria, fundada por Manuel Ignacio Altamirano, llamada Liceo Mexicano, junto con otros poetas como Juan de Dios Peza, Luis G. Urbina o Enrique Fernández Granados, *Fernangrana* (Campos, 1996: 181).<sup>1</sup> Todo indica que la bohemia, a la que era reacio Pepe Bustillos, no estaba completamente desterrada de sus hábitos, más bien la practicaba de manera esporádica, en ocasiones, debido a las reuniones de los miembros del Liceo Mexicano, como aquel cenáculo celebrado en el Sylvain, un restaurante de prestigio en la década última del siglo XIX, que solía congregar a artistas y escritores, como la rememorada por Campos a raíz de una invitación firmada por Joaquín D. Casasús y Ángel de Campo “para reinstalar la sociedad literaria que fundó el maestro don Ignacio M. Altamirano y de la que surgieron poetas y escritores de renombre, entre los que se contaban Luis G. Urbina, José M. Bustillos, Enrique Fernández Granados, Luis González Obregón, Antonio de la Peña y Reyes, José P. Rivera, Ángel de Campo (Micrós), José Peón del Valle y otros cuyos nombres olvido” (Campos, 1996: 181). A estas sesiones celebradas una vez al mes, asistía puntual Bustillos, y acababan en una fiesta, en donde el bullicio, las anécdotas y las risas concluían una velada que había comenzado con la lectura de diferentes textos; a la hora de levantar la sesión “cada uno dejaba en una bandeja que tenía en sus manos un criado, cinco pesos del cubierto en la cena, y una propina para los criados, si era su voluntad” (183) a no ser que Casasús, como era frecuente, corrie-

<sup>1</sup> Belem Clark de Lara señala tres asociaciones literarias “importantes” en el periodo 1888-1910: “el Liceo Mexicano Científico y Literario (1885-1892), el Liceo Altamirano (1889-1905) y la Sociedad Literaria Cuathémoc (1891-1894)” y amplía la nómina de los escritores: Rafael Ángel de la Peña, Rafael Delgado, Emilio Rabasa, Manuel José Othón, Ángel Pola, Luis G. Urbina, Luis González Obregón, Balbino Dávalos, Victoriano Salado Álvarez, Ángel de Campo, además del propio Pepe Bustillos (Clark y Speckman, 2005: 36).

ra con todos los gastos. Por su parte, *Ciro B. Ceballos* incluye a *Bustillos* dentro de otra tertulia no menos famosa y concurrida que tenía lugar en *El Alhambra*, decorado al estilo morisco en el interior y en el exterior mediante azulejos de estilo arábigo y colores lo suficientemente llamativos como para que atrajera la atención de los transeúntes. Gobernado por *Vicente Mijares*, *El Alhambra* congregaba en torno a sus mesas a “*Manuel Larrañaga Portugal*, *Agustín Alfredo Núñez*, *Antonio de la Peña y Reyes*, *Arturo Paz*, *Salvador Dávalos*, *José Bustillos*, *Ricardo López Ochoa*, *Alfredo de la Portilla*, *Carlos Govantes*, *Francisco de la Garza Gutiérrez*, *Darío Balandrano*, algunas veces *Amado Nervo*, algunas también *Bernardo Couto Castillo* y nosotros” (*Ceballos*, 2006: 105). Igualmente, *Ceballos* registra otro lugar al que asistía en ocasiones *Pepe Bustillos*, en donde se encontraban poetas y pintores, escritores y periodistas, sustituyendo así las habituales tabernas y bares; era el hogar de *Eduardo Ruiz*, diputado y procurador de la República, que impartía clases en la Escuela de Jurisprudencia. La tertulia habitualmente tenía lugar en la biblioteca del dueño de la casa que convidaba a sus invitados a café de *Uruapan* con “rajillas de queso”; allí llegaban “*Antonio de la Peña*, *Ezequiel Chávez*, *Balbino Dávalos*, *José Bustillos*, *Amado Nervo*, etcétera” (392). A diferencia de las otras capillas más bien inclinadas a la bebida y los excesos de todo tipo, “la tertulia en aquella residencia, situada en la calle de *Francisco Zarco*, tenía particular amenidad, pues se leía poco, pasándose las horas de la reunión en alegre plática ininterrumpida por las risas suscitadas por los chistes ásperos del macabro crítico *Antonio de la Peña y Reyes*” (393). Una vez concluida la reunión, los contertulios acudían al *Salón Bach*, donde acompañaban la cena con “un hermoso vaso de grueso cristal, rebosante en la espuma blanca de una cerveza, dorada como hirviente topacio”. La noche, en ocasiones, la remataban los jóvenes poetas en casa

de Balbino Dávalos, derrotados y exhaustos varaban en ese lugar como esos barcos que apenas alcanzan a atracar en el muelle.

Hay noticias de que entre 1890 y 1897 José María Bustillos ejerció diferentes oficios para mantenerse, y también a su familia; oficios que explican de alguna manera su relación esporádica con la cofradía decadente e, incluso, su ausencia en las sucesivas polémicas. Nervo, por ejemplo, consigna en 1895 que fue funcionario de “la Administración de Correos”, motivo por el que estaba siempre ocupado yendo de un lado para el otro, sin apenas tener tiempo para dedicarse a la vida social y del mismo modo que en esos años rentaba un pequeño departamento en la calle de las Ratas número 6, en la Ciudad de México, a la que se refería para que sus conocidos y amigos no olvidaran su dirección como Seis ratas; y, poco más tarde, ejerció de boticario, motivo por el que concluye que “¡Mal andaba su estro en aquella atmósfera llena de emanaciones de ungüentos, donde lo único que clamaba *excelsior* era... el álcali!” (Nervo, 1991: 11). Igualmente, Tablada recuerda el trabajo de Bustillos en las oficinas de Correos: “Desde aquella tarde en el Tívoli fuimos amigos y varias veces lo acompañé desde la Oficina de Correos donde trabajaba, contigua entonces al Museo Nacional, hasta el puente de Alvarado [...]” (Tablada, 1991: 144).

Seguramente, por esos mismos años comienza a compaginar sus trabajos con sus colaboraciones en diferentes revistas y publicaciones, en cuyas redacciones conoce a Tablada, quien ha dejado una nota de su primer encuentro:

Por aquella época conocí a ciertos compañeros que comenzaban a descollar en literatura. Fue Pepe Bustillos, hoy casi olvidado a pesar de su innegable mérito, el primer poeta que pude ver de cerca y tratar con cierta intimidad. Recuerdo haberlo conocido por conducto de Guillermo Vigil y Robles, también debutante literario, a la sazón y mi excompañero del Colegio Militar y que los tres fuimos a pasar la tarde al famoso Tívoli del Elíseo, bajo

cuyos gigantescos árboles, de paisaje heroico, como diría un pintor académico, el romántico y delicado poeta recitó en obsequio nuestro, con su peculiar voz cálida, de trémulos acentos, el bellísimo poema suyo, “Las rocas del lago” (143).

Ese Colegio Militar donde estudiaron Tablada y Bustillos, les permitió acercarse e integrar en el grupo modernista a Julio Ruelas, quien recordaba una anécdota registrada por Jesús E. Valenzuela que algo inquiriere acerca del carácter de Tablada: “Me acuerdo que un día me dijo Julio Ruelas: ‘José Juan Tablada y yo fuimos expulsados del Colegio Militar: por falta de espíritu ídem’. Inmediatamente le manifesté a Tablada que por qué no me había dicho eso. ‘Aunque sea verdad, Ruelas no debía contarle’, me contestó” (Valenzuela, 2001: 122).<sup>2</sup> Bustillos ya había publicado entonces algunos poemas con desigual fortuna; pero lo notable es el retrato tan fin de siglo al que procede Tablada:

Delicado, frágil y vibrante, como el arpa eólica, parecía constante y dolorosamente conmovido por los efluvios todos del sentimiento y devastado materialmente por los ardientes vientos de la pasión. Tenía una bella cabeza de cabello rizado, palidez claustral, bellos ojos llenos de fiebre y de ensueño y labios naturalmente rojos, tanto como los de una mujer bajo el afeitte; la fragilidad de su cuerpo denunciaba privaciones y estragos de sensibilidad hiperestesiada (1991: 143-144).

<sup>2</sup> Más adelante, en sus memorias, recuerda Valenzuela que “José Juan Tablada es un verdadero artista. Cuando estaba en el Colegio Militar publicaba, ilustrado por Julio Ruelas, un periodiquillo manuscrito y ponía de responsable a un muchacho, el más fuerte del colegio. Todos los que sentíanse heridos tenían que entenderse las con aquel Hércules y todo marchaba como balsa de aceite” (Valenzuela, 2001: 137).

No es una casualidad que el propio Valenzuela consignara a Bustillos en la nómina de los nuevos poetas que siguieron la estela del Duque Job: “sólo Gutiérrez Nájera, con un instinto artístico incomparable, cultivaba la nueva cepa, apuntando detrás de él Urbina y Bustillos, con versos de amor, como el de Dafnis antes de ser iniciado en esas cosas, y de dolor como el que produce el roce de las espinas al cortar una flor” (2001: 118). Años más tarde, José Remedios Colón le entregó a Ramón Pérez unos apuntes acerca de Bustillos que coinciden en lo fundamental con el retrato abocetado por Tablada, publicados en *El Sol de Toluca*, el 24 de febrero de 1952:

Una mañana, mientras leía *El Imparcial*, que traía la noticia del incendio de un cajón de ropa en Toluca, se me acercó un caballero de mediana estatura, y tocándome la espalda me saludó y me condujo a su despacho. Era el poeta José María Bustillos, pulcramente vestido, de facciones delicadas, de mirada dura y de semblante noble que revelaba desde luego una finísima educación (Colón en Peñaloza, 2007: 23-24).

Parece que una de las aficiones más arraigadas en Pepe Bustillos era recitar sus propios versos con gran sentimiento y teatralidad en voz alta, “comenzaba a recitarme fragmentos de sus poemas, declamándolos patético y posesionándose de tal modo que su voz se solía entrecortarse como ahogando sollozos y humedecerse como lágrimas disueltas” (1991: 144), dice Tablada; mientras Ramón Pérez apostilla “ahí me recitaba con gran sentimiento y amor sus composiciones” (Peñaloza, 2007: 24). Amado Nervo proporciona una semblanza de Bustillos muy cercana en el tiempo a la de Tablada, ya que está fechada el 17 de febrero de 1895:

—Pepe Bustillos..., ya lo conocerá usted: es un excelente muchacho que vive consagrado a su familia; que por ella trabaja sin

descanso en la Administración de Correos y que tiene la singular genialidad de gozarse en referir a sus íntimos que anda de continuo enredado en nutrida red de lances y conflictos difíciles de resolver, nudos gordianos que por fortuna no existen sino en su imaginación (1991: 2011).

El carácter imaginativo y complicado de Bustillos se traducía en una poesía delicada y sutil, exigente y pulcra, que poco o nada tenía que ver con la vida diaria de su autor, como también dice Nervo:

En mi sentir, entre los poetas jóvenes de México, Bustillos es el más delicado.

Su inspiración, vigorosa siempre, enciérrase en moldes de exquisita pureza y encanto.

No es esa inspiración que asciende a lo excelso como Pegaso desbocado, sino la que sube lenta y suave como un perfume. No es su musa la tempestuosa virgen que ama el volcán ignívomo, el mar alborotado, el atronador torrente, sino la núbil y casta doncella que va en pos de mariposas por el Carmen florido, que corretea por la selva de pinos que semejan morisca columnata; que se contempla con coquetería en la linfa transparente y envía un beso a las estrellas tremulantes (1991: 11-12).

Dentro de la poética decadentista, hay acaso un rasgo más que lo sitúa en el centro de esa estética: la melancolía y la tristeza traducidas en una “plétora de imágenes de colorido admirable”. De Bustillos se conserva un poemario, *Versos 1884 a 1898*, que proporciona su itinerario estético y poético. El volumen fue publicado, de manera póstuma, en 1900 como un homenaje y una consideración del Estado de México; es un librito que recoge los poemas escritos a lo largo de esos 14 años, elocuente y fecundo, que opera como testimonio de la transición entre un romanticismo crepuscular, la aceptación del modernismo y la militancia decadente. El

carácter póstumo explica algunas características del poemario, ya que carece de orden y distribución de partes, se acerca más a una compilación desbaratada y confusa que a un trabajo metódico y sistemático. Y de eso se trata *Versos*, de una recopilación de los diferentes poemas que Pepe Bustillos publicó en distintos periódicos y publicaciones periódicas. A pesar de la dispersión, es notable que diferentes compañeros del poeta aludan a títulos y versos de Bustillos como si su obra discreta y silenciosa, como el autor mismo, hubiera rebasado en mucho las expectativas depositadas en unas cuantas imágenes.

En ocasiones, se recaban noticias contradictorias respecto de la poesía de Pepe Bustillos, como cuando Peñaloza García indica que “González Pérez Gómez [...] señala dos poemas sueltos de aquella época: *Las rocas del lago* y *La gruta de Cicalco*” (2007: 24), cuando en realidad aparecen incluidos en el poemario citado. Precisamente, Tablada rememora que uno de los poemas que recitaba habitualmente Pepe era “*Las rocas del lago*” (1991: 143). Este poema debió de causar una honda impresión entre los modernistas, puesto que Rubén M. Campos lo comenta en su biografía literaria de la Ciudad de México:

“*Las rocas del lago*”, una leyenda azteca, es un hermoso poema que bastaría para hacer el nombre de cualquier poeta, tiene otros muchos poemas que le conquistaron un eminente lugar en las letras [...] un lindísimo poema suyo, “*Mariposas*”, hizo que el Duque Job, el príncipe de la poesía mexicana moderna, escribiera otro poema con ese mismo nombre que es una joya, como el primero, en nuestra literatura (1996: 60).

Algo parecido sucede con “*El hachero*” (Bustillos, 1900b: 185-191), cuyo origen desvela Nervo al decir que la idea fue sugerida “por el señor Licenciado Eduardo Ruiz, y dicho está con esto que el episodio es michoacano. Leyéndolo, percíbense las emanaciones

aromadas de la zirinda llena de frescura; vuela la imaginación a aquellos tiempos en que el indomable guerrillero tremolaba en las escabrosidades de la sierra la bandera de la libertad” (1991: 12). El poema, que data de mayo 14 de 1892, tiene un aliento romántico como se colige de los versos del epígrafe procedentes de una tradición mexicana, de ahí su tono pintoresco que, en ocasiones, se acerca al costumbrismo. Las décimas se suceden de manera casi perfectas ajustándose a la “tristeza” expresada por una naturaleza al servicio del estado de ánimo del poeta; por eso dice también Amado Nervo que “no sé por qué al oírseles al poeta, que de tan bella manera los recita, pareceme escuchar el eterno susurro de los abetos, el chasquido del tronco que picotea el carpintero, el melancólico crujir de la hojarasca que se quiebra y el lejano y monótono rumor de la Zaráracua de iris glorioso” (1991: 12).

La poesía de Bustillos está dispersa en diferentes publicaciones y revistas. Hay constancia de sus colaboraciones en la *Revista Azul*, *El Universal* y la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, también en el *Boletín del Instituto Científico y Literario*, cuyas colaboraciones ya se han registrado. En cuanto a la *Revista Azul*, son siete los poemas publicados: “Nocturno de estío” (1894a: 37), “En la noche” (1894b: 135-136), “Ante el sepulcro de Manuel Gutiérrez Nájera” (1895 (15): 239), “Gota de agua” (1895a: 295), “En la muerte de Luis Gonzaga Ortiz” (1895c: 72), “Entonces” (1895d: 20) y “Cantares de Navidad” (1895e: 125-126). El poema “Ante el sepulcro de Manuel Gutiérrez Nájera” es el mismo que en la *Revista Moderna*, única colaboración de Bustillos en esta revista, se denomina “A Manuel Gutiérrez Nájera” (1900a: 40), un poema elegíaco dedicado a la muerte del director de la *Revista Azul*, y el mismo que se reproduce bajo el último título en *Versos* (1900b: 211-212). El soneto “En la muerte de Luis Gonzaga Ortiz” no se recogió en el volumen de sus poesías y, como el anterior, es un poema de tono elegíaco dedicado al también poeta:

Llegué a la tumba trémulo, sombrío...  
Y no pude rezar!... Las oraciones  
Callaron, esperando las canciones  
Del poeta del alba y del rocío.

¿Y el poeta... en silencio, solo, frío,  
Inmóvil... ¿Es verdad?... ¿Las ilusiones,  
El amor, el combate, ¡Las pasiones!  
Son ¡ay! la espuma de impetuoso río?

Y lento me alejé. Sobre mi frente  
Cayó la luz medrosa del Poniente,  
Y pensé: “¿qué es la lucha sin victoria?”

Y entonces, en los sauces misteriosos,  
Vibró un canto de ritmos temblorosos...  
¡Cantó el ave inmortal, cantó la Gloria!

*El Universal* incluye cuatro composiciones poéticas de Bustillos: “Frío”, publicado el 13 de septiembre de 1896; “Epitafio”, en marzo 9 de 1896; “Amanece” el 18 de julio de 1897; y, finalmente, “Entonces”, en abril 24 de 1898. Todos los poemas, a excepción de “Epitafio”, se incluyeron igualmente en *Versos*. Pepe Bustillos recorrió rápidamente un itinerario que se inicia en el romanticismo y acaba con una poética de ademanes decadentes. Con todo, su expresión más lograda y depurada hay que asociarla con el modernismo. En este sentido, es relevante la presencia de Gutiérrez Nájera en su sensibilidad, un autor al que le dedica además del poema consignado, ese otro titulado “Gota de agua”, en el que se adhiere al simbolismo como la corriente más ajustada para su época; los primeros versos no dejan lugar a dudas y, a la vez, operan como tributo al magisterio de Nájera:

Coloqué en el florero un ramillete  
De humedecidos nardos,  
Y una gota de agua cayó entonces  
En la mesa de mármol;  
Y esa gota —diamante que la aurora  
Tallara con sus manos—  
Así me dijo, cuando ya el crepúsculo  
Recogía su manto:  
“No soy agua nomás; calla, no sabes  
Lo que soy, lo que valgo:  
Yo soy un firmamento: tengo auroras,  
Y tempestades y astros!”  
(1900b: 73)

Pero antes, el poeta tuvo que pulir y decantar su oficio en una atmósfera romántica que ya para finales de la década de los ochenta comenzaba a resultar anacrónica; de ese primer momento, que se corresponde a la adolescencia del autor, da cuenta cabal el poema que inaugura el libro *Versos*, fechado en 1889, “Preludio”, en el que una voz adolescente, casi aniñada, se somete al dictado de la poesía amorosa:

“Escribe versos”, me dijo,  
en voz muy baja, el amor,  
y yo que era un inocente  
se los pedí al corazón.

“Escribe versos”, gritóme  
después, con trémula voz  
el lúgubre desengaño...  
¡Y me los dio el corazón!

“Escribe versos”, clamaron  
la angustia, el tedio, el dolor...  
¡Y yo escribí tantos versos

que agoté mi corazón!  
(1900b: 1)

Octosílabos que recuerdan por momentos a Bécquer, pero que no consiguen esconder la pose del adolescente incapaz de ofrecer un sentimiento sincero y más bien se entrega a los lugares comunes de ese romanticismo y de esa edad. Con todo, se aprecian ya unos vocablos que caracterizan una manera de entender el mundo y que en literatura serán particularmente redituables pocos años después: la angustia, el dolor, el desengaño, pero sobre todo el tedio al que Guillermo Prieto había dedicado un artículo elocuente y persuasivo años antes, 1878, a lo que llama “el fastidio” y que, desde una indudable modernidad, asocia con una “enfermedad del alma” (1993: 396-404). La transición de Bustillos al modernismo es rápida y precisa; un año más tarde, ya presenta una poesía que, dejando a un lado el pesimismo habitual de un corazón adolorido y abandonado, habita espacios de penumbra y decadencia:

#### SOMBRA

¡Apágate crepúsculo! No anhelo  
tus sombras, tus reflejos, tus paisajes;  
desprende la guirnalda de celajes  
con que decoras el azul del cielo;  
recoge el traje de purpúreo raso,  
y después avanzando majestuoso,  
arroja tu estandarte luminoso  
en el inmenso abismo del ocaso!  
[...] (1900b: 137)

Se trata de una estética en la que el autor se adentra más y más, como en “Hadas”, poema de 1892:

En las noches de insomnio, en esas noches  
en que agoniza el alma,  
y en que el tedio tenaz ciñe a la musa  
una corona de amapolas blancas.

En esas noches lentas, en que todo  
aletargado calla;  
y solamente en el mármoleo estanque  
turba el silencio al desbordarse el agua.

En esas noches en que mustia brilla  
la luna solitaria;  
—melancólico sol que arde encerrado  
en un globo de nívea porcelana  
[...] (1900b: 180)

Versos que recogen elementos ya significativos de la estética decadente: el ambiente crepuscular, la alusión a seres mágicos o maravillosos, pero sobre todo la referencia a la melancolía y la tristeza.

José María Bustillos no fue quizás el poeta más representativo del modernismo, tampoco ejerció cargos particularmente importantes tanto en el ámbito cultural como en el cultural y social. Con todo, su personalidad y su obra dejan un no sé qué de injusticia o de falta de atención inmerecida, no ya por el valor de su obra que, sin duda lo tiene, sino también por esos comentarios y recuerdos a la par admirados y afectuosos de sus compañeros de cenáculo. Se puede admitir que su timidez y su retraimiento le impidieron ocupar un lugar de relumbrón, pero esas mismas carencias permiten advertir un espíritu lo suficientemente sensible como para situar la poesía en su vida en un lugar central, a contracorriente de otras ambiciones y expectativas para las que la poesía no es sino un peldaño más; esta profesión de fe en el “arte por el arte”, de la poesía reconvertida en religión, de una liturgia moral acorde con esa

misma poética, sitúan a Pepe Bustillos en un lugar particular en el panteón literario de México. El hecho de que Urbina con justicia dijera de él que era “uno de esos seres intangibles, casi incorpóreos” (1923: 174), ni arrumba, ni minimiza su importancia. El recuerdo de Bustillos se debe a su poesía, no a su vida; a una vida que hizo de la poesía la vida misma.

## Bibliografía

- Acuña, Manuel, 2004, *Obras: poesía y prosa*, José Luis Martínez (pról.), México, Factoría.
- Bustillos, José María, 1894a, “Nocturno de estío”, *Revista Azul*, t. I, núm. 3, 20 de mayo, p. 37.
- \_\_\_\_\_, “En la noche”, 1894b, *Revista Azul*, t. II, núm. 9, 30 de diciembre, pp. 135-136.
- \_\_\_\_\_, 1895a, “Ante el sepulcro de Manuel Gutiérrez Nájera. Poesía leída por el señor don José Bustillos”, *Revista Azul*, t. II, núm. 15, 10 de febrero, p. 239.
- \_\_\_\_\_, 1895b, “Gota de agua. A Manuel Gutiérrez Nájera”, *Revista Azul*, t. II, núm. 19, 10 de marzo, p. 295.
- \_\_\_\_\_, 1895c, “En la muerte de Luis Gonzaga Ortiz”, *Revista Azul*, t. III, núm. 5, 2 de junio, p. 72.
- \_\_\_\_\_, 1895d, “Entonces” (A Ricardo López Ochoa), *Revista Azul*, t. IV, núm. 2, 10 de noviembre, p. 20.
- \_\_\_\_\_, 1895e, “Cantares de Navidad” (A mi hermana Adela), *Revista Azul*, t. IV, núm. 8, 22 de diciembre, pp. 125-126.
- \_\_\_\_\_, 1896a, “Frío”, *El Universal*, 13 de septiembre, p. 1.
- \_\_\_\_\_, 1896b, “Epitafio”, *El Universal*, 1 de noviembre, p. 1.
- \_\_\_\_\_, 1897, “Amanece”, *El Universal*, 18 de julio, p. 1.

- \_\_\_\_\_, 1898, “Entonces”, *El Universal*, 24 de abril, p. 1.
- \_\_\_\_\_, 1900a, “A Manuel Gutiérrez Nájera”, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, t. III, núm. 3, 1ª quincena de febrero, p. 40.
- \_\_\_\_\_, 1900b, *Versos, 1884 a 1898*, Toluca, Oficina Tipográfica del Gobierno en la Escuela de Artes y Oficios.
- Campos, Rubén M., 1996, *El bar. La vida literaria de México en 1900*. Serge I. Zaïteff (pról.), México, UNAM.
- Ceballos, Ciro B., 2006, *Panorama mexicano 1890-1910. (Memorias)*, Luz América Viveros Anaya (ed.), México, UNAM.
- Clark de Lara, Belem, 2005, “¿Generaciones o constelaciones”, en B. Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, t. I, México, UNAM, pp. 11-46.
- \_\_\_\_\_ y Elisa Speckman Guerra (eds.), 2005, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, t. I, México, UNAM.
- \_\_\_\_\_ y Ana Laura Zavala (eds.), 2002, *La construcción del modernismo (Antología)*, México, UNAM.
- González Martínez, Enrique, 1914, “Luis G. Urbina”, en Luis G. Urbina, *Lámparas en agonía*, México, Librería Vda. De Ch. Bouret, pp. XI-XXVIII.
- Martínez, José Luis, 2004, “Prólogo” a Manuel Acuña, *Obras: poesía y prosa*, México, Factoría, pp. IX-XXVIII.
- Nervo, Amado, 1991, *Obras completas*, t. II, Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte (recop., pról. y notas), México, Aguilar.
- Peñalosa García, Inocente, 2007, “José María Bustillos. Poeta del Instituto Científico y Literario”, *La Colmena*, núm. 55, pp. 23-25.

- Prieto, Guillermo, 1993, "Fastidio. Enfermedad del alma", en *Cuadros de costumbres 2. Obras completas*, t. III. Boris Rosen Jélomer (comp. y notas), Carlos Monsiváis (pról.), México, Conaculta, pp. 396-404.
- Sánchez Arteche, Alfonso, 2003, "El Instituto hace cien años: algo de su vida cotidiana", *La Colmena*, núm. 37, pp. 15-16.
- Tablada, José Juan, 1991, *La feria de la vida*, México, Conaculta.
- \_\_\_\_\_, 1994, *Crítica literaria. Obras completas*, t. V, Adriana Sandoval (ed., sel. y pról.), México, UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2002, "La Revista Moderna", en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala (eds.), *La construcción del modernismo (Antología)*, México, UNAM, pp. 315-316.
- Urbina, Luis G., 1914, *Lámparas en agonía*, México, Librería Vda. de Ch. Bouret.
- \_\_\_\_\_, 1923, *Hombres y libros*, México, El libro francés.
- Valenzuela, Jesús E., 2001, *Mis recuerdos. Manojó de rimas*, Vicente Quirarte (pról. ed. y notas), México, Conaculta.
- VV. AA., 1902, "In Memoriam. Ante la tumba de José María Bustillos", *Boletín del Instituto Científico y Literario Porfirio Díaz*, t. IV, Toluca, Tipografía del Gobierno en la Escuela de Artes y Oficios.

# Tarjetas de presentación e identidad. Las colecciones de relatos integrados desde los umbrales

José Sánchez Carbó  
Universidad Iberoamericana Puebla

## Resumen

Este artículo atiende la solicitud que Gerard Genette plantea en *Umbrales* sobre la necesidad de analizar género por género las funciones del paratexto. Así, se revisará la función de los paratextos en las colecciones de relatos integrados porque en estos márgenes se ubican claves que anticipan una intención estructural o temática del autor y una forma de lectura propias de la modalidad. En este sentido, de la amplia gama de paratextos, se intentará definir cuáles y cómo contribuyen de forma consistente a prolongar las ideas del autor, reconocer sus efectos en el lector y definir la peculiaridad de la colección integrada.

Palabras clave: Colección de relatos integrados, ciclo de cuentos, secuencia cuentística, paratextos, cuento hispanoamericano siglo XX.

## *Abstract*

*This article was motivated by the urgent need of analyzing the function of paratexts in every genre, expressed by Gerard Genette in Paratexts, Thresholds of interpretation. Therefore, it is devoted to the review of the paratext's functions in collections of short stories. This genre provides us with some key ideas related to the author's intentions regarding structure or topic and reading. This article selects some paratexts to define which of them contribute to extend the author's ideas*

*and how this is accomplished; to recognize the effects on the reader and to define the uniqueness of the collections of short stories.*

*Keywords: Collections of Short Stories, Short Story Cycle, Short Story Sequence, Paratexts, Hispano-American short stories of the 20<sup>th</sup> century.*

En las colecciones de relatos integrados los paratextos, sean autorales, editoriales, públicos o privados, anticipan una intención del autor, estructural o temática; representan una estrategia de promoción editorial y contribuyen, condicionan o determinan una forma de lectura. Ya sea a través del título, del prefacio o de la entrevista el autor manifiesta la singular integración del conjunto de relatos; en los textos editoriales el editor ubica el texto en un campo genérico intermedio entre la novela y el libro de cuentos; y en las reseñas el crítico describe la forma y los elementos que integran los relatos. Este conjunto de textos, como veremos, si bien cumplen una función enfática e informativa, no resultan marginales; sobre todo, cuando son propuestos por el autor.

Las colecciones de relatos integrados son una modalidad narrativa que en las últimas tres décadas ha llamado la atención de la crítica. Se reconoce también como ciclo de cuentos (Ingram, 1971; Mann, 1989), secuencia cuentística (Luscher, 1989; Kennedy, 1995), cuentos compuestos (Lundén, 1999), colecciones de cuentos entramados (Leal, 2006) o novela compuesta (Dunn y Morris, 1995). Esta modalidad, a veces considerada género narrativo, independientemente del nombre y de las singularidades implícitas de cada propuesta, en términos generales, se caracteriza por la repetición o recurrencia de personajes, espacios, formas narrativas o motivos y la simultánea interrelación y autonomía de cada uno de sus relatos o, en palabras de Rolf Lundén (1999), por equilibrio entre integración y desintegración de las partes.

La teoría y la crítica relativa a esta modalidad ha distinguido elementos esenciales de otros auxiliares o marginales, lo cual no indica que estos últimos sean prescindibles, ya que en principio delimitan su fisonomía o anuncian una peculiaridad. Miguel Gomes, atento a estas distinciones, estudió los ciclos de cuentos a partir del nivel textual, paratextual y contextual para valorar qué elementos y cómo se combinan o anuncian el equilibrio entre la autonomía y la interrelación de los relatos. Explica que estos espacios contienen indicios sobre “el proyecto autorial de escritura; las exigencias del lector; [y] la producción material y comercialización del libro” (2000: 558). La interrelación de las partes del conjunto es definitiva pero alrededor y fuera de él gravitan este tipo de textos con funciones concretas que anticipan las señas de identidad de la modalidad. De acuerdo con Genette, son relevantes en la medida en que:

el texto raramente se presenta desnudo, sin el esfuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones [...] que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su recepción y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro (2001: 7).

Compuesto por una heterogénea gama de manifestaciones textuales, icónicas, materiales y factuales, el paratexto ha sido clasificado, por su posición con respecto al texto, en dos categorías: peritextos y epitextos. La primera agrupa manifestaciones textuales e icónicas ubicadas alrededor del texto pero en el mismo espacio del libro e incluye partes como la información editorial textual (formato, colección, portadilla, tiraje) o icónica (portada, foto del autor, ilustraciones), información sobre el autor (nombre, título, dedicatorias,

epígrafes, prefacios, intertítulos, seccionamientos) o comentarios de un tercero real o ficticio (introducciones, notas, epílogos). La segunda categoría, definida por Genette como epitexto, se compone por mensajes que gravitan fuera del espacio físico del libro; entre estos se distinguen epitextos públicos (boletines de prensa de la editorial, carteles, reseñas, entrevistas, conversaciones, coloquios debates) y privados (confidenciales e íntimos).

## Peritextos

Los peritextos son útiles para identificar colecciones integradas ya que, como señala Miguel Gomes, “acompañan y ‘hacen presente’ a un volumen o una de sus piezas [...], han sido casi siempre seleccionados por el autor y tienen, no sólo por esa razón, y aunque parezca contradictorio, una importancia para nada marginal, puesto que orientan o lúdicamente desorientan nuestras lecturas” (567). Esta categoría comprende, entre otros, el nombre del autor, el título de la colección, los intertítulos, el índice, los epígrafes, las dedicatorias, los prefacios o posfacios, los seccionamientos y la datación o fechas de creación.

El nombre del autor anuncia que los relatos contenidos en el volumen fueron escritos por él mismo. Esta aparente obviedad toma sentido si por ejemplo pensamos en la antología donde aparecen los nombres de los distintos autores o del antologador. Muchas antologías se asemejan a la colección de relatos integrados, la diferencia estriba precisamente en que la colección de relatos integrados es escrita y ordenada por un autor. Por lo demás este dato carece de mayor relevancia, sobre todo, si se piensa que el solo nombre del autor resulta una marca de identidad y unidad aplicable asimismo para las misceláneas de cuentos.

El título, en cambio, con frecuencia descubre el elemento de unidad o integración, organiza una colección, anuncia su conte-

nido, orienta o condiciona su lectura y provee información genérica y temática relevante, de ahí que la mayoría de las colecciones integradas omiten en el título la tradicional coda “y otros cuentos”, constante en varios volúmenes de cuentos misceláneos. Este peritexto primordialmente condensa y destaca la forma o el elemento de integración de los relatos en una colección. Según la tipología de Genette existen títulos remáticos, temáticos, mixtos y ambiguos. Los títulos remáticos en las colecciones integradas presentan designaciones genéricas, como es el caso de *Cartas apócrifas* (1997), de la panameña-nicaragüense Gloria Guardia; o también innovaciones genéricas como en el volumen *Ucronías* (1987), del mexicano Óscar de la Borbolla, que reúne una serie de relatos, publicados primero en diarios y revistas, que mezclan y confunden el discurso del reportaje periodístico con hechos ficticios, con el lúdico propósito de transformar la verosimilitud en veracidad. Estas dos colecciones desde el título privilegian la forma, la epístola y la ucronía respectivamente, como elemento de integración. Los títulos temáticos exponen otro tipo de elementos de integración como podría ser el espacio —*De Zitilchén* (1981), de Hernán Lara Zavala, o *Todos Santos de California* (2002), de Luis Felipe G. Lomelí—; un protagonista —*Céfero* (1961), de Xavier Vargas Pardo y *Aventuras del detective Peter Pérez* (1987), de Pepe Martínez de la Vega—; un conjunto de personas —*Montevideanos* (1959), de Mario Benedetti y *Tijuanenses* (1996), de Federico Campbell— o un motivo —*Cuentos de color* (1899), de Manuel Díaz Rodríguez.

Llama la atención que un número considerable de colecciones de relatos integrados presentan títulos mixtos, es decir, aquellos que combinan lo genérico-remático (cuentos, relatos, historias, ficciones) con lo temático (un personaje, una etapa en la historia de México, un pueblo mexiquense, una ciudad en las costas de Marruecos, un bar del norte de México o un etapa en la vida). Dentro de esta variedad podemos citar los *Cuentos de Lilus Kikus*

(1954), de Elena Poniatowska; *Relatos de la Revolución* (1985), de Rafael F. Muñoz o *Ficciones de la Revolución Mexicana* (2009), de Ignacio Solares; *Cuentos de Villahelada* (1900), de Joaquín Gómez; *Cuentos de Mogador* (1994), de Alberto Ruy Sánchez; *Historias del Lontananza* (1997), de David Toscana, y *Cuentos jóvenes* (2004), de Hernán Lara Zavala, entre otros.

El título, como adelantamos, puede facilitar la localización de colecciones cuando desde esa instancia se promete algún tipo de unidad. Pienso, por ejemplo, en un grupo importante de cuentarios de difícil acceso que en el título abren la posibilidad de que el espacio, región o país sea considerado como elemento integrador de los relatos. En este espectro cabría mencionar colecciones como *Cuentos de la pampa* (1903) y *Cuentos argentinos* (1910), de Manuel Ugarte; *Cuentos del Maule* (1912), de Mariano Latorre; *Cuentos andinos* (1920), de Enrique López Albújar; *Cuentos uruguayos* (1920), de Adolfo Montiel Ballesteros; *Chilenos del mar* (1924), de Mariano Latorre; *Cuentos chapines* (1932), de Mariano Rodríguez Rossignon; *Cuentos mexicanos* (1936), de Francisco Monterde; *Cuentos peruanos* (1949), de Ventura García Calderón, o *Cuentos venezolanos* (1949), de Rómulo Gallegos. Es necesaria la lectura atenta de estas obras para corroborar si el título realmente corresponde al contenido de los cuentos o sólo se trata de una inercia o costumbre de la primera mitad del XX como fue la de asociar el género, en este caso el cuento, con el gentilicio; la cual se hizo poco usual a partir de la segunda mitad del siglo.

Los subtítulos, por su parte, refuerzan o llaman la atención también sobre la singularidad de la forma como sucede en *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias* (1986), de Juan Villoro; *Agua quemada. Cuarteto narrativo* (1981) y *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos* (1995), de Carlos Fuentes; *Fronterizas. Una novela en seis cuentos* (2001), de Roberta Fernández, o, volviendo a Óscar de la Borbolla, *Asalto al infierno y otras aventuras ucrónicas*

(2005). Los subtítulos, en estos casos, tienden a resaltar la constitución de la obra: crónica imaginaria, cuarteto narrativo o novela compuesta con una serie de cuentos.

Los intertítulos subrayan la tensión entre la autonomía y la dependencia entre los relatos. Son una marca distintiva respecto a la novela contemporánea que generalmente ha optado por los numerar los capítulos, incorporar figuras o símbolos, u omitir cualquier tipo de registro. La función del intertítulo no sólo es descriptiva, su presencia recalca la independencia de la parte; es decir, la idea de que cada relato es un texto autónomo; en tanto el título del conjunto, como vimos, destaca uno o más atributos de integración. Lo anterior nos lleva a considerar que el título representa una marca de unidad, integración o totalidad y los intertítulos de diversidad, desintegración o valoración de la parte.

Los títulos de las secciones en una colección delimitan e integran subgrupos de relatos con patrones comunes que la crítica ha denominado microsecuencias (Mora, 1993), ciclos breves (Zavala, 2005) o miniseuencias de microrrelatos (Pollastri, 2006). Tal es el caso de las secciones de *Historias de cronopios y famas* (1962), de Julio Cortázar, tituladas “Manual de instrucciones”, “Ocupaciones raras”, “Material plástico” e “Historias de cronopios y famas”; de *Simetrías* (1993), de Luisa Valenzuela: “Cortes”, “Mesianismos”, “Cuentos de Hades” y “Tormentas”; o de *Temporada de fantasmas* (2004), de Ana María Shua: “En pareja”, “Misterios de la ficción”, “De la vida real”, “Capricho divino”, “Enfermedades”, “Otros pueblos, otros mitos”, “Dormir, soñar”, “De la galera” y “El desorden sobrenatural de las cosas”.

Los epígrafes y dedicatorias excepcionalmente son relevantes en una colección de relatos integrados. Sin embargo, en algunos casos, no dejan de aportar información relevante. Al respecto cabe mencionar que los epígrafes de la colección *Cuentos de Eva Luna*

(1990), de Isabel Allende, ubicados al principio<sup>1</sup> y al final,<sup>2</sup> pertenecientes a *Las mil y una noches*, insertan a la colección en una tradición y ayudan a entenderla como una serie de cuentos enmarcados a la manera del *Decamerón* o *Cuentos de Canterbury*. La dedicatoria transparenta inclinaciones ideológicas o de filiación a un movimiento artístico, político o a un grupo de personas por parte del autor. Por ello, Lucía Etxebarría, por ejemplo, dedica *Una historia de amor como otra cualquiera* (2003) “A todas las mujeres que confiaron en mí para contarme sus historias” (5). Esta dedicatoria, cabe agregar, informa sobre el origen de las distintas historias que tienen en todos los casos a protagonistas femeninas.

De los peritextos anteriores, el prefacio resulta el espacio textual privilegiado por los escritores para explicar determinadas marcas distintivas de su colección de relatos. El prefacio ha sido definido como “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autor o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede” (Genette, 2001: 137). En una amplia variedad de libros puede reconocerse como introducción, prólogo, nota, noticia, aviso, presentación, preámbulo, advertencia, exordio, proemio, posfacio, epílogo, postscriptum o por títulos particulares. Sin desconocer los matices funcionales de cada uno de estos términos, los prefacios y posfacios, en general, dan cuenta de la génesis de la obra o la biografía del escritor; en ellos el autor o el editor despiertan expectativas o sugieren estrategias de decodificación. Los prefacios y posfacios pueden ser escritos por el propio autor, el editor o una tercera persona. Asimismo,

<sup>1</sup> “El rey ordenó a su visir que cada noche le llevara una virgen y cuando la noche habría transcurrido mandaba que la matasen. Así estuvo haciendo durante tres años y en la ciudad no había ninguna doncella que pudiera servir para los asaltos de este cabalgador. Pero el visir tenía una hija de gran hermosura llamada Scherezade... y era muy elocuente y daba gusto oírla” (11).

<sup>2</sup> “Y en ese momento de su narración Scherezade vio aparecer la mañana y se calló discretamente” (303).

es posible que se presenten desde la perspectiva de un narrador-personaje lo que, desde mi particular punto de vista, lo ubicaría dentro del nivel textual (normalmente se presentan como un texto que engloba o encierra a los demás). De cualquier forma son útiles para identificar la colección integrada pero, para no detenernos en una polémica sobre la pertenencia textual o paratextual de los prefacios ficcionales, analizaremos únicamente los prefacios autorales, ya que definen, describen o justifican una innovación genérica o estructural; otras veces enfatizan el hecho de que no se trata de un conjunto deshilvanado de relatos ni de una novela tradicional.

Así, Juan Villoro, en el prefacio “Rescate temporal”, de *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias* (1986), fija y justifica el marco temporal de sus relatos, de 1968 a 1985, es decir, del movimiento estudiantil al terremoto de la Ciudad de México, y define la característica esencial del libro, mezcla de crónica y novela, de tal forma que “sirve a dos patrones: uno le da órdenes realistas, el otro fantásticas” (1986: 12). El prólogo de *Doce cuentos peregrinos* (1992), de acuerdo con Russell M. Cluff, “anuncia el propósito inicial del libro [y] el autor promete escribir una secuencia de cuentos” (2003: 341). En el “Prólogo. Por qué doce, por qué cuentos y por qué peregrinos”, García Márquez explica el origen del proyecto y de cada uno de los cuentos, algunos de los cuales nacieron a partir de colaboraciones en periódicos o guiones de cine y televisión. No obstante, interesan específicamente dos observaciones que explicitan la intención de cohesionar las partes del volumen. Primero, cuando relata que el proyecto del libro partió de un sueño que tuvo, cuando radicaba en Barcelona, y que interpretó como una toma de conciencia sobre su identidad. Esta experiencia, nos dice, tuvo tal repercusión que la consideró un “buen punto de partida para escribir las cosas extrañas que les suceden a los hispanoamericanos en Europa” (1992: 14). El segundo apunte precisa la novedad de su cuarto libro de cuentos, pues especifica que ninguno

de los tres anteriores “estaba concebido y resuelto como un todo” (1992: 15). En *Guía triste de París* (1999), Alfredo Bryce Echenique, incorpora al principio una “Nota del autor” donde, al igual que García Márquez, comenta el origen de sus cuentos: seis fueron publicados primero en periódicos como “Crónicas parisinas”, otro fue un escrito por encargo de una editorial y el resto, dice, “no tiene más historia que la de su propia escritura” (2001: 8). Párrafos adelante destaca la singularidad del conjunto de los relatos por su carácter de guía, al afirmar que “guías prácticas hay, y buenas y malas, pero que yo sepa no existen guías tristes, y mucho menos de París” (8). El boricua Pedro Juan Soto en el “Prólogo” a la segunda edición de *Spiks* (1956) señala que “alguien ha observado que *Spiks* está concebida más como una novela que como libro de cuentos” (2001: 10) y más adelante agrega que aborda “la redacción de un libro de cuentos con sentido de integración, pensando en las partes como en el conjunto” (11). El “Prólogo” que Óscar de la Borbolla escribió para *Asalto al infierno* (2005), relata la génesis de su proyecto literario y comparte algunas notas biográficas al tiempo que delimita y define la singularidad de la colección. La ucronía, explica, comenzó en 1983 en el periódico *Unomásuno* como “una colaboración periodística que parecía verdadera porque confesaba ser falsa; que confundía por hacer vibrátil la verdad” (2005: 11) y en lo particular señala que *Asalto al infierno* reúne sus “aventuras ucrónicas, cuando fui corresponsal de lo imposible y reportero de mi mundo interior” (15).

Guillermo Cabrera Infante en *Delito por bailar el chachachá* (1995), a diferencia de los prefacios citados, recurre a un prólogo que titula “Tres en uno” y a un “Epílogo”. El primero es una declaración de intenciones sobre el minimalismo y el recurso de la repetición en la música y la literatura. Menciona que la “literatura repetitiva trata de resolver la contradicción entre progresión y regresión al repetir la narración más de una vez” (1995: 13) y, por

este motivo, más adelante en el mismo prefacio, señala que en los tres cuentos del libro el “tiempo es por supuesto diverso pero el espacio, la geografía [...] es la misma” (14). Ya en el “Epílogo” apunta que las historias “se funden o parece que se funden por compartir el mismo espacio al mismo tiempo” pero la singularidad recae en la modulación, concepto musical, que de acuerdo al autor es una “digresión del tono principal” (108).

Por último, Rodrigo Fresán en “Estado de gracias”, posfacio de *Historia Argentina*, confiesa que “hay momentos en que no me cuesta ver todo esto como una suerte de novela desordenada bajo las preceptivas de cierta lógica secreta pero de ningún modo privada” (1993: 234).

Los peritextos editoriales, para bien o para mal, igualmente afectan las expectativas de lectura cuando las solapas o la contraportada arrojan “como primera conclusión que una de las partes del discurso invariablemente es la cuestión de la unidad” (Gomes, 2000: 573). Así, *La frontera de cristal* (1995), de Carlos Fuentes, es presentada por la editorial como novela compuesta por cuentos. En la contraportada podemos leer que en “esta novela (a través de nueve cuentos) Fuentes reproduce la separación que se ha dado entre México y Estados Unidos a lo largo de 200 años” y que los personajes están “unidos entre sí por las servidumbres y grandezas de una familia: los Barroso”. De forma similar la contraportada de *Hipotermia* (2005), de Álvaro Enríque, anuncia que es “una novela integrada por relatos, según intención del autor”.

Otra facultad de la editorial consiste en etiquetar en un género la obra publicada; en el caso de colecciones de relatos muy cohesionadas es común encontrar la clasificación desde un género con mayores posibilidades de venta como lo es la novela. Lo anterior es perceptible en el caso de *Fata Morgana*, de Bruno Estañol, sobre la que pesan dos etiquetas en sus cuatro ediciones: novela y libro de cuentos. Para la primera (1989), la editorial Joaquín Mortiz la

clasifica como “una novela sobre los ritos de iniciación de los adolescentes”, adscripción que retoma la editorial Cal y Arena para la segunda edición, publicada en 1998. En la tercera (2002), el Fondo de Cultura Económica incluye la obra dentro de la antología de cuentos del autor; como ocurre también en la cuarta edición (2003), traducción al inglés publicada por Floricanto Press.

Debe considerarse que los parámetros editoriales a veces resultan meras artimañas comerciales, como sucede con *Traficantes de belleza* (1998), de Zoé Valdés, cuya solapa avisa que los quince cuentos “bien pudieran leerse también como una novela fragmentada”, cuando en realidad resulta una colección tan débilmente cohesionada como un conjunto de cuentos misceláneos.

## Epitextos

Los epitextos, como se mencionó, se encuentran afuera del espacio del libro. Gerard Genette los ubica:

En cualquier lugar fuera del libro; por ejemplo en diarios y revistas, emisiones de radio y televisión, conferencias y coloquios, todas producciones públicas eventualmente conservadas en registros o compilaciones impresas: entrevistas y conversaciones reunidas por el autor [...] o por un mediador [...], actas de coloquios, compilaciones de autocomentarios [...]. Incluso puede tratarse de testimonios contenidos en la correspondencia o diario de un autor, eventualmente dedicados a una publicación ulterior, ya sea previa o posterior a su muerte (295-296).

Las reseñas de libros y las monografías críticas, epitextos alógrafos, resultan un valioso recurso para detectar posibles colecciones de relatos integrados o para condicionar su lectura. Al presentar una visión panorámica y crítica de la obra, estos textos contemplan asuntos como la organización, el estilo, el tema y las estrategias

literarias relativas a la integración o desintegración de las partes como puede comprobarse en dos reseñas seleccionadas a propósito. José Miguel Oviedo comenta sobre *Travesuras de la niña mala* (2006), de Mario Vargas Llosa, que:

Aunque los personajes sean los mismos y el hilo de su relación amorosa se mantenga pese a los distintos lugares donde van a parar, los sucesos de cada capítulo tienden a presentarse con cierta autonomía narrativa: tienen un ambiente específico, personajes secundarios que no vuelven a aparecer, incidentes dispuestos para funcionar *in situ* y un cierre bastante definitivo. [...] La naturaleza tan episódica de cada capítulo (subrayada por el hecho de que llevan títulos) genera una soberanía que bordea con el cuento o sugiere una novela escrita a partir de secuencias concebidas casi independientemente (2006: internet).

En términos similares, Christopher Domínguez Michael se refiere a *Hipotermia*, de Álvaro Enrigue:

Ante *Hipotermia* el editor y el lector, como el propio Enrigue, se sienten tentados a buscar una supuesta hibridez que lo acercaría a la novela [ya que] a una sola clase de personaje [...] se encomienda como narrador de la mayoría de sus historias: ese escritor a la vez fracasado y al mismo tiempo dueño de todos los hilos de la comedia que es él mismo, es decir, su *alter ego* (2006: internet).

Las reseñas de Oviedo y Domínguez Michael demuestran que, aunque en ocasiones el crítico pasa por alto u omite las denominaciones usuales de esta modalidad narrativa, sí describen de manera precisa la singularidad de la estructura y las tensiones entre autonomía y dependencia: Oviedo analiza la obra de Vargas Llosa desde la perspectiva de la novela pese a la “nitidez episódica” y casi autónoma de los capítulos; Domínguez Micheal destaca la ten-

tación de editor y lector de leer y entender *Hipotermia* como un híbrido cercano a la novela.

Respecto al epitexto autoral público, puede citarse a Carlos Fuentes, no tanto por ser un escritor bien identificado por muchos lectores sino porque en sus declaraciones y su producción cuentística encontramos una constante intención de relacionar relatos. Obras como *Agua quemada* (1984), *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), *La frontera de cristal* (1994), *Inquieta compañía* (2004) y *Todas las familias felices* (2006) revelan diferentes tipos y niveles de integración que Fuentes se ha encargado de subrayar a través de sendas entrevistas. En 1996 le explicaba a Ricardo Cayuela que la estructura abierta de *La frontera de cristal* es heredera de obras de escritores como Balzac, Sherwood Anderson y James Joyce:

Se trata de la vieja enseñanza balzaciana del eterno retorno de los personajes. Yo creo que libros como *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson [...], ofrecen al lector la posibilidad de permanecer con una historia abierta e inacabada, en la que siente que no se ha dicho la última palabra. Libros en los que sólo un perfume, una atmósfera, reúne todos los cuentos. Es el caso de *Winesburg, Ohio* y de *Dublineses* de Joyce, en los que hay muchas menos ligas de unión entre los cuentos que en el mío. Estos libros te dejan con la sensación de haber pertenecido al mundo contenido en sus páginas, pero del que sólo te entregan una apertura, una “inconclusión” a sus propias historias. En *La frontera de cristal* más que buscar la unidad entre los cuentos se trata de llegar a un conjunto, sí, pero inconcluso, que te permita seguir recreando las posibilidades narrativas que involucra su propio inacabamiento (1991: 257).

Posteriormente, respecto a *Todas las familias felices* (2006), puntualiza la particularidad de la colección desde la indefinición genérica:

[N]o puede clasificarse, desde luego, como una novela, pero tampoco como un libro de cuentos, están ligados por los coros y lo que hay es una narración coral, yo la llamo así. Son relatos en apariencia individuales pero ligados a una realidad colectiva y están relacionados, a la manera de Balzac, con el regreso de personajes de cuentos anteriores y de cuentos que siguen, y esto crea un universo distinto. He intentado construir una narrativa coral, que se responde y dialoga consigo misma en todos sus segmentos y por ello es diferente del cuento aislado y de la novela, y hay que leerlo como una expresión de la individualidad y de la colectividad (Blanco, 2007: internet).

Tales antecedentes afectan la lectura de *La frontera de cristal* y *Todas las familias felices*. Así, la biografía del escritor, lo que ha dicho, leído o escrito sin duda enfocan la interpretación de una colección integrada y lo mismo podría decirse del contexto social o histórico de la obra.

Para cerrar conviene insistir que ningún paratexto define a una colección de relatos integrados aunque contengan claves características. Como vimos, condicionan o resaltan ciertos recursos que adelantan la perspectiva de unidad o diversidad. Así, por ejemplo, mientras el título subordina los relatos a una forma de integración, los intertítulos se encargan de enfatizar su condición autónoma. Los prefacios y posfacios como espacios privilegiados concentran el mayor número de evidencias sobre las tensiones propias de la modalidad estudiada. Sobre este punto llama la atención que la mayoría de descripciones y declaraciones de intención son más comunes entre escritores consolidados como en los casos revisados de Gabriel García Márquez, Alfredo Bryce Echenique, Juan Villoro, Rodrigo Fresán y Guillermo Cabrera Infante. En cuanto a los paratextos editoriales, básicamente los textos de contraportada o solapas, habría que considerarlos con reservas pero no desdeñarlos porque en poco tiempo puede tenerse una idea del volumen que

está en nuestras manos, lo que posiblemente evitaría un gasto innecesario; así, desde esta perspectiva, también respalda su función.

## Bibliografía

- Allende, Isabel, 1990, *Cuentos de Eva Luna*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Blanco, María Luisa, 2007, “Carlos Fuentes: decir la violencia”, *El Nuevo Diario*, 3 de enero, en: <http://www.elnuevodiario.com.ni/2006/02/24/cultural/30803>
- Borbolla, Óscar, 2005, *Asalto al infierno y otras ucronías*, México, Nueva Imagen.
- Bryce Echenique, Alfredo, 2001, *Guía triste de París*, 2ª ed., Madrid, Punto de lectura.
- Cabrera Infante, Guillermo, 1995, *Delito por bailar el chachachá*, Madrid, Punto de Lectura.
- Cayuela Gally, Ricardo, 1991, “Nuevo tiempo mexicano”, en Jorge F. Hernández (ed.), *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo. Antología de entrevistas*, México, FCE, pp. 253-265.
- Cluff, Russell M., 2003, *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala / Brigham Young University.
- Domínguez Michael, Christopher, 2006, “Hipotermia, de Álvaro Enrigue”, *Letras Libres*, núm. 86, febrero, en: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11061>
- Dunn, Maggie y Ann Morris, 1995, *The Composite Novel. The Short Story in Transition*, Nueva York, Twayne Publishers.
- Etxebarria, Lucía, 2004, *Una historia de amor como otra cualquiera*, Barcelona, Planeta DeAgostini.
- Enrigue, Álvaro, 2005, *Hipotermia*, Barcelona, Anagrama.

- Fresán, Rodrigo, 1993, *Historia Argentina*, Barcelona, Anagrama.
- Fuentes, Carlos, 1994, *La frontera de cristal*, México, Alfaguara.
- García Márquez, Gabriel, 1992, *Doce cuentos peregrinos*, Madrid, Mondadori.
- Gomes, Miguel, 2000, “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, núm. 16, año 3, pp. 557-583.
- Genette, Gerard, 2001, *Umbrales*, Susana Lage (trad.), México, Siglo XXI.
- Ingram, Forrest L., 1971, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, París / La Haya, Mouton.
- Kennedy, J. Gerald, 1995, *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Leal, Luis, 2006, “El cuento mexicano de estructura integrada”, en Pablo Brescia y Evelia Romano (comps.), *El ojo en el caleidoscopio*, México, UNAM, pp. 143-162.
- Lundén, Rolf, 1999, *The United Short Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi.
- Luscher, Robert M., 1989, “The Short Story Sequence: An Open Book”, en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, pp. 148-167.
- Mann, Susan Garland, 1989, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, Nueva York / Westport / Londres, Greenwood Press.
- Mora, Gabriela, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Danilo Alberto-Vergara.

- Oviedo, José Miguel, 2006, “Reflexiones de la niña mala”, *Letras Libres*, núm. 98, julio, en: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11369>.
- Pollastri, Laura, 2006, “Desordenar la biblioteca: microrelato y ciclo cuentístico”, en Pablo Brescia y Evelia Romano (comps.), *El ojo en el caleidoscopio*, México, UNAM, pp. 79-114.
- Soto, Pedro Juan, 2001, *Spiks*, 2ª ed., San Juan de Puerto Rico, Editorial Cultural.
- Villoro, Juan, 1986, *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias*, México, FCE.
- Zavala, Lauro, 2005, *La minifcción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

*DOSSIER*  
TRES POETAS



# Cuerpo, trópico y tiempo: elementos de creación identitaria en la poesía de Nicolás Guillén

Gerardo Farías Rangel  
Universidad de Guanajuato

## Resumen

El siguiente artículo aborda la obra del poeta cubano Nicolás Guillén, tomando como base el poemario *West Indies Ltd.*, publicado por primera vez en 1934, además de tomar en cuenta otros poemas de su producción anterior y posterior, con la finalidad de analizar su propuesta de creación de una nueva identidad, una ontología telúrica, fundamentada en lo material, por sobre lo metafísico, como respuesta a una serie de cuestionamientos existenciales que parten desde el interior del yo lírico, el cual usa el cuerpo y su relación con el trópico, y el tiempo como base fundamental de su creación poética.

Palabras clave: Nicolás Guillén, poesía cubana, identidad, cuerpo, ontología telúrica.

## *Abstract*

*This article approaches the Cuban poet Nicolás Guillén's work focusing on the collection West Indies Ltd., first published in 1934, also taking into consideration other poems of his previous and later works, this with the aim of analyzing his proposal of creating a new identity, a telluric ontology, based on the material elements, above metaphysics, as a response to a series of existential questions originated inside the lyrical voice which takes the Body and its relations with the Tropic and the Time as the fundamental basis of the poetic creation.*

*Keywords: Nicolás Guillén, Cuban poetry, identity, body, telluric ontology.*

Imaginemos un escenario: el primer ser humano se despierta y se encuentra parado sobre la tierra, rodeado de palmeras y mucha vegetación, enfrente de él está el mar y su brisa le refresca el rostro. Es un lugar donde todo lo tiene a la mano: sustento y refugio. Este primer ser humano no cae en cuenta de que todo aquello que ve, escucha y toca no es parte de él. Tardará miles de años en “comprender” que hay un abismo entre los objetos que lo rodean y su conciencia, pero eso no importa ahora, porque él está ahí en medio del Trópico, simplemente *siendo*.

El abismo que existe entre el *ser* humano y su exterior es una constante inquietud del poeta, ser marginado por excelencia. Ya desde Platón, en su *República*, los poetas fueron vistos sospechosamente y tratados como seres despreciables y peligrosos. En la actualidad no ocurre algo tan distinto. ¿Por qué el poeta es alguien que parece no tener un lugar en este mundo? El romanticismo es uno de los movimientos literarios que trabajó muy hondamente sobre esta falta de plenitud en la vida y exaltó el descontento con la realidad. De esto, hace ya más de un siglo; sin embargo, estas posturas parecen haber sido heredadas por la poesía contemporánea y un ejemplo es la obra del poeta cubano Nicolás Guillén.<sup>1</sup>

Creo que la pregunta aplica a todo ser humano: ¿Cuál es “mi lugar en el mundo”? La poesía brinda, quizá, el camino más arriesgado hacia la respuesta de dicha cuestión. En una sociedad fragmentada, indiferente, envuelta en una burbuja de apariencias,

<sup>1</sup> Si bien es cierto que Nicolás Guillén se desprendió de varios motivos románticos en su poesía, creo que es válido argumentar que existe una presencia de ciertas *actitudes románticas* en su labor poética. No es mi interés principal analizar la relación entre el romanticismo y la obra del poeta cubano; sin embargo, como se verá a lo largo de este artículo, la voz guilleniana apela a la naturaleza que lo rodea para armarse de fuerzas que le permiten hacer frente a una realidad con la que se siente un desencanto, lo cual provoca un vacío, una profunda necesidad de fundar una nueva identidad.

consumista como la nuestra, la de los siglos XX y XXI, esta “era del vacío” como sentenciaría Lipovetsky, ¿qué ocurre con el individuo que no encuentra asidero en ningún sitio dentro de esa masa llamada sociedad y decide volverse poeta (o narrador o filósofo o artista)? Lo que sucede es que deja de ver el mundo exterior con ojos ajenos y mediáticos, por momentos adquiere la visión del primer hombre sobre la tierra y ve todo tal como es o como debiera ser. Entonces, el poeta se embarca en la que puede ser su única misión en la vida: transmitir ese mensaje, no transcribir en el papel lo que pasa “afuera” en el mundo, sino ser elemento creador de una realidad diferente que, en principio, sólo puede llegar a la realización en sus propios poemas. Octavio Paz insiste en que:

El poema no es el eco de la sociedad, sino que es, al mismo tiempo, su criatura y su hacedor, según ocurre con el resto de las actividades humanas. En fin, ni el Sexo, ni el Inconsciente, ni la Historia son realidades meramente externas, objetos, poderes o sustancias que obran sobre nosotros. El mundo no está fuera de nosotros; ni, en rigor, dentro. Si la inspiración es una “voz” que el hombre oye en su propia conciencia, ¿no será mejor interrogar a esa conciencia, que es la única que la ha escuchado y que constituye su ámbito propio? (Paz, 2010: 165)

Esta interrogación dirigida hacia la conciencia está presente en la poesía de Nicolás Guillén. Él, como casi todos los poetas, se pregunta por la capacidad del lenguaje para transformar el mundo, no el exterior porque, como ya vimos, no hay exactamente algo “allá afuera”, sino una transformación hacia y desde el interior. El poeta parece ser la única clase de hombre, o una de las pocas, que se atreve, antes que nada, a reconocer que lo que se “comprende” como externo no es tal y vive en conflicto continuo entre la concepción del mundo moderno y su inspiración, esa voz interna que le dice que las cosas son otras. Octavio Paz sostiene que el decir poético

está siempre en una situación conflictiva que diluye la fuerza volitiva del que se expresa, y él lo dice porque se sabe poeta: “Si se ha de creer a los poetas, en el momento de la expresión hay siempre una colaboración fatal y no esperada. Esta colaboración puede darse con nuestra voluntad o sin ella, pero asume siempre la forma de una intrusión. La voz del poeta es y no es suya” (2010: 157).

¿Cómo confiar en esa voz intrusa? ¿Cómo sentir de la misma forma que el hombre primero que carecía de filtros entre su interior y lo exterior? Esta respuesta es antropológicamente imposible de contestar, no hay conocimiento científico que nos acerque a la resolución de esta cuestión. La poesía, sin embargo, ofrece un conocimiento distinto de la realidad pues “La poesía es la conciencia más fiel de las contradicciones humanas, porque es el martirio de la lucidez, del que acepta la realidad tal y como se da en el primer encuentro” (Zambrano, 2010: 62). El poeta sabe que su sino está marcado por una situación que no es aprehensible a través de los caminos de la razón, acepta la tragedia, pero está en él decidir si lamentará o cantará frente a tal destino.

Guillén, nacido en Camagüey en 1902, es reconocido por la crítica, el pueblo cubano y prácticamente toda Latinoamérica, como “Poeta nacional”. Este epíteto se lo ganó a pulso por su reivindicación de la cultura negra dentro de la poesía cubana, su impulso por buscar ese “color cubano”, ni negro ni blanco, y su postura consciente ante la problemática social en la que vivía. Muchos factores externos moldearon esta visión que se tiene de Nicolás Guillén: su labor periodística, su actitud antiimperialista, la constante crítica social y su militancia política. Pareciera que Guillén fue un hombre más apegado a sus circunstancias sociales, al cual le importaba más la situación de la gente de su(s) isla(s), que un hombre en crisis por una cuestión ontológica personal, un cuestionamiento íntimo de su propia existencia.

En este análisis, exploraré cómo dicha inquietud ontológica existe y está expresada primordialmente en su poesía y de ahí se convirtió en la base de sus discursos y críticas socio-políticas. Porque antes que cualquier cosa, Guillén es y fue poeta, y en su obra es claro cómo este cuestionamiento íntimo es, a la vez, un problema social y universal. Además, ante toda circunstancia contradictoria, trágica o adversa él ha preferido cantar.

### Cantar desde adentro

Desde sus primeros poemas, Nicolás Guillén dejó muy en claro lo que sería su propuesta poética: qué clase de poeta era y a qué musa le cantarían. Arriba, puntalicé que la constante interrogación con esa “voz interior” que es la inspiración, es una de las características fundamentales que marca el devenir de todo poeta. ¿A qué musa le canta Guillén, cómo concibe su “inspiración”? En su “Elegía moderna del motivo cursi”, un poema de *transición*, esto queda explicado cuando el poeta confiesa: “Lo que ocurre es que aspiro / a eliminar el tipo de la mujer-suspiro, / que está dentro del mundo como un pájaro preso. / Por lo pronto, mi musa ya está hecha a mi modo. / Fuma. Baila. Se ríe”. La musa es algo terrenal, no proviene de un “más allá”. Ha dejado de ser una especie de espíritu divino que se posa sobre la cabeza del poeta y dicta sus versos. Ahora el poeta baila, fuma y se ríe con ella, con su inspiración, la mira de frente y lo puede hacer porque ha dejado de ser etérea, ya no es un “suspiro”, sino algo material o, mejor dicho, algo carnal.

En su poema “A la nueva musa” plantea su posicionamiento poético, es decir, desde dónde canta: ya no será el poeta que, como director de orquesta, se para frente a los músicos y les dicta cómo y qué tocar para beneplácito de un público: “Ahora, el poeta se mete dentro de sí mismo / y allá adentro, dirige su orquesta”. El interior, lo íntimo y personal es la base sustancial de la poesía guilleniana.

Esta posición poética, definida así desde sus inicios, tendrá repercusiones filosóficas en futuros poemarios, como en *West Indies, Ltd.*, al cual me acercaré en varios momentos.

### El Dios-Trópico y el cuerpo humano como elementos de creación identitaria

El poemario *West Indies, Ltd.* publicado en 1934, llama la atención por su título en inglés: “West Indies”, es decir, “las Indias Occidentales”, las Antillas. Este nombre marca una distinción respecto a las obras escritas anteriormente (*Corazón y cerebro, Motivos de son y Sóngoro cosongo*); la intención de este detalle es doble. Primero, el uso de la lengua inglesa se debe a una actitud irónica que pareciera colocarse en la visión del Otro, que en este caso es el imperio americano, que se ha posicionado en Cuba y en todas las demás islas. Guillén muestra la herida y, no sólo le pone vinagre, sino también pimienta, al agregarle la palabra *Limited* con lo que enfatiza la idea de que este lugar no se ha vuelto más que en una compañía a la cual cierto reducido número de socios tienen acceso. La segunda intención, es de carácter espacial: el poeta ya no habla desde su isla cubana sino que su voz lírica se posiciona más allá, habla desde todas Las Antillas como un conjunto de islas hermanas que viven en el trópico. Esta expansión geográfica no contradice la intensión primordial, antes señalada, de partir desde el interior: el poeta sigue dentro de sí mismo dirigiendo su orquesta, pero dicha orquesta está hecha con todos los elementos externos. Además, la voz lírica de estos poemas está en constante búsqueda de una integración entre lo exterior y lo interior, unión de polos, de aspectos, espacios, elementos, lo cual es muy obvio en la unión de las razas negra y blanca. Sin embargo, este discurso poético va más allá de una conciliación social, busca una comunión mucho más profunda, de

carácter ontológico, la cual tiene una gran repercusión en la forma de poetizar el cuerpo humano y, en general, todo lo material.

La colección de poemas inicia con “Palabras en el Trópico”, en cuyo título se hermanan dos elementos fundamentales en la poética del autor antillano: *la palabra* como material primordial de la poesía y *el trópico* que representa un lugar identitario; ambos concebidos como *espacios* para crear una nueva visión de mundo. Como acto inaugural, este poema representa una suerte de *Arte Poética*, donde precisamente se inicia una evocación de lo que es un nuevo hombre sobre esta tierra, que se crea así mismo, al mismo tiempo que crea a su dios, el Trópico. La creación la inicia, lo que llamo aquí, el Dios-Trópico:

Trópico,  
tu dura hoguera  
*tuesta* las nubes altas

[...]

Tú *secas* en la piel de los árboles  
la angustia del lagarto.  
Tú *engrasas* las ruedas de los vientos  
para *asustar* a las palmeras.

[...]

Tú *atraviesas*  
con una gran flecha roja  
el corazón de las selvas  
y la carne de los ríos.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Las cursivas son mías.

En este poema los verbos muestran la forma de relación entre el nuevo hombre y su dios: el Trópico es un “tú lírico” capaz de realizar una serie de acciones que repercuten en el ambiente natural del poema. Su esencia es transformadora, ya que tuesta, seca, engrasa, asusta, atraviesa... todas éstas, acciones transitivas que provocan un cambio de estado en las cosas. Así, el Trópico no es sólo un lugar identitario, donde se encuentran Las Antillas, es también un ser creador que pone en movimiento los elementos que lo caracterizan: la “hoguera”, es decir, el fuego hecho en la tierra se dirige hacia las “altas nubes”, luego baja a los árboles para “secar la angustia del lagarto”, y en el siguiente verso vuelve a subir con “la rueda de los vientos” que “asusta” a las palmeras. Este movimiento vertical se debe al interés ontológico de encontrar comunión entre los opuestos, en este caso, arriba y abajo, pero también en todas las demás direcciones. Sobre esto volveré al hablar de los versos finales de este poema.

Otra forma de unión fundamental para Guillén es la relación entre los elementos del trópico y el cuerpo humano. En los versos “Tú secas en la piel de los árboles / la angustia del lagarto” y “Tú atravíasas / con una gran flecha roja / el corazón de las selvas / y la carne de los ríos”, hay una prosopopeya de los elementos terrenales, así como en la mayoría de los poemas de la colección. La intensión de este recurso es darle un carácter más humano a aquello que en apariencia es externo y ajeno al hombre: las selvas tienen corazón y los árboles piel, con lo que se busca crear vínculos de empatía y reconocimiento; le brinda a la naturaleza cualidades humanas sobre todo relacionadas con lo corpóreo, lo cual es una de las formas más básicas y fundamentales de reconocer una identidad. También, se encuentra la acción inversa donde el cuerpo humano se asemeja o se mimetiza con lo tropical, con lo terreno. Por ejemplo, el posicionamiento del yo lírico a un mismo nivel que las islas antillanas en la cuarta estrofa del poema: “Aquí, / en me-

dio del mar, / retozando en las aguas con mis Antillas desnudas, / yo te saludo, Trópico”. La voz enunciante comparte características espaciales y físicas con las islas y desde ese sitio saluda al Trópico, como si fuera un viejo amigo, con un saludo que se le escapa del “pulmón salado”; es decir, como si fuera un ser marino, como si en lugar de aire tuviera agua dentro de sus pulmones. Más adelante en el mismo poema, el Dios-Trópico es el que le da al yo lírico su complexión corpórea:

Puños los que me das  
para rajar los cocos tal un pequeño dios colérico;  
ojos los que me das  
para alumbrar la sombra de mis tigres;  
oído el que me das  
para escuchar sobre la tierra las pezuñas lejanas  
[...]

Las palabras poéticas sirven para “ver” al Trópico, reconocerlo, darle vida y poder, incluso hablar con él y saludarlo, pero, de la misma forma, el yo lírico es creado con sus palabras y por intercesión de este nuevo dios. Comparten características fundamentales ya que los dos tienen el poder de transformar su entorno: ambos son dioses transformadores. Existe una ansia en el yo lírico por unirse a ese Dios-Trópico al que no precisamente le rinde pleitesía sino que evoca y convoca a su encuentro: “¡Ah, / qué ansia / de aspirar el humo de tu incendio / y sentir en dos pozos amargos las axilas!”. Aspirar es una forma de integrar algo externo a nuestro ser. No es cualquier cosa lo que *inspira*: es humo proveniente de un incendio, el de la hoguera que tuesta las altas nubes y, además, esta imagen es acompañada por un recoveco humano muy íntimo: las axilas.

Hay en este poema inaugural una constante unión de elementos de distinta índole: lo corporal con lo vegetal, lo marino con lo celestial, lo terrenal con lo divino, y muchos de ellos están en con-

tinua permutación. Guillén logra esta unión sustancial a través de la concatenación de imágenes que se amalgaman creando nuevos sentidos. Hacia el final de “Palabras en el Trópico” se enumeran una serie de *situaciones* que el yo lírico agradece a su Dios-Trópico: “el cuerpo oscuro”, “la sangre imborrable”, “los días altos, / en cuya tela azul están pegados / soles redondos y risueños”, “los labios húmedos”, “la cola del jaguar y la saliva de las culebras”. Todas estas imágenes se suman a las antes citadas que giraban en torno a lo corpóreo.

La imagen es centro de esta poesía ajena a cualquier intelectualismo, porque no busca la idea ni el concepto, se convoca a lo material, a lo carnal. No hay que olvidar que su “musa” es una mujer que suda, boxea, se exalta, fuma, baila y se ríe. El poeta hace esto porque le interesan la flexibilidad y la mutabilidad que brindan las imágenes, ya que trascienden las sensaciones, transforman lo concreto y lo vuelven plástico (“Las axilas, oh Trópico, / con sus vellos torcidos y retorcidos en tus llamas”) y se convierten en un imaginario mucho más enriquecedor. Los versos finales del poema remarcan la intensión, que vengo comentando, de crear una unión material de lo divino con lo corporal, lo celestial y lo marítimo, y lo vertical con lo horizontal. Todo esto se logra a través de una gran serie de imágenes:

[...]  
te debo, Trópico,  
este entusiasmo niño  
de correr en la pista  
de tu profundo cinturón lleno de rosas amarillas  
riendo sobre las montañas y las nubes,  
mientras un cielo marítimo  
se destroza en interminables olas de estrellas a mis pies.

Ante la crisis social y política a la que se enfrenta el poeta cubano, antes de atacar al imperialismo yanqui y denunciar con ironía el sufrimiento de la gente de Las Antillas, se preocupa primera y esencialmente por inaugurar un acto de comunión entre el hombre y su exterior. Así, muestra primero de qué está hecho este *hombre antillano* y con ello sustenta todos los reclamos que aparecen en los poemas sucesivos. El Dios-Trópico le brinda sus propias cualidades, le da un cuerpo con el cual obtener lo que necesita, le da un “espíritu”: “este entusiasmo niño”; y termina por rendir cielo y mar a sus pies. La palabra poética funciona al servicio de un interés íntimo y personal que se ha vuelto universal: la pertenencia a algo, una identificación con la Tierra. La imagen y la imaginación crean en los poemas guillenianos un vínculo muy fuerte con su intimidad, ya que, como señala Gaston Bachelard:

Las imágenes no son conceptos. No se aíslan en su significación. Precisamente tienden a *rebasar* su significación. La imaginación es entonces *multifuncional* [...] En efecto es posible sentir en acción, en muchas imágenes materiales de la tierra, una síntesis *ambivalente* que une dialécticamente el *contra* y el *dentro* y que muestra una solidaridad innegable entre los procesos de extroversión y los procesos de introversión. [...] Todas las grandes fuerzas humanas, aun cuando se despliegan de forma exterior, son imaginadas en una *intimidad* (Bachelard, 2006: 13).

Las cosas están más allá de las palabras, el lenguaje no permite poner ante nosotros exactamente lo que es el “mundo exterior” porque se nos escapa constantemente. Pero la poesía renueva el lenguaje, o incluso crea su propio y nuevo sistema de comunicación, a través de estas imágenes que provienen del interior. Permite acceder a un nuevo tipo de conocimiento que evite la evanescencia. Raymundo Mier dice al respecto que: “Las palabras de Guillén buscan dar nombre, tiempo, amparo a los acontecimientos

destinados habitualmente a la desaparición, a las presencias que se disipan, que acaso se habrán de preservar en el dominio de las claves secretas de la propia identidad” (2006: 72).

La poesía de Guillén representa la inauguración de un nuevo rito identitario, un momento en el que la creación poética, a diferencia de los mitos religiosos de creación, se lleva a cabo de forma dialéctica entre hombre y dios, ya que uno no es creación unilateral del otro sino que ambos usan la palabra para evocarse y crearse mutuamente. Aunque es importante también conceder que esta experiencia poética comparte ciertos rasgos con la experiencia religiosa porque “es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original” (Paz, 2006: 137).

El hecho de que Guillén centre gran parte de este rito identitario en lo material y, sobre todo, en lo corporal, habla de un proceso de reivindicación del mismo cuerpo humano. Ya decía que su musa, su inspiración, se identifica más con lo corporal, con el movimiento del cuerpo a través de la danza y el boxeo, y con los placeres y vicios corporales (fumar y beber). Si la base de esta poesía se encuentra en el cuerpo, es debido a que la búsqueda aquí emprendida es hacia un origen no conceptual, un origen más inmediato, más “real”. El cuerpo es la manera más directa que tiene el ser humano de identificarse, pero al mismo tiempo se ha vuelto objeto de control. Michel Foucault hablaba de una *anatomía política* a través de la cual existe sobre el cuerpo “una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula, lo recompone” (2010: 159). Nicolás Guillén está interesado en la manipulación del cuerpo pero no con intenciones de control sino con una finalidad creativa que logre romper con una dinámica de poder aplicada sobre el mulato, el negro, la gente antillana; es decir, el ser humano colonizado.

A partir de estas posturas, es posible señalar la presencia de ciertos rasgos de *performatividad* en la poesía guilleniana. Para Judith Butler el cuerpo representa uno de los elementos de la sociedad humana sobre el cual se ha generado una mayor cantidad de discursos de control; esto, por supuesto, siguiendo los análisis del ya mencionado Foucault y muchos otros teóricos relacionados con la emancipación del sujeto. Cuando digo que hay *performatividad* en el uso de lo corpóreo en la poesía de Guillén no estoy diciendo que exista un discurso de control sobre éste, sino que a partir de un nuevo discurso se está generando una “práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (2010: 18). Para Butler eso es *performatividad*; es decir, existe un nombramiento de un nuevo tipo de comunión entre el cuerpo humano y la naturaleza que le rodea, lo cual tiene la capacidad de crear algo en el momento en que es descrito: lo dicho, lo nombrado, existe y puede producir efectos en quien lo lee.

En el libro *Cuerpos que importan* (2010), Butler analiza y desarrolla una serie de cuestiones que giran en torno a la reformulación de la materialidad del cuerpo con la finalidad de apuntar los límites materiales y discursivos del sexo. En el caso del poeta cubano hay una reformulación de la materialidad del cuerpo con una finalidad de creación identitaria. El sexo está presente, pero no es la finalidad principal, lo que quiere hacer el poeta es generar un poder performativo capaz de liberar al oprimido, en este caso, a la gente de Las Antillas. Quiere empoderar su cuerpo, ése que ha sido objeto de control a lo largo de la historia del pueblo cubano y de sus antecesores, su último resquicio de identidad, para darle la oportunidad de sentirse un dios creador capaz de modificar su relación con el exterior e ir más allá de su realidad inmediata.

Sobre este tema seguiré desarrollando más ideas con relación al tiempo y cerca del final apuntaré un término nuevo para identificar este proceso en el que el poeta cubano ha logrado hacer del

cuerpo uno de sus materiales poéticos fundamentales para la creación de una ontología telúrica: la *palabra-cuerpo*.

### El tiempo como constante presencia creadora y su relación con lo corporal

¿Hay en esta poética un regreso en el tiempo? La respuesta es un contundente no, lo que presenciamos aquí es la creación de un nuevo tiempo siempre presente y en movimiento. Guillermo Sucre dice que: “Uno de los rasgos dominantes en la literatura contemporánea [hispanoamericana] es el debate con y contra el tiempo”, y al hablar de la poesía de Darío, Neruda, Vallejo y otros, añade que: “en casi todos esos poetas, el tiempo se presenta como una fuerza corruptora y destructiva” (2001: 336). Este no es el caso de la poesía de *West Indies, Ltd.* porque lo que resulta destructivo, en todo caso, son las “companies y trusts”, “los ports docks, los ferry boats, los ten cents” que aparecen en el poema que da título al libro y representan el capitalismo americano que ha llegado para quedarse y cambiar el ritmo de vida de las islas y provocar el empobrecimiento de la gente. Pero también es el hambre, “¡Hambre de las Antillas, / dolor de las ingenuas Indias Occidentales!”, la que ocasiona estragos en los “hombres perdidos” que habitan este lugar porque, dice el poeta: “Nos come el hambre día a día, / y van cavándonos los dientes / charcos bermejos en la encía”. O también es la actitud del negro limosnero en el poema “Sabás” que pide pan con la mano abierta y no sabe reconocer lo que el Dios-Trópico le brinda: “El cielo abriga” y “El sol calienta”. Todos estos tipos de estragos no son de otra naturaleza más que corporales, el dolor físico está presente constantemente; sin embargo, trasciende su estatus material y logra quebrantar el espíritu: “Así andamos por la ciudad, / como perros abandonados / en medio de una tempes-

tad”, es el estribillo que aparece cuatro veces en “Canción de los hombres tristes”.

Guillén da cuenta de los procesos de control que se han generado sobre el cuerpo de la gente que vive en Las Antillas, y lo hace para, sobre ello, seguir proponiendo un discurso de empoderamiento. El contraste entre el cuerpo poderoso del primer hombre, en el poema que abre la colección, contra el sufrimiento corporal de los personajes que aparecen a lo largo de varios de los siguientes poemas crea una especie de tensión que se resuelve de forma más esperanzadora hacia el final del poemario; sin embargo, a lo largo de cada poema se busca continuamente que el cuerpo sea la base de una especie de canto libertario ante la desolación de las contradicciones sufridas.

El tiempo no importa como concepto trascendental, lo que se resalta, en contraste, es el sufrimiento de la carne ante la imposibilidad de un “verdadero progreso”. Se apuesta aquí a borrar los estadios del tiempo como cosas separadas: pasado, presente y futuro. Todos acuden a la enunciación poética para tratar de resolver la crisis ontológica que en estos poemas se siente *a flor de piel*, directamente en la carne, ya que:

El poeta siente la angustia de la carne, su ceniza, antes y más que los que quieren aniquilarla. El poeta no quiere aniquilar nada, nada sobre todo, de las cosas que el hombre no ha hecho. Rebelde ante las cosas que son hechura humana; es humilde, reverente, con lo que encuentra ante sí y que él no puede desmontar: con la vida y sus misterios. [...] El poeta vive según la carne, y más aún, dentro de ella. Pero, la penetra poco a poco; va entrando en su interior, va haciéndose dueño de sus secretos y al hacerla transparente, [...] la conquista para el hombre, porque la ensimisma, la hace dejar de ser extraña (Zambrano, 2010: 62).

Guillén hace que el pasado venga al presente para fundir ambas temporalidades como en el poema “Balada de los dos abuelos” donde el pasado blanco y el pasado negro se unen en el yo lírico. Los rasgos físicos relacionados con el cuerpo (pieles “blanca y negra”, “cuello ancho”, “pie desnudo, torso pétreo”, “venas y ojos entreabiertos”, “fuertes cabezas”) serán los elementos más relevantes para marcar la diferencia y crear, al mismo tiempo, la unión entre opuestos. Estamos de nuevo frente a un acto de unión donde hay, a la vez, una nueva creación, así como en “Palabras en el Trópico”, porque “convocar es crear: se convoca al negro y al blanco para crear una mezcla, para que de la diferencia nazca la identidad y que los opuestos se vuelvan complementarios” (Sustaita, 2006: 58). Pero en este caso, la creación no es “divina” sino de carácter genealógico, en la cual se coloca enfrente uno del otro el antepasado español y el africano, para que dialoguen. El yo lírico da nombre, raza, origen geográfico y características personales a sus dos abuelos, lo cual resalta sus diferencias. Sin embargo, a fin de cuentas, no son más que “sombras” que sólo él ve. Lo que importa, en realidad, es la comunión y la disolución de dichas diferencias, lo cual se da a través de un acto corporal de suma relevancia: un abrazo. En “El abuelo”, por otro lado, la presencia del antepasado africano se encuentra en el fondo del ser de una mujer blanca que ignora o se niega a reconocer dicha presencia en su sangre, a pesar de los rizos existentes en su “cabeza amarilla”. El tiempo, en este caso el pasado, no es causante de la fragmentación o del desgaste del ser humano, el problema es la actitud de no reconocimiento, de no saberse hecho de este pasado, de negarse a convocarlo, y no ver en el cuerpo esta presencia ancestral.

La poesía de Guillén explora [la] multiplicidad del tiempo, pero funde la experiencia de la extrañeza temporal con el arraigo en el ámbito de lo inmediato; en su alianza entre juego, mimesis, alegoría, historia y metáfora se multiplican los sentidos de la experien-

cia ordinaria: transita de los nombres de las presencias evidentes, de lo visible, de lo habitual, para trasladarse a la recuperación del mito; hace de la palabra una vía iniciática hacia la revelación de lo vivido, recobra la memoria más allá de la condena, alude a la nostalgia para restaurar la plenitud del presente (Mier, 2006: 72).

El futuro, así como el pasado, es también convocado por la voz lírica. Las lamentaciones, las críticas, los enojos y las ironías de varios de los poemas guillenianos apuntan hacia ese futuro. La “voz interna” en crisis ontológica del poeta no sólo se cuestiona por su origen y su presencia en un “ahora”, se pregunta también por una situación por venir, por suceder, o mejor aún, por ser creada. Le interesa escarbar en la tierra sobre la que pisa, explorar y analizar los objetos que están a su alcance para acusar un “extravío” porque “las palabras del poeta, flechas lanzadas hacia el territorio de lo invisible, hacia afuera de la casa que habita el hombre y que ha recibido el nombre de mundo, tienen mucho del *otro*” y más adelante, Antonio Sustaita continúa diciendo que esas “flechas-las-palabras” son dirigidas con fuerza, a raíz de la insatisfacción con el mundo presente, hacia “un blanco que es inconocible [*sic*]” (Sustaita, 2006: 56). Ese blanco, como la hoja blanca en espera de la palabra, es un destino, es el futuro. Guillén no comprende el tiempo como un suceso de eventos lineales sino como algo presente en todas partes, algo que nos rodea, y cuya naturaleza es siempre ambivalente: trágica y esperanzadora al unísono.

Si la naturaleza del porvenir es benéfica o maligna, recae, sobre todo, en las propias manos del ser humano, en lo que haga o deje de hacer con su cuerpo, ya que tiene sus “puños” de “dios colérico” que pueden “rajar los cocos” o del Dios-Trópico las “manos rudas” que pueden “partir bárbaramente las semillas / y halar de ellas el árbol opulento, / árbol recién nacido, pero apto / para echar a correr por entre los bosques clamorosos”.

No hay un futuro estático colocado “allá adelante”, es un “blanco extraviado” al que sólo con las palabras poéticas se puede apuntar: sólo se le puede aprehender con las que llamo aquí *palabras-cuerpo*, ya que al contrario de la idea platónica donde el cuerpo es una especie de cárcel para el alma, en Guillén el cuerpo es el puente único de comunión con todo aquello que transcurre en el tiempo y espacio: “Y es que la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado” (Zambrano, 2010: 47-59). En la poesía del cubano, cabe resaltar, no hay dicho pecado, en todo caso hay un desinterés, como señalaba, del conocimiento intelectual, de un *logos*. En este Tiempo poético que inaugura Guillén lo que causa una verdadera transformación es el *eros* del cuerpo; el empoderamiento de éste donde el discurso poético no disecciona y controla el cuerpo humano con fines de sumisión sino que, al contrario, le brinda amplias capacidades de transformación y generación de una nueva posibilidad de existencia.

El cuerpo con su materia, con sus deseos, con sus sexos, con su poder erótico se ha vuelto una de las mejores herramientas de liberación que ha encontrado el poeta. Las palabras que Guillermo Sucre utiliza para describir el erotismo en la poesía de Juan Liscano se ajustan muy bien a la poesía guilleniana en este aspecto: “la pasión erótica encuentra su lenguaje en ciertas imágenes míticas o primordiales de principio de mundo: [...] ventiscas y tempestades, ritos solares, surgimiento del fuego; en fin la continua transmutación de una materia universal” (2001: 351).

Guillén sugiere un viaje hacia el origen, pero no hacia el primer origen bíblico o antropológico, sino hacia un origen del todo nuevo, un origen creado con base en un cuerpo que se transforma en naturaleza y se apropia de ella a través de un acto de comunión y, al final, ese cuerpo se hace palabra poética ya no para describir a un hombre antillano sino para hurgar dentro de las inquietudes

existenciales humanas universales y atemporales. El cuerpo poético aquí presentado apuesta a la continua transmutación para transformar incluso el tiempo: la “fuerza-inspiración” del Dios-Trópico presente en el yo lírico le da la cualidad de ver Pasado y Futuro como un solo Presente.

Todo depende de la actitud en “el presente”, de la visión que el individuo tenga del tiempo y su posibilidad de entrar en comunión con él. Anteriormente, cité una serie de versos donde el cuerpo sufre y el tiempo no ejerce una acción transgresora, dichas situaciones trágicas están presentes a todo lo largo del poema “West Indies, Ltd.”. Sin embargo, al final del poema se da una actitud contrastante y hay, en cambio, un canto de esperanza: “Un claro, un claro y vivo / son de esperanza estalla en tierra y océano”. Este canto en forma de son no puede provenir de otro lado que de la inspiración del yo-poético-dios-colérico y ha encontrado, a raíz de la unión de los opuestos y después de largas quejas y lamentaciones, ese aliento de esperanza, el cual terminará por crear una de las imágenes más inspiradoras y poéticas, probablemente, de todo el poemario. Una frase escrita en presente de indicativo que representa una flecha, dirigida al “corazón de las selvas”, que no puede apuntar a otro lugar más que hacia el futuro: “El sol habla de bosques con las verdes semillas...”. El sol es la energía vital de la vida, el generador de movimiento y dirige su palabra a las semillas para que empiecen a soñar en ser árboles, de la misma forma en que el Dios-Trópico le transmitió su fuerza y poder al yo lírico en su cuerpo para que creciera a lo largo de sus poemas y cantara las tragedias del presente, convocando el pasado y, sobre todo, apuntando hacia un futuro más esperanzador.

En otro “poema de transición”, anterior a *West Indies, Ltd.*, esta actitud frente al tiempo, de constante ambigüedad, queda claramente expuesta:

Me gustan ciertas horas, como las 3 menos cuarto,  
porque el reloj parece que tiene  
una actitud fraterna, acogedora,  
como si fuera a darnos un abrazo.

El tiempo, así, es un Cristo en agonía  
que por la herida del costado  
va desangrándose sutilmente  
entre el Futuro y el Pasado.

El poema “Reloj” pone en escena dos actitudes opuestas producto de una misma imagen: la de las manecillas del reloj. Hay un abrazo acogedor y fraterno en oposición a la agonía presente en la herida de Cristo sacrificado por los hombres. Ambos actos incumben al cuerpo: con los “brazos” del reloj el yo lírico evoca tanto un posible abrazo como un cuerpo crucificado. El cuerpo es, al mismo tiempo, referencia de afecto y de sufrimiento. Este tipo de dicotomías que se oponen, como he venido argumentando, están presentes en casi toda la poesía de Guillén, en distintas formas y características (espaciales, materiales, actitudinales, etc.), pero siempre en constante relación con lo corporal.

Ambas visiones, la fraternal y la lacerante, son convocadas para crear algo nuevo. En este sentido, aquí tenemos algo de influencia surrealista: ese acto “mágico” del conde de Lautréamont de colocar un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección, tan explotado por los seguidores y discípulos de André Bretón. Sí, el recurso es muy similar; sin embargo, esta puesta en escena no es arbitraria ni mucho menos espontánea o automática. Existe una intención y un sentido, un discurso muy definido, detrás de esta imagen: una visión casi mítica del tiempo.

He dicho que nos encontrábamos frente a la inauguración de un nuevo ritual, un nuevo mito de fundación de características muy cercanas a la experiencia religiosa, ya que, además de la presencia

de una dialéctica entre lo humano y lo divino, la comprensión de un tiempo casi estático, circular, o más bien, en constante vaivén, es característico también de ciertos rituales religiosos. Hay en estos poemas una revalorización de un *nuevo retorno*, cambio aquí el adjetivo *eterno* de Mircea Eliade porque no parece que Guillén esté buscando un regreso a lo primitivo, al primer origen sino a lo esencial. No hay una negación de la historia sino una reflexión, una pausa que apunta hacia esa voz interna que siempre acompaña a todo ser, no es una postura contra el tiempo sino que se *es* tiempo. En palabras de Guillermo Sucre, cuando resalta esta característica también presente en los poetas españoles de la generación del 27, se lee así:

Y vivir el tiempo como presente ¿no implica alcanzar el grado más alto de intensidad temporal? ¿No supone también resolver la dualidad subyacente en la concepción machadiana?<sup>3</sup> [...] Vivir el tiempo como presente, en verdad, es ya no *estar en el tiempo*, como si este fuese ajeno a nosotros, sino *ser tiempo mismo* (Sucre, 2001: 334).

La visión de tiempo guilleniana es revolucionaria en muchos sentidos; pertenece a las vanguardias, sobre todo, al estilo cubista, pues presenta en sus imágenes distintas perspectivas espaciales, temporales, geográficas, raciales unificadas en ese *ser presente* y, al mismo tiempo, dicha visión temporal y poética está anclada en la tradición, mantiene cierta actitud romántica y conoce las formas del verso tradicional y de arte mayor. Guillén utiliza técnicas innovadoras pero su material es terrenal y personal; usa jitanjáforas

<sup>3</sup> Guillermo Sucre se refiere a la ambigüedad de la poesía de Antonio Machado porque “vivía en el tiempo, pero no en el presente”, y subraya el hecho de que “todo lo que no estaba en *su* noción, estaba *fuera* de todo tiempo, en una intemporalidad vacía; todo lo que no participaba de *su* emoción, derivaba en frialdad intelectual” (Sucre, 2001: 333-335).

para devolverle su esencia mística a la palabra como en “Sensemayá” y tantos otros poemas anteriores donde se alude a rituales de brujería; visita lugares desiertos y los llena de elementos oníricos como en “Nocturno en los muelles” para hablar de la “tormen-tosa pesadilla” de los hombres, los cuales sólo pueden encontrar esperanza si se atreven a soñar: “Sueñan acaso / y aquí estalla el espíritu inconforme”, confiesa el yo lírico desde un lugar donde el tiempo parece no pasar y esto crea una tensa atmosfera de estancamiento. También se sitúa en una escena eterna que pareciera no llegar a ningún lugar en su poema “Caminando”, donde el yo lírico no tiene un destino ni una meta, simplemente va repitiendo una acción, un paso delante del otro, “Caminando, caminando, caminando...”. Helena Beristáin opina, al respecto de esta visión, que Nicolás Guillén

es un poeta fundador, inventor de una nueva modalidad de vanguardia que involucra la innovación del significante y del significado. Es un creador de textos de inmenso lirismo que, a la vez, están semióticamente enmarcados en la específica circunstancia histórica de su tiempo. En efecto, en ellos aparece constantemente inmiscuido el contexto, ya que siempre se combinan sus experiencias de introversión y de extroversión, porque no le interesan sólo la estructura y la índole de su propio espíritu, sino a la vez, [...] la organización sociocultural, política y económica, implicadas en la relación con el otro (Beristáin, 2006: 14-15).

Es un poeta al que le interesa, entonces, tener una visión del mundo amplia y personalísima a la vez. Guillén parece tener un lente gran angular y uno macro —como se dice en fotografía— que le permite mantener un diálogo constante y dirigido entre lo externo y lo interno, acercándose y alejándose, y esto abona a esa ontología telúrica de la que he estado hablando. En el quehacer poético del cubano las inquietudes íntimas se vuelven sociales, el cuerpo es

sitio de conjunción y conjuración eróticas, es decir, se unen todos los elementos, los tiempos, la naturaleza, y se evocan los sufrimientos y las esperanzas, las tragedias y las posibilidades de los seres humanos para *crear*.

La interrogación del poeta por su origen racial se transforma en una lucha por los derechos humanos de igualdad. Su inquietud por la unión con lo natural crea una nueva relación “religiosa” entre lo humano y lo terrenal. Hace suya, también, una duda filosófica; pero, sobre todo, puramente humana, sobre *el lugar en el mundo* de cada persona. Su interés por lo corporal sabotea una metafísica que se ha encargado de vigilar y castigar los usos del cuerpo y que resulta ya innecesaria para el hombre moderno, el cual ha descuidado tanto su corporeidad en aras del conocimiento científico y el progreso técnico. Todo esto con la finalidad de generar y proponer un nuevo erotismo que es la actualización de un ritual cosmogónico que tiene como ser creador y ser creado al mismo yo lírico, que no es otro que el nuevo hombre sobre la tierra.

El cuerpo como cuerpo (y emblema) de otro cuerpo más vasto, el instante como presencia (y resumen) del tiempo: ambos constituyen una sabiduría y una mística. Una sabiduría [...] que no es un estado intelectual sino la disciplina de una experiencia: una mística que, por su parte, quiere fundar las relaciones con el hombre y el universo sobre bases no espirituales o espiritualizantes, sino materiales (Sucre, 2001: 341).

### A manera de conclusión

La poesía de Nicolás Guillén es renovadora por una larga serie de elementos. Por un lado, se caracteriza por un diálogo constante con la tradición y la vanguardia, lo cual se puede apreciar en todas las variaciones de métrica que realiza, los juegos con el lenguaje, la reintegración de lo oral en la poesía, lo que lo hace un poeta

conocedor y muy bien adiestrado en el empleo de las técnicas. Por otro lado, se le ha señalado como un “poeta comprometido” por su intensa defensa y constante preocupación por los problemas sociales y políticos en su patria durante la época que le tocó vivir.

Sin embargo, como he intentado desarrollar en este artículo, hay algo más profundo detrás de esa innovación técnica y ese compromiso militante, algo a lo que Nicolás Guillén está constantemente regresando a lo largo de toda su poesía: una situación existencial marcada por la pertenencia y la integración.

Pertenencia a un lugar, que no es un *locus amoenus*, sino un lugar en conflicto, en crisis continua —y no lo digo de manera negativa— pues es un lugar de choque, de constante encuentro que, a veces, resulta muy creativo y otras destructivo, lleno de desconsuelo, pobreza y dolor pero que, al mismo tiempo, irradia vida, alegría, son y canto, sustento y abrigo, y, sobre todo, esperanza.

Integración de los opuestos para contrastarlos en un inicio, pero con la meta final de unirlos, hermanarlos, crear una comunión, a la que el poeta llega a través de la evocación, de la magia, del juego con el lenguaje y el cuerpo. Un cuerpo que es maleable, pues está hecho de “arcilla” y el cual toma cualquier forma terrenal para hacerse más fuerte, más resistente; o también, se deja maltratar y pasar hambre para denunciar los atropellos del mundo moderno y vacío, falto de generosidad. Es un cuerpo al servicio de las pasiones humanas, es un cuerpo multiforme que crea un diálogo muy enriquecedor con lo material y con lo espiritual. Todo en búsqueda de una identidad. Cité a Antonio Sustaina respecto a su concepto de “flechas-palabras” para ejemplificar la forma en que la palabra poética de Guillén se dirigía hacia lo futuro y ante ese término he propuesto otro: el *cuerpo-palabra*; ya que es lo corporal, a través de sus distintas manifestaciones, lo que permite la creación identitaria:

Quando la palabra se convierte en una forma de vida y de muerte,  
cuando los extremos se tocan, entonces la identidad se divide: de

la herida nace el otro. El otro es la palabra de lo mismo sólo que distanciada ya del mundo; la palabra se vuelve puente, golpe que despierta para trastocar la identidad; la identidad se vuelve relación amorosa de dos opuestos, metáfora (Sánchez, 2006: 177).

El Dios-Trópico le da su cuerpo al yo lírico y éste, a través de su palabra, crea una naturaleza llena de cualidades humanas. El cuerpo es lugar de comunión del pasado, presente y futuro, en él Guillén hace revivir al antepasado y apunta hacia distintas direcciones para encontrar posibles rumbos. El cuerpo sufre de hambre y explotación para elevar la palabra poética a un grito de lamentación y crítica; la palabra se transforma y juega con sus formas y sonidos, así como el cuerpo del yo lírico transmuta en naturaleza. En fin, la palabra poética de Guillén se transforma en cuerpo y los cuerpos nombrados se transforman en palabras poéticas.

Qué mejor representación de una “forma de vida y de muerte” es sino el cuerpo. De qué otro tipo de “herida” nace más vida, “nace el otro”, que de la unión de cuerpos humanos en el sexo, el cual es fruto y fuente, como la Diosa Negra evocada en el poema “Mujer nueva” y los caimitos “morados como el sexo de las negras” que trae el Dios-Trópico en su cesta. Qué mejor puente que los brazos que pueden envolver a otro cuerpo en un abrazo o sostenerlo clavado sobre un madero crucificándolo. Qué mejor puente que las piernas que “caminando, caminando, caminando...” le permiten a uno recorrer esta tierra. Qué mejor puente que los ojos y oídos para dejar entrar lo que está “allá afuera”. Qué mejor “golpe” que el del hambre para “trastocar la identidad”: la pregunta ¿quién soy? se desvanece cuando “La tripa impertinente hipa”. Qué mejor relación amorosa que la de “Dos niños”, uno negro y otro blanco, que son “ramas de un mismo árbol” y que, aunque éste sea de mierda, unidos lo compartan. Qué mejor metáfora de la identidad creadora que la del primer hombre sobre la tierra platicando de

“tú a tú” con el Dios-Trópico a través de la palabra poética que se transmuta en cuerpo.

## Bibliografía

- Bachelard, Gaston, 2006, *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, Rafael Segovia (trad.), México, FCE.
- Beristáin, Helena, 2006, “La paloma retórica en el vuelo estilístico de la poesía de Nicolás Guillén”, en *Homenaje a Nicolás Guillén*, José Luis Martínez Morales (coord.), Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 13-33.
- Butler, Judith, 2010, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, 2ª ed., Aixira Bixio (trad.), Buenos Aires, Paidós.
- Eliade, Mircea, 2008, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Ricardo Anaya (trad.), Madrid, Alianza Editorial / Emecé.
- Foucault, Michel, 2010, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 2ª ed., México, Siglo XXI.
- Guillén, Nicolás, 2002, *Donde nacen las aguas. Antología*, Nicolás Hernández Guillén y Norberto Codina (comps.), Roberto Fernández Retamar (intro.), Jorge Luis Arcos (pról.), México, FCE.
- Mier, Raymundo, 2006, “La huella del vuelo o dibujo de una ausencia”, *Homenaje a Nicolás Guillén*, José Luis Martínez Morales (coord.), Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 65-84.
- Paz, Octavio, 2010, *El arco y la lira*, 3ª ed., México, FCE.
- Sánchez Martínez, José Alberto, 2006, “La identidad: el dibujo de una transición”, en José Luis Martínez Morales (coord.), *Homenaje a Nicolás Guillén*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 175-184.

Sucre, Guillermo, 2001, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 2ª ed., México, FCE.

Sustaita, Antonio, 2006, “La huella del vuelo o dibujo de una ausencia”, en José Luis Martínez Morales (coord.), *Homenaje a Nicolás Guillén*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 55-63.

Zambrano, María, 2010, *Filosofía y poesía*, 4ª ed., México, FCE.



# 1922: acercamiento a los contextos y alrededores de *Trilce*

Diana Rodríguez Sánchez  
Universidad de Guanajuato

## Resumen

El presente análisis tiene como finalidad realizar un acercamiento al poemario *Trilce*, de César Vallejo, a partir de su relación con el contexto y las lecturas próximas a 1922, año de su publicación. En los albores del siglo XX, el hombre moderno cuestiona los discursos impuestos por la lógica y la razón, bajo una tradición que hizo de la metafísica el único camino de conocimiento del ser. Los alrededores a los que se acude son el poema *La tierra baldía* y enfoques que abordan la crisis del sujeto y la posición radical del lenguaje, con el propósito de ofrecer posibles rutas de lectura acerca del poemario.

Palabras clave: *Trilce*, *La tierra baldía*, deconstrucción.

## Abstract

*The aim of this analysis is to get a better understanding of the collection of poems Trilce, by César Vallejo, viewing it in relation to the context and writings of its time, about 1922, the year of its publication. At the beginnings of the 20<sup>th</sup> century, modern man began to question the lessons derived from the logic and reasoning of the metaphysical tradition, at that time the only path to knowledge of being. Trilce will be analysed in light of the following texts and theories: The Waste Land, theories and texts that talk about the crisis of the subject*

*and the radical position of language. The purpose of this analysis will be to offer possible routes of reading for the Trilce collection of poems.*

*Keywords:* Trilce, The Waste Land, *deconstruction*.

En 1922 se publican dos de las obras fundamentales para la literatura: *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, y el *Ulises*, de Joyce, creaciones que marcan un antes y después, no sólo en la poesía y la novela en lengua inglesa, sino en la tradición universal. En la historia editorial rara vez se dan casos como el antes citado. Se trata de la convergencia de proyectos de escritura que confirman un mecanismo violento en la expresión artística y, por ende, en el mismo lenguaje.

Latinoamérica se une a dichos azares editoriales y en este mismo año, desde Lima, Perú, César Vallejo publica *Trilce*, poemario que se incorpora a los mecanismos violentos del lenguaje para evidenciar a un sujeto en crisis que muestra su orfandad en un hogar extrínseco: pone en escena la intemperie del ser. Analicemos, entonces, algunos motivos que acercan a las preocupaciones que Vallejo anuncia en su poemario, con la intención de exponer una comparativa a partir de las preocupaciones que resuenan en otros contextos y textos cercanos al año de 1922, tanto literarios como filosóficos; en particular, el cruce de temas en el poema *La tierra baldía* y planteamientos que abordan la crisis del hombre moderno y la puesta radical del lenguaje para ofrecer posibles rutas de lectura del poemario *Trilce*.

El hecho de encontrar líneas que trazan uniones poéticas entre contemporáneos, residentes en lugares diversos, permite conocer al hombre de una época, con sus preocupaciones y su relación con determinados hechos históricos que conforman un estado de las cosas, así como al sujeto y su manera de configurarse en la poesía. Al respecto, M. Heidegger reflexiona sobre el decir proyectante que es poesía,

el decir del mundo y la tierra, el decir del campo de su lucha, y con ello del lugar de toda cercanía y lejanía de los dioses. La Poesía es el decir de la desocultación del ente. El lenguaje en este caso es el acontecimiento de aquel decir en el que nace históricamente el mundo de un pueblo y la tierra se conserva como lo oculto. [...] En tal decir se acuñan de antemano los conceptos de la esencia de un pueblo histórico, es decir, la pertenencia de éste a la historia universal (2006: 85).

Sobre esta pertenencia versa el interés del análisis, pues veremos cómo dos propuestas poéticas —la de Vallejo y la de Eliot— resuelven, a su manera, los conflictos del hombre moderno y su preocupación por la existencia. Además, no es casual que en la misma década se postulara en *El ser y el tiempo* (1927) una discusión que desde el ámbito filosófico se unía a la constante de abordar al ser escindido por el lenguaje y su permanencia en el mundo. El devenir del ser en la historia, ese “ser ahí” en un mundo desolado por una primera guerra mundial y diversas guerras civiles, es puesto en “estado de yecto”, en el salto irreversible que a Vallejo le cuesta tanto. Las consideraciones del filósofo son aunadas a su disposición sobre el “ser para la muerte”, que justifica el miedo y la desolación que trae consigo la conciencia. Quizás es en la “cura” en donde encontramos lo que diferencia a una propuesta poética de la otra, al confrontar un lamento por la permanencia en la tierra baldía en Eliot o un canto por “el placer que nos DestieRRa” (LX, v. 19) en Vallejo.

### Sobre los contextos de *Trilce*

Según la “Nota filológica preliminar” a su *Obra poética*, la producción literaria de César Vallejo fue realizada en un periodo relativamente corto: de 1913 a 1938, desde sus primeras publicaciones

en una revista trujillana, hasta los poemas que seguía revisando en vísperas de su muerte en París. Vallejo nació en Santiago de Chuco, Perú, en 1892, y fue hasta los veinticinco años cuando decidió partir a Lima, lugar donde publicó sus dos primeros poemarios: *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922). Un aparente intento de suicidio por motivos amorosos y un ambiente intelectual del que merecía críticas y reproches “lo hacían sentir ya la estrechez del medio trujillano, que debieron apurar su decisión de proseguir sus estudios universitarios en Lima” (1996: 5), apunta José Miguel Oviedo.

Después de la publicación del primer poemario, el rápido acceso y reconocimiento que Vallejo tuvo entre las principales figuras literarias limeñas no se hizo esperar; sin embargo, el “ambiente extraño agudiza en él la tendencia introspectiva y su indagación filosófica por el sentido de la existencia, cuyo símbolo central es, para él, el hogar” (Oviedo, 1996: 5). Primero ocurre la de su amor juvenil de Santiago, luego la de su padre literario, González Prada, e inmediatamente después la de su madre; hechos que marcarían en Vallejo sus obsesiones por la orfandad, los amores muertos y ausentes, la fatalidad. Esta situación lo llevó a regresar dos años más tarde a su lugar natal, donde ocurriría otra experiencia determinante para *Trilce*: la cárcel. César estuvo preso 112 días a raíz de una participación que absurdamente se le achacó a él y a sus dos hermanos en los disturbios de la asonada en Santiago de Chuco, el 1 de agosto de 1920. La experiencia de la cárcel fue precedida por la angustia de más de dos meses de persecución y vida clandestina. Como apunta Américo Ferrari en la introducción al poemario: “La evolución de la escritura poética entre 1918 y 1922 tiene, junto con las vivencias dolorosas del poeta en estos años, una importancia determinante para el significado y la proyección de *Trilce*” (2006: 163).

Por su inminente ruptura con el modernismo y el simbolismo, la publicación del libro en 1922 pasó en total silencio ante la crítica limeña, situación que marcó la recepción de la obra. De cualquier manera, Vallejo había decidido cortar las amarras y viajar a Europa. En 1923 comienza su faceta de viajero, al instalarse en París. En 1930 publica en Madrid una segunda edición corregida de *Trilce*, la cual señaló el descubrimiento de su poesía en España, donde fue sometida a la lectura y la crítica. Y después de ejercer como profesor, la enfermedad instala al poeta en París, donde muere en 1938.

### De sus alrededores: *Trilce*, de César Vallejo

Para comprender la visión de Vallejo es necesario considerar temas como la muerte, la madre, el erotismo, la recreación de aspectos biográficos, las influencias del contexto social, cultural y literario, entre muchos más. El poemario surge en el contexto de la crisis moderna, de la imposibilidad del ser para trascender la angustia del presente, una angustia que potencia el deseo vanguardista de una época. El universo para César Vallejo es ilógico, desordenado, caótico, contrario a la razón, pues *Trilce* surge en el contexto de las vanguardias literarias (1920-1930), momento en que los *ismos* europeos, tales como el dadaísmo, el surrealismo o el expresionismo, influyeron en las vertientes literarias de Latinoamérica, los cuales ejercieron una influencia importante en su estilo y en su concepción de la realidad.

En *Trilce*<sup>1</sup> son 77 los poemas que ponen en escena la crisis del sujeto ante la experiencia del desamparo y la exacerbación vital,

<sup>1</sup> Para el análisis del poemario consideramos como referencia la edición crítica de la *Obra poética*, de César Vallejo, coordinada por Américo Ferrari, y publicada en 1996 para la Colección Archivos de la UNESCO. Esta publicación contempla dos ediciones de *Trilce*, la de 1922 y 1930.

en donde la búsqueda sucede en torno a ese sujeto excéntrico (sin centro), que cuestiona y duda del decir, que ¿Te encontraste esa perrita? Si necesitas paro te coperamos con lo de la cirujía. se revela ante la insuficiencia del lenguaje: “Nombre Nombre. / ¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre” (II, vv. 13-16).

Para Vallejo la palabra se convierte en intersticio por donde se produce una fuga de sonoridad y repetición, debido a que la fonética, el significante de la lengua, es incapaz de comunicar, pues sólo imparte consignas desesemantizadas, cuyo efecto inmediato se encuentra en un plano de interioridad: acto de rebelión y resistencia. Es un asunto de voluntad sobre el lenguaje que es “Lomismo” y que padece, pero del que también se engendra la plegaria del “nombre”, como un llamado a la inmovilidad existencial y, al mismo tiempo, como un obstáculo libertador. Ante la desconfianza del lenguaje es necesario comunicar a través de una búsqueda transgresora, allí donde el entredicho sea más eficaz que el uso lingüístico referencial y carcelario. “Lomismo” es la repuesta que desmantela la relación del tiempo con el hombre; es decir, el fatalismo del tiempo y la historia. En cualquier tiempo aquello que “heriza nos” será lo mismo: presente, pasado y futuro. Se trata de un pronombre personal que vulnera la relación inmediata ante el caso de efecto, y no de causa, síntesis que enfatiza la inmovilidad, la culpa, el padecimiento.

Es en la puesta en crisis del lenguaje donde observamos la ruptura de la gran narración a partir de lo humano. Vallejo nombra, entonces, lo singular, lo anónimo, aquello que en la experiencia de significar es indecible. La desconfianza ante el lenguaje provoca la denuncia de su falsedad en una explosión de dolor y abandono. Tras la salida involuntaria, el ser intenta regresar al estado de inocencia, la recuperación de lo primigenio que dé sentido a la existencia y su finitud, debido al anuncio de que la vida gobernada

por la muerte no puede ser resistida. Ante esta consideración es evidente que la orfandad ocupa un lugar central en el poemario, un lamento ante la angustia del ser y un enfrentamiento con los límites de la expresión; se trata de un canto a pesar de un mundo fragmentario y hostil, después del salto involuntario que lo aleja del origen, tanto de la madre como del propio lenguaje. Así, *Trilce* “se va rompiendo y rearticulando, rompiendo y rearticulando porque el poeta no sólo cumple la función de nombrar las cosas sino también, prioritariamente, la de nombrar, por primera vez, los nombres de las cosas” (Celorio, 1988: 45).

Consecuencia de la angustia generada por el desengaño y la fragmentación, el yo poético hace una pregunta o una demanda que al parecer no tiene respuesta, de manera que la dispersión y la ruptura del lenguaje exponen un alma rota: “Quién hace tanta bulla y ni deja / testar las islas que van quedando. / Un poco más de consideración...” (I, vv. 1-3), consideración de un sujeto desarticulado del mundo que clama un cuestionamiento que le confirme su devenir. En palabras de José Ángel Valente “La brusca aparición de lo mínimo humano y de sus símbolos denuncia la ocultación operada por los grandes lenguajes conceptualizantes, por los decires de la totalidad. Frente a ellos, el hombre se quiebra, se fragmenta, es, en rigor, fragmento, no totalidad” (1996: XXIV). *Trilce* privilegia el intersticio como zona de estrategia a partir de una escritura que tiene su génesis en una problemática existencial y del lenguaje, donde fluye de la herida el angustiante y tierno canto.

En el primer poema encontramos una declaración de principios sobre su acontecer en la existencia. Inicia el poemario con el arribo a la tierra de un yo poético que cuestiona el estado de las cosas y emite un llamado perturbador: “Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando” (I, vv. 1-2). Este llamado apela a una respuesta y a la inconformidad de quien ha permanecido hasta ese momento inmóvil, pero que con su habla (bulla) coarta la posi-

bilidad de afirmar un pasado que daría sentido a su existencia en la tierra. En la recuperación de este pasado, es la “calabrina<sup>2</sup> tesórea” la que intenta anclar al ser de golpe, donde desafía al fragmento de “cada hialóidea<sup>3</sup> grupada<sup>4</sup>”, como el embate impetuoso y violento de los caminos —o conductos— que transportan la sangre a todo el cuerpo desde “el insular corazón”. El tropo náutico no sólo se erige en el “mantillo líquido” de la tierra sino del propio cuerpo humano: agua y sangre, tierra y cuerpo.

Además, para enfatizar el llamado que también es música (y no bulla) que proviene del impetuoso mar: “DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”<sup>5</sup> (I, v. 13), el yo poético se detiene en esa parte de la tierra que se encuentra al límite, aferrándose al “insular corazón”, allí, “en la línea mortal del equilibrio” (I, v.16). Imagen que reincide en el poema XII, como aquella “cervical coyuntura”, insistencia de instalarse en el margen para recobrar una unidad perdida y no abandonar por completo el origen, que es también hogar.

Esa “línea mortal del equilibrio” corresponde a la zona del pliegue, zona fronteriza donde el sujeto se reconoce: desterritorialización y reterritorialización mediante el influjo de la palabra. Ubicar el lugar donde se coloca el yo poético en el principio y en el final del poemario, evidencia el interés por hablar desde el límite, por situarse en la costa como umbral, allí donde la tierra abre camino

<sup>2</sup> *Calabrina* o *calabrote*: que se refiere a un cable grueso que se tira al mar para anclar.

<sup>3</sup> La *arteria hialoidea* es una arteria que atraviesa el ojo, cuya función es proporcionar nutrientes para el desarrollo del cristalino durante el periodo fetal. Es importante notar que no presenta ramificaciones.

<sup>4</sup> *Grupada* es un golpe de aire o de agua impetuoso y violento.

<sup>5</sup> Porque además de la inmensidad del mar como manto líquido de la tierra, el sonido que produce su arribo a la costa es de lo más impetuoso y violento a la percepción humana. De ahí que, ante la carencia fonética del lenguaje en relación a los sonidos de la naturaleza (las onomatopeyas, por ejemplo), sea el uso de mayúsculas lo que exprese en el poema esa solemnidad.

al mar. De esta manera observamos que mientras el poema I hace referencia a la “península impertérrita”, el último poema termina con el llamado al agua que cae y que vuelve a comenzar en la profundidad de la tierra: “Canta, lluvia, en la costa aún sin mar” (LXXVII, vv. 18). En este principio y fin no sólo se recupera el escenario náutico, sino el regreso al canto que seguirá a pesar de los embates en la tierra y la crisis de sus límites; para más detalle la última estrofa:

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?  
 Temó me quede con algún flanco seco,  
 temo que ella se vaya, sin haberme probado  
 en las sequías de increíbles cuerdas vocales,  
 por las que,  
 para dar armonía,  
 hay siempre que subir ¡nunca bajar!  
 ¿No subimos acaso para abajo? (vv. 10-17)

De esta manera, la temporalidad vallejana se coloca en una línea de “continuo presente” y en una realidad ilógica y discrepante (subir y bajar), pero que paradójicamente no deja de ser canto y armonía. Refiere a un presente desestabilizado por el sujeto moderno que tiene conflictos con su pasado, pero que tira el cabo “a las islas que van quedando”. Al respecto, José Vicente Anaya apunta que Vallejo “tiene que convivir con su circunstancia total, y ésta no es lo más favorable para un espíritu entregado a las condiciones del vivir: la aventura humana de hacerse, deshacerse y rehacerse en vida” (Anaya, 1988: 62).

*De los alrededores: correspondencias  
con La tierra baldía, de T. S. Eliot*

En esta comparativa que surge ante los contextos de 1922 y la publicación de los dos poemarios, *Trilce* y *La tierra baldía*,<sup>6</sup> acudiremos a los cruces existentes y a los temas que preocupan en dichas propuestas estéticas, con la finalidad de mostrar la resolución que cada autor propone y que evidencia la crisis del hombre moderno. En este sentido, para hablar de *La tierra baldía* consideremos que se trata de un poema de aliento largo que consta de 434 versos, dividido en cinco partes, donde el carácter fragmentario revela un escenario en ruinas, que obliga al hombre a recuperar fuerzas para reconstruir lo devastado: destruir y recrear. En el poema se da cita el monólogo coloquial y la recuperación de la tradición literaria que sustenta al poema: Dante, Shakespeare, Baudelaire, donde un pasado literario cobra importancia por su vigencia como presente simultáneo, de ahí la importancia del empleo del *collage* con textos de diversas lenguas, de la utilización de técnicas de montaje sincrónico y de acumulación simultánea que enfatizan el hermetismo de la escritura.

Es la primera parte del poema, intitulada “El entierro de los muertos”, la que comienza a preguntar sobre la germinación del cadáver muerto en plena primavera. Este yo poético parte de la duda y no deja de cuestionar, a pesar del estado de desolación imperante, que nos recuerda el llamado con el que inicia también Vallejo: “Quién hace tanta bulla”:

¿Qué son las raíces que se arraigan, qué ramas crecen  
De entre estos escombros pétreos? Hijo del hombre,  
No puedes decir, ni imaginar, porque sólo conoces

<sup>6</sup> Para el análisis del poema de T. S. Eliot consideramos la traducción de Jaime Tello, en la edición de Visor, Madrid, 2009.

Un montón de imágenes rotas, donde el sol palpita,  
 Y el árbol muerto no abriga, el grillo no consuela,  
 Y en la piedra reseca no hay murmullos de agua.  
 Solamente  
 Hay sombra bajo esta roca roja,  
 (Ven bajo la sombra de esta roca roja),  
 Y te mostraré algo diferente...  
 Te mostraré el terror en un puñado de polvo  
 (vv. 19-28, 30).

A diferencia del yo poético en el primer poema de Vallejo, observamos que la tierra donde habita el yo poético en *La tierra baldía* es realmente desoladora, un lugar de escombros pétreos, imágenes rotas y árboles muertos... sin murmullos de agua. Sin embargo, la actitud es la misma: preguntar sobre el fragmento que queda, de la descomposición de la unidad total y de la caída de los grandes relatos; se pregunta acerca del origen, las raíces y lo que crece de esa tierra estéril, pero de una manera irónica, pues ¿qué se puede esperar entonces de los escombros que son incapaces de engendrar vida? Sobre la fatalidad anunciada y la contemplación de las ruinas, María Zambrano refiere que ante dicha situación el argumento se reduce al mínimo “y deja visible en toda su amplitud el horizonte, el tránsito de las cosas de la vida... También las cosas gastadas muestran el paso del tiempo y en el caso de un objeto usado por el hombre algo más: la huella, siempre misteriosa, de una vida humana grabada en su materia” (2007: 235), en un puñado de polvo.

En este caso el pronombre interrogativo que abre la crítica es un “Qué” y no “Quién” —como en *Trilce*—, porque se sabe a quién se dirige: al hijo del hombre, que puede ser la humanidad entera, y a quien tajantemente confronta y sentencia: “no puedes decir nada, ni imaginar”. En este caso no sólo habla del bullicio sino de su incapacidad de nombrar ante la aridez de la tierra. Finalmente, sólo se encuentran las sombras y la fatalidad en la acción que

promete algo diferente: la muerte. Sin duda alguna, el viso de esperanza queda clausurado en la misma tierra, en su imposibilidad de germinar más que en polvo, pero no sólo por la condición de la tierra sino por la propia existencia, que siente terror y miseria.

Al igual que en *Trilce*, analicemos el cierre de *La tierra baldía*, para conocer la solución que ofrece a la crisis del sujeto. Considerando los motivos causales del devenir del hombre moderno, el yo poético se encuentra con el agua —como en Vallejo—, elemento que posibilita la fertilidad de aquellas ruinas pétreas y anuncia:

Yo me senté en la playa  
Pescando, con la árida llanura a mis espaldas  
¿Pondré al menos mis tierras en orden?...  
con estos fragmentos he apuntalado mis ruinas  
pues entonces te acomodaré yo. Hyeronimo está otra vez loco.  
*Datta. Dayadhvam. Damyata.*  
*Shantih shantih shantih*  
(vv. 424-426, 431-434)

Al dar la espalda a la tierra en busca de la pesca de alimento, la pregunta acerca de la existencia es inminente, pues el yo poético piensa en la idea del orden sobre la tierra que es estéril, sólo grieta y fragmento. Cabe mencionar que se trata del fragmento quinto, “Lo que dijo el trueno”, en donde, después de la larga espera de la lluvia y de la ausencia del trueno para dar aviso a su llegada, canta el gallo presagiando el tiempo de fecundación y el inicio de un nuevo día.

Tanto Vallejo como Eliot recurren al llamado de la naturaleza y la vida en su condición primigenia: la de ser agua, el regreso desde las alturas a la tierra. Vallejo invoca el canto de la lluvia y Eliot la voz del rayo: “Datta. Dayadhvam. Damyata”, palabras que en sánscrito significan “Da. Compadece. Controla”, enunciación que se coloca “en la costa aún sin mar” como en el verso de *Trilce*, para

finalmente decir también en sánscrito “Shantih shantih shantih”: “una paz que va más allá de nuestro entendimiento”. Se trata del consejo de un dios que habla en el monte a través del trueno y que finalmente nos vuelve a posicionar allí, “en la línea mortal del equilibrio” (I, v. 16), donde es posible hacer de los fragmentos la confrontación directa con las ruinas propias. Pone cara a cara al hombre moderno y su condición fragmentaria, contra la tierra hecha ruinas en sus guerras, pero no para ofrecer el llamado redentor y mesiánico de la salvación y la esperanza ingenua, sino para volver a confiar en la existencia del hombre, más allá de nuestro entendimiento, en el devenir del ser para la muerte.

*De los alrededores: la crisis de la existencia y la angustia*

Hablamos de la conciencia histórica del ser que reflexiona sobre la miseria humana y que, como anteriormente se afirmó, incita una confluencia entre temas y necesidades por resolver en una época determinada. En este caso, los vasos comunicantes dialogan y se encuentran en una determinada conciencia histórica donde convergen discursos no sólo poéticos sino también filosóficos. En los poemas que cierran y abren las dos propuestas poéticas observamos una misma preocupación y una duda insistente que se resuelve en el canto que proviene del exterior, del trueno y de la lluvia, que llevan aliento a los parajes yermos de la existencia. La condición del hombre, que se une a un yo poético que pregunta y siente miedo, se enfrenta a la angustia que genera el ser consciente de un estado desolador. Vallejo anuncia un lamento desgarrador ante el sinsentido en el poema XXXIV: “Y se acabó el diminutivo, para / mi mayoría en el dolor sin fin, / y nuestro haber nacido así sin causa” (XXXIV, vv. 14-16).

Al respecto, un par de décadas después, Octavio Paz explicó el talante de un hombre que despertaba en los albores del siglo XX

y que estaba lejos de tener en sus manos la cura para el mal de la razón, pues la magia y el mito habían sido desterrados. Paz afirma que:

La historia de la poesía moderna es la de una desmesura. Todos sus grandes protagonistas, después de trazar un signo breve y enigmático, se han estrellado contra la roca. [...] Nacidos casi al mismo tiempo, el pensamiento poético moderno y el movimiento revolucionario se encuentran, al cabo de un siglo y medio de querellas y alianzas efímeras, frente al mismo paisaje: un espacio henchido de objetos, pero deshabitado de futuro (2003: 253, 257).

El problema con el futuro se debe a esa realidad conflictiva con el pasado, con un regreso aparentemente imposibilitado y que entonces hace de la tierra áspera la infértil esperanza de cosechas y remanso. No en vano el sentimiento carcelario en Vallejo, al ver las cuatro paredes en contra de una libertad que se prometió como condición natural al nacer y que ahora clausura al propio cuerpo: “Y sólo yo me voy quedando, / con la diestra, que hace por ambas manos, / en alto, en busca de terciario brazo / que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando / esta mayoría inválida de hombre” (XVIII, vv. 19-23).

La “mayoría inválida de hombre” nos muestra la incertidumbre de la conciencia, sabiéndose un ser para la muerte que canta ante el intento de anclar el cabo a tierra firme. Por ejemplo, el empleo de un lenguaje matemático en la poética trílrica implora el orden dentro del caos y el fragmento, conformando al animal pitagórico que especula sobre la abstracción del ser uno, dos y tres, o cero a la izquierda, “—qué la vamos a haazer—” (IV, v. 8); mientras que en Eliot el hecho de recurrir al *collage* en lenguas y en personajes de la tradición literaria le permiten modelar el devenir en ruinas. De tal manera que descansan al contemplar su rostro múltiple en una realidad ilógica, unificada en el llamado del agua.

Esta insistencia en dismantelar una concepción unilateral y personal pone en juego la aparición de un otro que rompe con lo homogéneo y requiere ir en busca de aquél que también existe en el presente, que comparte la angustia y prefiere preguntar, como encontramos en el fragmento “Lo que dijo el trueno” en *La tierra baldía*: “¿Quién es el tercero que siempre va a tu lado caminando? / ...Deslizándose embozado en una capa parda, / encapuchado / No sé si es hombre o mujer / —Pero ¿quién es ese que camina a tu lado?” (vv. 360-366). En Eliot es más evidente el dismantelamiento, porque recurre a una tradición oriental, allí donde la visión eurocéntrica no ofrece más respuestas; entonces se oye el trueno que habla en sánscrito y que demanda el conocimiento que ofrece la astrología y no la lógica del hombre narcisista. De esta manera el hombre moderno, que no tiene futuro y que es huérfano en la tierra, extiende su sentido hacia renovadas formas, a una tendencia terciaria que rompe los binarismos impuestos por la metafísica y la tradición occidental.<sup>7</sup>

Por ello, la escritura del pliegue no puede reducirse a una mera posición individual, por lo que el registro es colectivo y cultural. *Trilce* y su devenir de resistencia hacen un llamado al interior de los hombres, a modo de imposición ética que obliga a (re)pensar el sentido de las ataduras sociales, por lo que la crítica a la sociedad

<sup>7</sup> El término de metafísica referido en este contexto responde a las consideraciones de Jacques Derrida en *De la gramatología* (1986), donde señala que históricamente nuestra sociedad occidental está organizada en pares opuestos, como espíritu y cuerpo, sentido y signo, lo dentro y lo fuera, lo cual es un legado de la metafísica que desde Platón se sustenta entre lo sensible y lo inteligible. Derrida califica este sistema como logocéntrico, cuya repercusión está íntimamente relacionada con el etnocentrismo europeo y occidental, lo cual provoca que el logos se manifieste como extensión mundial de la racionalidad técnica y científica. El logocentrismo nos prohibiría pensar nuestra historia y evolución desde otro punto de vista que no sea el nuestro: la lengua del otro, la cultura del otro y, en general, todas la formas de alteración de una supuesta realidad.

y los principios del orden y la unidad son simbolizados en lo que Vallejo llama “guardarropiá”: la imagen del traje, ese traje largo de sentir, que espera a su lavandera del alma. El traje es lo que nos vistió ayer, nos viste todos los días, y representa aquello que nos guarda de la apariencia del exterior, como la máscara que cubre la desnudez de nuestra inocencia. En el poema VI, el yo poético se queja, pero al mismo tiempo justifica y espera “El traje limpio que vestí mañana” (v. 1), planchado de todos los caos, transgrede el tiempo que clausura al presente ante el enfrentamiento con un pasado y un futuro irreconciliables. El designio tiende a hacer una crítica a las apariencias y al presente que multiplica el caos en colectivos (los caos), cuya incertidumbre se acrecienta en la espera de aquella lavandera, que “¡CÓMO NO VA A PODER!” (v. 21) traer el traje limpio de regreso, como una exigencia ética.

Como observamos, la desmesura de la que hablaba Paz se presenta en esta incesante crítica al exterior del ser que es consciente, que se sabe en el “ahí del mundo”, y que entonces desmantela los discursos totalizantes de la razón, encarnados en el traje que no es presente, sólo pasado y futuro, y que por lo tanto ahora no puede vestir. Mientras en Vallejo el uso del traje evidencia esta crítica, en Eliot lo hace el juego de ajedrez, que primero abre paso a las confesiones descaradas, pero que de pronto cierra las puertas, debido al uso de las buenas costumbres y las relaciones socialmente correctas, que sólo engañan en un mundo enmascarado que devela la incertidumbre del hombre contestatario.

Sobre el reconocimiento en el otro, sus apariencias y el encuentro con el ser, Heidegger se une a las reflexiones acerca del hombre moderno, en un tema que es recurrente y que muestra las ideas que atañen a los congéneres que comparten un tiempo y un lugar, ya sea desde el discurso poético o filosófico —recordemos pues que *El ser y el tiempo* se publica cinco años después que *Trilce* y *La tierra baldía*. En este sentido, el filósofo trata sobre el estado de ánimo

que hace patente la experiencia en el camino, lo que coloca al ser en un lugar y un tiempo. Efectivamente, tanto en Vallejo como Eliot, el canto y la ruina evidencian la desolación del lugar y del tiempo, pero no se trata de un ser para la nada, sino un ser para la muerte. Entonces “Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada / lindero a cada hebra de cabello perdido...” (LV, vv. 3, 4), donde por única vez aparece el yo poético con nombre y actuar: “Vallejo dice”. Los versos afirman el “estado de ánimo” del que sabe de la existencia de la muerte, y no sólo eso, la misma Muerte se construye en un presente continuo e inmortal: está soldando esa materia que es también muerte en el cuerpo humano, ese ornamento baldío y estéril, como lo es el cabello perdido.

Reiteradamente es la imagen del cabello la que aparece en el poema LII, donde encontramos la referencia, llamémosla casual, de la palabra “baldío” en *Trilce*, a propósito de *La tierra baldía*, cuyos versos son los siguientes: “Y llegas muriendo de risa... le tomas el pelo al pelón decúbite / que hoy otra vez olvida dar los buenos días, esos sus días, buenos con b de baldío, que insisten en salirse al pobre / por la culata de la v / dentilabial que vela en él” (vv. 25-34). Se trata de un juego entre palabras y las diferencias entre letras y fonemas, que puesto en el poema, reflexiona sobre el estado de ánimo y la condición del “pelón decúbite” que se encuentra en los días “baldíos”, pero no por su carácter inútil, sino por el momento de vela, de vigilia también con la v dentilabial, que nos tensa entre la vida y la muerte. Se trata de una vigilia que torna el “ser ahí” insufrible para sí mismo, como Heidegger anunciaba. Aunque claro, no todo es grito desolador, pues es más terrible aún reír en ese estado de conciencia, como en el verso anterior, donde uno llega muriendo de risa a la tierra baldía. Sin duda, la ironía y la angustia son una manera de enfrentarse a esta conciencia. Dicha condición recuerda a la tradición romántica de la cual Paz trata en *Los hijos del limo*, donde escribe:

La ambigüedad romántica tiene dos modos, en el sentido musical de la palabra: uno se llama ironía y consiste en insertar dentro del orden de la subjetividad la negación de la subjetividad; el otro se llama angustia y consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada. La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto... (974: 71).

La ironía se encuentra en ese yo poético que cínicamente se nombra Vallejo y que habla deliberadamente de la Muerte, condenando los días de vigilia por un pelón decúbito, que una vez más nos da los buenos deseos para llevar la existencia cargada en el hombro. No obstante, en Eliot también aparece este yo poético que, siempre reflexivo, termina con la pregunta que niega la subjetividad de una manera descarada: “Yo recuerdo / Que esas son perlas que sus ojos fueron. / ¿Estás vivo, o no? ¿Es que no tienes nada en la / cabeza?” (vv. 45-48), pregunta que incita al cambio de escena en el juego de ajedrez, contrariedad puesta en el bar popular, la bohemia, que finalmente desmantela la confrontación de las piezas blancas y negras en la partida, que también es el juego de la vida. El yo poético confronta: *¿qué no tienes nada en la cabeza?*, sentencia que demuestra la incapacidad de trascender la angustia existencial.

Resulta significativo ver los cruces entre estas dos propuestas poéticas, donde se parte de la crisis del sujeto y se termina en el “coincidente” canto del agua, en las ruinas donde se deja escuchar el rayo que anuncia el regreso de la vida, a pesar de su condición paupérrima en la tierra, a pesar del salto obligado que provoca que el yo poético penda “en la línea mortal del equilibrio” (I, v. 16). Una vez más, encontramos indicios que abren paso a ciertos vasos comunicantes entre *Trilce* y *La tierra baldía*, lo cual no im-

plica que se hayan leído el uno al otro, pero sí pone en relación las lecturas que preocupan a una generación que ejerce una crítica sobre la tradición occidental, la cual ha dejado al hombre moderno escindido por la instauración de la razón como única vía para el conocimiento.

De esta inconformidad, Vallejo escribe: “Si lloviera esta noche, retiraría / de aquí a mil años. / Mejor a cien no más. / Como si nada hubiese ocurrido, haría / la cuenta de que vengo todavía” (XXXIII, vv. 1-5). De nuevo, recurre al presente que continúa, en el “vengo todavía” y así será mientras siga en busca de la cura de su existir. Mientras tanto, en Eliot leemos: “Si hubiera agua / Y no hubiera roca / Si hubiera roca / Y también agua / Y agua / Un manantial / Un pozo entre la roca... Pero no hay agua” (vv. 347-353, 359), sólo desolación. Esta incertidumbre es respuesta al “estado de yecto”, en palabras de Heidegger; es decir, al momento cuando se asume la conciencia plena de existir ante una angustia inherente: una ética que “busca sugerir la *facticidad de la entrega a la responsabilidad*” (Heidegger, 2008: 152), porque el hecho de reír o cantar en la tierra baldía implica asumir al mismo tiempo la fatalidad y la convicción ética sobre la condición humana, de su devenir, a pesar de la finitud.

### *De los alrededores: actitud frente al lenguaje*

Con la finalidad de seguir el camino de lecturas, textos y contextos que convergen temporalmente en un ámbito internacional, ahora en función a la actitud del lenguaje, es pertinente traer a cuenta una generación de críticos que durante 1915 y 1930 se dio a la tarea de abordar las cualidades intrínsecas del arte literario. El formalismo ruso surge, de acuerdo con Roman Jakobson, en la época en que jóvenes experimentadores en las artes y en las ciencias promovieron la lingüística y la poética en el análisis del aspecto

creador del lenguaje, para postular el cambio esencial que opera en el lenguaje poético, a través de la relación entre el significante y el significado. Además de la importancia que resultó para el estudio de la literatura dejar a un lado los comentarios psicólogos y biográficos en el análisis de una obra, el formalismo y esta nueva posición frente al lenguaje, y por lo tanto ante el arte y la misma existencia, está estrechamente vinculada en sus comienzos con la vanguardia artística de la época. Sin embargo, en el análisis literario la actitud hasta entonces artística se torna científica de ahí en adelante.

Este contexto dará pie a la crisis del sujeto moderno que apela a su condición racional y lógica, por lo que la poesía salvaría su estimulante caos en la vanguardia con un *Altazor* (1919), por ejemplo, donde se desmantela el lenguaje en sus unidades mínimas de significación, en aquello irracional y mágico que también explica al hombre. Sobre este desmantelamiento a las oposiciones binarias y conceptos fundamentales de la metafísica y su tradición eurocéntrica, así como a los propios conceptos de forma y estructura, es hasta la década de los sesenta cuando el enfoque crítico de la deconstrucción, a nombre de Jacques Derrida, niega la posibilidad de la denotación pura, defendiendo la autonomía del signo respecto a los significados trascendentales y a la detección de fenómenos marginales reprimidos por un discurso hegemónico. Por supuesto que esta crítica sólo podía surgir bajo los antecedentes formalistas propuestos en la década de los veinte, de otra manera no existiría asidero para plantear la disociación del signo y así proponer una subversiva puesta en escena del signo lingüístico, como veremos más adelante en *Trilce*.

El vaso comunicante con este lineamiento teórico es el término “deconstrucción”, traducción que Derrida propone del término alemán *Destruktion*, que Heidegger habría de emplear en *El ser y tiempo* para evidenciar que la experiencia del ser en el tiempo se

encontraba recubierta por la terminología de la metafísica occidental. Con este antecedente, Derrida postula que la gramatología posibilita la liberación de la escritura dominada por la metáfora, la metafísica y la teología. Con estos principios, el deconstructivismo exige lecturas subversivas y no dogmáticas de los textos (de todo tipo) como acto de descentralización, que darán una significación diferente de lo que parecían estar diciéndonos. El motivo central de deconstruir la metafísica es abrir un nuevo acercamiento a la pregunta más radical que se pueda hacer sobre el pensamiento humano: el cuestionamiento del sentido del ser. Para ello es necesario detener nuestra pre-comprensión o pre-entendimiento de lo que significa la humanidad para ir más allá del pensamiento occidental, que está caracterizado por un imperialismo y un etnocentrismo histórico. Para Derrida, se trata de un intento de ver lo que somos desde el otro lado del borde.

En *Trilce* esta crisis del lenguaje es evidente, pues hay una intencionalidad de borrar precisamente la relación directa con el referente de una realidad caótica, elemento que, según Jean Franco (1984: 577), marca el carácter “hermético” de los poemas. La oscuridad de los poemas nace del esfuerzo por expresar niveles de la realidad en los que nada es claro o es “Lomismo”. Se trata pues de desentrañar mecanismos que crean la presencia de esos movimientos de la conciencia, del ser que se sabe en el mundo y su devenir, y que expone su resistencia a una organización racional y totalizante. Sobre estos esfuerzos desafiantes, Derrida afirma que necesariamente “son discretos y dispersos, casi imperceptibles: ello pertenece a su sentido y a la naturaleza del medio en el que producen su operación” (1986: 9).

Ante esta operación, la apuesta por exponer el cambio que mueve en las relaciones entre el significante y el significado, se manifiesta en *Trilce* en el inefable término del acto sexual que encuentra su referente en la palabra, a través no sólo de la unión de

referentes distintos y contradictorios, sino de su puesta en el espejo, donde el inicio ahora es el fin y viceversa: “*odumodneurtse*”, al estruendo-mudo, una evidente deconstrucción. La creación demuestra la artificialidad del lenguaje y su función en la poesía, a través de la necesidad de nombrar lo inefable, aquello que escapa a la lógica humana, pero que intuye. Así, sucede un acto sexual en el acto fonético, donde la grafía *v* es la que trasgrede su relación con el referente del sexo femenino; es decir, con la presencia de la mujer, de lo otro, lo que atiende al artificio que recrea al lenguaje una vez más:

Vusco volvvver de golpe el golpe.  
Sus dos hojas anchas, su válvula  
que se abre en suculenta recepción  
de multiplicando a multiplicador,  
su condición excelente para el placer,  
todo avía verdad  
(IX, vv.1-6)

Esta relación de grafías va más allá de los contornos de la *v*, pues entonces contraviene la misma ortografía con el uso de *vusco*, *avía* y *vaveo*, y la repetición de la misma letra en *volvvver*, enfatizando la cadena sintagmática con palabras como *válvula* y *verdad*, que no sólo funcionan por su carga semántica, sino por su relación que desestabiliza las demás enunciaciones. Esta exploración de relaciones entre grafías y sus referentes nos recuerda a los versos antes citados, donde la *b* de *buenos días* amplía su significación a la *b* de *baldío*, pero que con la *v* dentalabial establece el estado de *vigilia* que condiciona el propio devenir del sujeto. Así, el uso del lenguaje científico y objetivo en Vallejo, que comprende los números, neologismos y otros términos abstractos como las coordenadas espaciales y temporales en las conjugaciones o declinaciones, tiene más bien el objetivo de desmantelar las posibles referencias genera-

das por la estructura lógica de la escritura y de desafiar al término de la verdad que se encuentra en este acto. Además de considerar, por ejemplo, el título de los poemas que no se ofrecen como un paratexto que dé indicios sobre el contenido, los cuales no siguen orden cronológico ni temático, donde encontramos una clara ruptura y fragmentación en el propio poemario.

En este sentido, el proyecto crítico postulado por Derrida fue practicado por Vallejo desde la poesía y décadas anteriores, al deconstruir el concepto de la palabra en una realidad donde la fonética de la escritura debe disimular su propia historia en el acto de su producción: en *Trilce* no hay disimulo sino fuga y transgresión, la grafía confronta al fonema, al propio significante. Vallejo era un gran conocedor de los mecanismos de ritmo y métrica en lengua española, lo que le permitió realizar una cuidadosa deconstrucción de una poética anterior, modernista y clásica, dislocando la sintaxis, cambiando funciones y categorías gramaticales, nominalizando adjetivos o verbos, con la finalidad de proyectar su propia concepción de la realidad. Su realidad es una oposición al orden establecido —es ilógica y absurda—, que se evidencia en el poema XIV:

Cual mi explicación.  
 Esto me lacera de tempranía.  
 Esa manera de caminar por los trapecios.<sup>8</sup>  
 Esos corajosos brutos como postizos.  
 Esa goma que pega el azogue al adentro.  
 Esas posaderas sentadas para arriba.  
 Ese no puede ser, sido.  
 Absurdo.

<sup>8</sup> Los “trapecios” pueden referir al hueso de la mano, en la sección del carpo llamada comúnmente “muñeca”, lo que en el verso recrearía la imagen de caminar literalmente de cabeza, es decir caminar con los trapecios: oposición absoluta a la lógica establecida del verbo “caminar”.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles. (vv. 1-11)

Ante la falta de explicación de la realidad, Vallejo impacta la gramática y la sintaxis, por lo que el poema carece de soporte explicativo. Véase el primer verso, donde la elisión del verbo principal nos lleva a la enumeración de oraciones subordinadas, marcadas por el ritmo del pronombre demostrativo en sus diversas formas: esto, eso, esos, esa, ese; cadencia que se pierde en el “Absurdo” y en la “Demencia”, para instalarnos en la conjunción adversativa que anuncia la acción: “Pero he venido desde Trujillo a Lima” (v. 10) para obtener una aberración por salario. Esa realidad absurda es a la que Vallejo desafía y transgrede. Sin embargo, la transgresión tiene consecuencias que el yo poético asume: “Esto me lacera de tempranía” (v. 2), tiempo que nuevamente muestra la incertidumbre ante la existencia y la angustia en su propia nominalización.

En el poema vemos las contradicciones manifiestas de la vida misma, al encontrarnos binarismos metafísicos volcados, imágenes ilógicas en un mundo puesto al revés: “Esas posaderas sentadas para arriba” (v. 6). La transgresión del signo lingüístico en “Ese no puede ser, sido” (v. 7) vuelve vigente el acto de rebelión y resistencia, donde la palabra se convierte en intersticio para producir una fuga de sonoridad y de semántica absurda. De esta manera, el poeta transgrede —“Cual mi explicación” (v. 1)— las formas gramaticales, fonéticas y sintácticas en tanto elementos que sirven para reflejar que los acontecimientos vivenciales no corresponden al orden que impone el uso racional del lenguaje. Logra desmantelar el prejuicio metafísico propuesto por Derrida, que provocaba la inaccesibilidad a nosotros mismos y a lo que queremos decir, mediante el desafío al tiempo y a las huellas o rastros de las palabras. En el poema Vallejo le da un significado distinto —nuevo— a la escritura, a los elementos materiales (fonéticos y gráficos) que se

distinguen entre sí para crear una propia significación mediante la transgresión del signo lingüístico.

Para ello, el uso de la ironía contribuye al cambio de sentido y lo confronta, siendo una suerte de libertad y autonomía, “como el salto por el ojo de la aguja!” (XXXVI, v. 26). Este movimiento funciona como eje de una dialéctica audaz, que lleva al extravío, a lo inédito. Una invención que en Vallejo culmina con el canto fatal de la conciencia, donde a pesar de todo “Canta, lluvia”. Es en esta intención donde *Trilce* suena a juego, absurdo y ritmo, puesto que hay una transgresión a los binarismos y fundamentalismo de occidente, para ofrecer una fuga radical a los discursos hegemónicos.

### Consideraciones finales

La propuesta de análisis que guió el presente ensayo tuvo como finalidad realizar un acercamiento al poemario *Trilce*, de César Vallejo, a partir de su relación con otras lecturas, donde se advirtieron los vasos comunicantes que exponen las preocupaciones del hombre y sus congéneres. En los albores del siglo XX, la actitud del hombre moderno comienza a cuestionar los grandes discursos impuestos por la lógica y la razón, bajo una tradición que hizo de la metafísica el único camino de conocimiento acerca del ser. El hombre, ubicado en Francia, Inglaterra, Alemania o Perú, emprende el camino que lo lleva a desestabilizar los presupuestos que lo han dejado varado y escindido ante la angustia por su devenir.

Asuntos como la crisis del lenguaje, la angustia por la finitud y la búsqueda de una cura que posibilite el canto evidencian la fatalidad de una generación que reflexiona sobre los inicios de una primera guerra mundial y, por lo tanto, de la desilusión y desengaño de la racionalidad. Este estado de ánimo asumido, que en el caso de *Trilce* y *La tierra baldía*, coincide en un hermetismo evidente; no debe confundirse con un estado perjudicial y nocivo, pues

reclama una conciencia ética que se sabe insufrible pero también valiente, que confronta su realidad fragmentaria en las mismas ruinas en las que habita.

De esta manera, el encuentro de discursos poéticos y filosóficos en 1992 revela la condición humana y su correspondencia con las propuestas que surgen en el artificio del lenguaje, lugar que permite el hallazgo de un ser que se destruye, construye, encuentra y descubre, huérfano y en la incertidumbre, pero capaz de confesarse en el canto de la lluvia, de develarse en el acto poético.

## Bibliografía

- Anaya, José Vicente, 1988, “César Vallejo, corazón tiesto regado de amargura. La poesía del sufrimiento humano”, en Evodio Escalante (sel. y notas), *César Vallejo. La perspectiva ausente*, México, UAM, pp. 62-70.
- Derrida, Jacques, 1986, *De la gramatología*, 4ª ed., Óscar del Barco y Conrado Ceretti (trads.), México, Siglo XXI.
- Eliot, T. S., 2009, *La tierra estéril*, Jaime Tello (trad.), Madrid, Visor.
- Ferrari, Américo, 1996, “Nota filológica preliminar” y “Trilce”, en César Vallejo, *Obra poética*, 2ª ed., Américo Ferrari (coord.), México, ALLCA XX / FCE, Col. Archivos, pp. XXXIII-XLI y 161-169.
- Franco, Jean, 1996, “La temática de *Los heraldos negros* a *Poemas póstumos*”, en César Vallejo, *Obra poética*, 2ª ed., Américo Ferrari (coord.), México, ALLCA XX / FCE, Col. Archivos, pp. 575-605.
- Heidegger, Martin, 2006, *Arte y poesía*, 2ª ed., Samuel Ramos (prol. y trad.), México, FCE.
- \_\_\_\_\_, 2008, *El ser y el tiempo*, México, FCE.

- Jakobson, Roman, 2007, “Hacia una ciencia del arte poético”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 11ª ed., Siglo XXI, México, pp. 71-80.
- Oviedo, José Miguel, 1996, “Los heraldos negros”, en César Vallejo, *Obra poética*, 2ª ed., Américo Ferrari (coord.), México, ALLCA XX / FCE, Col. Archivos, pp. 1-17.
- Paz, Octavio, 1974, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_, 2003, *El arco y la lira*, México, FCE.
- Todorov, Tzvetan, 2007, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 11ª ed., México, Siglo XXI.
- Vallejo, César, 1996, *Obra poética*, 2ª ed., Américo Ferrari (coord.), México, ALLCA XX / FCE, Col. Archivos.
- \_\_\_\_\_, 2003, *Trilce*, 5ª ed., Julio Ortega (pres.), Madrid, Cátedra.
- Valente, José Ángel, 1996, “Liminar: César Vallejo o la proximidad”, en César Vallejo, *Obra poética*, edición crítica, Américo Ferrari (coord.), México, ALLCA XX / FCE, Col. Archivos, pp. XXIII-XXVI.
- Zambrano, María, 2007, *El hombre y lo divino*, Madrid, FCE, Col. Heteroclásica, pp. 370.



# El sueño y la muerte en *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia, o de cómo definirse por la indefinición

Adriana Irais Dorantes Moreno  
Universidad de Guanajuato

## Resumen

El tema central de análisis, concerniente a *Nostalgia de la muerte*, del poeta mexicano Xavier Villaurrutia, es la unión entre el sueño y la muerte. Su poesía se sitúa en escenarios oscuros y oníricos en donde el poeta experimenta una constante imposibilidad de identificación de sí mismo y de los otros. Sueño y muerte, elementos con antecedentes en el barroco y el romanticismo, son retomados en una propuesta que más que exaltar a la muerte, busca una reafirmación de la vida.

Palabras clave: Villaurrutia, sueño, muerte, otredad, vida.

## Abstract

*The central theme of this analysis concerning Nostalgia de la muerte, by Mexican poet Xavier Villaurrutia, is the union between death and dream. His poetry takes place in dark and oneiric scenarios where the poet experiences a constant impossibility to identify himself and others. Death and dream, both elements with strong antecedents in Baroque and Romanticism are reworked in a proposal wherein, rather than exalting death, function as a reaffirmation of life.*

*Keywords: Villaurrutia, dream, death, otherness, life.*

**H**ermanos gemelos, como los llamara Homero, sueño y muerte han estado en relación íntima en la literatura, incluso forman parte del tópico *Vita somnium* utilizado por Calderón de la Barca, en *La vida es sueño*, para ilustrar el carácter onírico de toda la existencia. También lo escribió Quevedo: “El sueño, que es imagen de la muerte” (Quevedo, 1986: 55), morir como despertar al sueño que es la vida. De esta unión se desprende el análisis y comentario que se presenta, con la finalidad de exponer algunas características y recurrencias de dicho binomio en *Nostalgia de la muerte*, así como su resonancia en la concepción de la muerte reafirmando la vida.

El tópico de la muerte fue muy apreciado por los Contemporáneos; muy cerca de la publicación de la obra cumbre de Villaurrutia, en 1938, vieron la luz *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza, y *Muerte de cielo azul* (1937), de Bernardo Ortiz de Montellano. En palabras de Villaurrutia, esto responde a que la relación íntima que se establece con la muerte, no es para verla como extranjera y temible sino como propia y cotidiana, “acaso porque en momentos como los que ahora vivimos, la muerte es lo único que no le pueden quitar al hombre; le pueden quitar la fortuna, la vida, pero la muerte ¿quién me la va a quitar?” (Villaurrutia, 1966a: 18). Esta muerte ya nace dentro del poeta, ya es algo tan conocido por el hombre que incluso crece con ella.

En opinión de Octavio Paz, la predilección por dicho tema dentro del llamado “Grupo sin grupo” responde a una cuestión de desencanto y de escepticismo social, pues al haber vivido las matanzas revolucionarias seguidas de la corrupción instaurada por los mismos grupos de poder, era una generación que no pudo hacerse ningún tipo de ilusiones como lo hicieron sus antecesores y por eso “se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte. Un mundo regido por la palabra ausencia” (Paz, 1978: 22). En el caso de Villaurrutia, no sólo

el desencanto, sino la influencia del surrealismo será fundamental para su poesía pues, de hecho, “la reflexión y la crítica en torno al surrealismo las empezó a desarrollar Villaurrutia a partir de 1930 en numerosos artículos de prensa, reseñas, comentarios, ensayos o conferencias” (Monge, 2001: 283). Así, desde sus primeras manifestaciones artísticas, el autor mostraba predilección por uno de los aspectos más fascinantes de este movimiento de vanguardia: el sueño. En *Monólogo para una noche de insomnio*, escrito cuando Villaurrutia tenía sólo 22 años, se aprecian un par de párrafos reveladores:

Acaso, acaso, frente a tan desoladas perspectivas solamente aparezca con el prestigio de lo desconocido, con vaguedad imprecisa apenas enunciada el culto metódico, científico y regular del sueño.

Vida perfecta la que el sueño proporciona. Vida que consigue, a menudo, el equilibrio entre el descanso del cuerpo y del alma, sosiego del espíritu, inercia del organismo, *euforia* y *ataraxia*, ideal griego. Vida también libre y amplia; accidentada y diversa como la esencia del hombre. Vida que nos ofrece tan múltiples aspectos que hasta al más exigente curioso deja complacido (1966b: 604).

Los escenarios en que Villaurrutia inscribe su obra no se separan del sueño; es posible rastrear el origen de esta predilección en sus propias filiaciones. Villaurrutia se declara hijo de la vanguardia europea, de los simbolistas y románticos, más que de la generación hispana que literariamente lo precede: “Si ha habido una escuela poética de quien me sienta totalmente opuesto y extraño es del Modernismo. Para mí no tiene sentido alguno la poesía que es puro juego exterior o encanto a los sentidos” (1966a: 18). El gusto de Villaurrutia está fuertemente marcado por lo onírico, el sueño de vida que encuentra en la poesía romántica; por ejemplo, en *Aurelia*, de Nerval. Esta obra es “en dos sentidos, una obra de sueño; en primer lugar porque el sueño constituye en ella, con la vigilia, un

todo indisoluble y continuo, y en segundo lugar porque describe al mismo tiempo la conquista de la salvación y la lenta adquisición de los dones del sueño” (Béguin, 1992: 437-438). En palabras de Villaurrutia, “vigilia y sueño se comunican en el texto poético de Gérard de Nerval al punto que las fronteras entre ambos mundos no sólo se han borrado ya sino que son innecesarias” (1966b: 896). Villaurrutia halla, de hecho, una manera de unir armónicamente la vida y el sueño, constante muy marcada en su obra.

Remitiéndonos a sus gustos literarios personales y a quienes considera sus “padres poéticos”, la visión del sueño en Villaurrutia recuerda incluso la sensibilidad romántica en la que el artista “apela al mundo rico e informe de los sueños, a la fértil turbulencia que, todavía no cercenada por el hombre, aloja los flujos más verdaderos y espontáneos de la subjetividad. Y esta turbulencia todavía no domada, dolorosa pero fecunda, es el Inconsciente” (Argullol, 2006: 64), y donde esa fuerza subjetiva, es también la productora de nuevas realidades que marcadas por el sueño resultarán en Villaurrutia terrenos predilectos y fértiles, como veremos más adelante.

El poeta romántico está consciente de que la poesía tiene su origen en lugares alejados de la consciencia, escondidos en profundidades interiores y oscuras. El poeta asiste a la conformación del poema y contempla con la mirada su formación con ayuda de la imaginación creadora. Así “el empleo que el poeta romántico hace del sueño, como modelo o como fuente de inspiración, se distingue por eso del empleo que hacían otros poetas, para quienes el sueño no pasaba de ser un artificio técnico, o bien un simple ornamento de su obra” (Béguin, 1992: 199). Por otro lado, J. G. Herder entiende el sueño como un espacio donde el espíritu es soberano y se libera de las contingencias, este poeta admira en el sueño: “su ligereza, que contraste con la pesadez de la realidad, su atmósfera de país de hadas y sobre todo la revelación de los secretos

del alma” (Béguin, 1992: 201). Muy semejante es la importancia que da Villaurrutia al sueño, en tanto que para él en los terrenos de lo onírico se genera no sólo una inspiración sino una forma de vida y de poesía.

*Nostalgia de la muerte* está dividida en tres partes: “Nocturnos”, “Otros nocturnos” y “Nostalgias”. Alí Chumacero comentó que *Nostalgia de la muerte* es el poemario más logrado de Villaurrutia. De manera muy general, podemos decir que la mayoría de los poemas presentan a un yo lírico en constante secreto, con dudas, situado en el abandono, en escisión y fragmento, en búsqueda constante del otro y de sí mismo, muchas veces sin concretar el hallazgo. Los escenarios son antitéticos: vigilia y sueño se contraponen, así como muerte y vida, entre otros, y casi todos los poemas se inscriben en el mundo nocturno y cerrado. “Nocturno miedo” es un poema que, al igual que otros de este volumen, inserta la recurrencia de Villaurrutia por inscribir su yo lírico dentro de un mundo onírico y también anuncia, dentro de la nebulosidad propia del sueño, su concepción de la otredad.

El primer verso de “Nocturno miedo” se inscribe en la noche, lugar de oscuridad física y también del interior del poeta: “Todo en la noche vive una duda secreta” (Villaurrutia, 1966b: 45).<sup>9</sup> El poeta se instala en un no-decir, en un intersticio, con el escenario nocturno como espacio de su secreto, mismo que ofrece la posibilidad de realizar acciones:

Entonces, con el paso de un dormido despierto,  
sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.  
La noche vierte sobre nosotros su misterio,  
y algo nos dice que morir es despertar. (vv. 9-12)

<sup>9</sup> Todas las referencias a los poemas de Villaurrutia corresponden a esta edición.

La lucha entre estar despierto y estar dormido sucede en tensión; un verso antes se lee: “en la gruta del sueño la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar” (vv. 7-8). En los versos se advierten dos posibles significados de “desvelar”: “estar sin dormir” y “descubrir”; la luz, que es nocturna, contribuye a la tensión, pues se trata de la pugna por dejar ver a la luz, y por esconder con la noche, al mismo tiempo.

Mucho se repite la tensión en la obra de Villaurrutia, reforzada con el uso de antítesis; Octavio Paz resume el tema verdadero de *Nostalgia de la muerte* como un conflicto, pues se trata de una poesía “habitada por una doble oposición: el sueño, la vigilia, la conciencia y el delirio” (Paz, 1978: 58). El choque de conceptos, las estatuas despiertas, los ojos cerrados que ven, los abiertos que no ven, son algunas representaciones de ese conflicto.

Si bien la noche es, como vimos en la doble tensión de “ver” y “esconder”, un escenario de lo inconcreto, también es un elemento cómplice, pues bajo su oscuridad permite el encuentro con el otro. Incluso la sombra puede transformarse en luz. A Villaurrutia el descubrimiento de este tono de poesía no le llegó fácilmente pero al toparse con el tópico nocturno lo pudo entender: “Hubo un día en que me di cuenta de que entendía particularmente *el clima de la noche*, el del *Nocturno*, que era como la clave para mi poesía” (1966a: 19).

Por eso Villaurrutia invoca frecuentemente a la noche; Ramón Xirau abstrae el espacio nocturno como una manera de escindirse voluntariamente de las cosas y apunta que “en los Nocturnos el poeta ha logrado poner, en el título mismo del libro, una muralla de sombra entre la realidad y el espíritu. En la noche las cosas dejan de existir y se siente palpar interna conciencia aislada del mundo” (2004: 162). Villaurrutia, más que buscar una separación, pugna por un encuentro muy específico con partes de su propio ser. Para el poeta la noche es cómplice, además tiene las caracterís-

ticas necesarias para que le funcione como guarida y elemento que proporciona la idea de cuidado y espacio de seguridad: “Porque la noche arrastra en su baja marea / memorias angustiosas, temores congelados” (v. 53) y también es elemento que detiene el tiempo para preservar instantes, como lo enuncia el poema “Cuando la tarde”:

Cuando la noche de humo, de polvo y de ceniza  
Envuelve la ciudad, los hombres quedan  
Suspensos un instante,  
Porque ha nacido en ellos, con la noche, el deseo. (vv. 23-26)

Es ya sabido que uno de los elementos predilectos por los poetas románticos —a quienes Villaurrutia leyó ávidamente y realizó crítica sobre su obra—, es la noche; pero más que sólo un elemento paisajístico, Villaurrutia encuentra en ella el momento y el espacio predilecto de la completitud, lugar donde el deseo de la muerte es un deseo amoroso: “Un día todo será cuerpo, un cuerpo único. Y la pareja bienaventurada ha de bañarse en esa sangre celeste” (Paz: 1978, 58). En este poema, Villaurrutia se ocupa del instante justo en que fenece la tarde para así enfatizar la gloriosa llegada de la noche:

Cuando la tarde al fin, ha recogido  
el último destello de luz, la última nube,  
el reflejo olvidado y el ruido ininterrumpido,  
la noche surge silenciosamente. (vv. 8-11)

De la misma manera, Novalis en *Los Himnos a la noche* había tomado algunos versos para centrar la atención en el día, antes de dar paso al motivo real de su poesía:

¿Ha de volver siempre la mañana?  
¿Jamás terminará el señorío de lo terrenal?  
Desdichada actividad estorba  
el celestial vuelo de la noche. (Novalis, 1985: 33)

La noche cómplice tiene un compañero. Villaurrutia lo hace evidente en el último verso de “Nocturno miedo”, que tiene un antecedente en la rima LXIX de Gustavo Adolfo Bécquer cuyo último verso es: “¡despertar es morir!” (1976: 60). El sueño, igualmente posibilita el encuentro con el otro y en la otredad existe un cambio de perspectiva. El sueño, según Argullol es “una necesidad y un poder” (Argullol, 2006: 65). Notemos que es sólo con el paso del “dormido despierto” que el poeta se mueve también; es decir, hay un paso del estatismo al movimiento. Si el mundo onírico ofrece mayores satisfacciones vitales que el mundo real, se puede seguir que el poeta intuya, igual que Bécquer, que despertar es morir. Además, el sueño permite una nueva descripción del mundo, es una verdadera relación con la poesía, pues para Villaurrutia “el tema del poeta es el sueño..., pero es muy difícil abordarlo” (Paz, 1978: 56).

En el mismo poema, Villaurrutia, sumergido en la duda secreta, es consecuente con el carácter indefinido de la otredad; es decir, no es un hombre propiamente dicho, recordemos, es un “dormido despierto”. La antítesis remite a la indefinición, la cual se trata muchas veces de un punto “entre” dos conceptos definidos y que resulta bastante abstracto, como lo es también el otro. El sonámbulo no es ninguna de las dos cosas, ni despierto, ni dormido. Para continuar con la idea de lo “entre”, el siguiente verso plantea una pregunta fundamental:

¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,  
en el muro, lívido espejo de soledad,  
no se ha visto pasar o venir a su encuentro  
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal? (vv. 13-16)

Es de notar el adverbio de lugar: “entre”, y la elección de las sombras de una calle desierta que conforman una indefinición. Por ejemplo (y esto es algo que se repite), si Villaurrutia quiere hablar de la palabra y el silencio, prefiere utilizar un punto medio abstracto, quizá el murmullo, el eco, o el “acento”: “y ni siquiera el acento de una voz indefinible” (v. 5). Aquí se refiere a un ser, marcado por el “quién”, pero es imposible saber la identidad y tampoco su constitución física, bien puede ser el otro, o uno mismo, pero como sea, no es un hombre sino la sombra. Sin embargo, ¿cómo podría haber sombra si no hay un hombre que la proyecte? Habría que tomar en cuenta un juego más de lo indefinido: lo desierto no está realmente desierto, pues tiene sombras, y conectando con los versos anteriores, lo secreto no es realmente secreto pues siempre se logra develar algo.

Antes mencioné que Villaurrutia se vale de las antítesis constantemente y pareciera que en la mitad de un concepto y otro, el poeta buscara siempre mostrar algo más; no es gratuito el epígrafe del poeta inglés Michael Drayton, el cual sugiere una imagen indefinida, imposible y al mismo tiempo totalmente contradictoria: “burned in a sea of ice, and drowned amidst a fire” (Villaurrutia, 1966b: 44). Recurrentes resultan ya las oposiciones: soledad / compañía, silencio / ruido, sueño / vigilia, tiempo / eternidad, nada / todo. No es que el poeta busque sólo contraponer o bien trasmutar esto con aquello, sino que busca el lugar que se inserta entre dichos conceptos y justo dicho lugar indefinido es uno de sus preferidos. Apunta Paz la importancia del momento de tránsito, el instante en que algo deja de ser una cosa y se convierte en otra, por ejemplo, cuando “la nieve comienza a obscurecerse pero sin ser sombra todavía” (Paz, 1978: 84). Mucho de eso se observa en Villaurrutia, un entre que no puede asirse ni expresarse pero que, paradójicamente, es el lugar más seguro. Siguiendo a Paz, el entre

“no tiene cuerpo ni sustancia. Su reino es el pueblo fantasmal de las antinomias y las paradojas. El *entre* dura lo que dura el relámpago” (Paz, 1978: 85). Pero el “entre” inexpresable puede tratar de enunciarse mediante un intento de comparación, un estado del “como”; así lo hace en “Cementerio en la nieve”:

Y ya no queda sino la nieve sobre la nieve  
como la mano sobre sí misma eternamente posada.  
Los pájaros prefieren atravesar el cielo,  
herir los invisibles corredores del aire  
para dejar sola la nieve,  
que es como dejarla intacta,  
que es como dejarla nieve. (vv. 5-11)

Estos versos anuncian la falta de comprensión frente a elementos que superan al ser humano; Villaurrutia fracasa en la imagen de la mano posada sobre sí misma pues tal no equivale a la quietud de la nieve, sólo puede decir que es “como” tal quietud, pero no igual. Tampoco quiere que los pájaros toquen la nieve pero sabe que no hay manera de dejarla intacta, esto porque quizá ahora ya ha hablado de ella y eso la ha cambiado.<sup>10</sup>

Así, la preposición “entre” y el adverbio modal “como” han de resolverse en el silencio, en lo que se sugiere atrapado entre conceptos pero no se pueden definir: “¿Qué nombre dar a la blancura

<sup>10</sup> El tema de la palabra es también un asunto de gran inquietud para Villaurrutia; nombrar y designar como un equivalente a la realidad, al igual que el silencio como alternativa, aparecen en algunos poemas de *Nostalgia de la muerte* e incluso en algunos de sus primeros poemas. Dicho conflicto se puede plantear precisamente desde la decisión léxica de los lugares “entre” y “como” que regresan en varios poemas; sin embargo, me parece que es un tema de filosofía del lenguaje, que no podría analizarse profundamente en la brevedad de este ensayo.

sobre lo blanco?” (v. 2) pregunta el poeta, quien al final prefiere no indagar siquiera en cómo mencionarlo.

La indefinición de Villaurrutia sucede también al enfrentarse al otro. El “Nocturno de la estatua” muestra una carrera sin hallazgo, una búsqueda sin logro. El yo lírico está tratando de asir pero inevitablemente se topa con paredes de imposibilidades. Este camino errático es lo que Xirau llama “desrealización radical”, pues “el poeta pasa a la ingravidez de los sonidos; y el sonido mismo se le convierte en eco, fantasma desdibujado de sí mismo” (Xirau, 2004: 163). En efecto, el poeta busca a la estatua y desea tocarla, pero esta actividad está condenada a no consumarse desde el principio. El resultado de su búsqueda es incompleto, en parte por la influencia del surrealismo, en parte por la imposibilidad, *a priori*, de llegar a establecer contacto con un otro:

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito  
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,  
querer asir el eco y encontrar sólo el muro  
y correr hacia el muro y tocar un espejo (vv. 5-6)

El poeta recorre distancias y desea de tocar, pero se enfrenta a puertas sin salida; es decir, sus hallazgos, tan mínimos, son etéreos: el grito y el eco. Mas él lo sabe desde el principio, no sufre realmente la imposibilidad y en este poema se sitúa de nueva cuenta en el espacio intermedio al reafirmar que el contacto no es viable. Para Villaurrutia el “entre” no es un destino trágico sino la decisión que toma como su verdad. Después, aunque ya materiales, no lo llevan a ningún lugar: el muro y el espejo. Esta persecución es discontinua y fragmentada, propia del espacio onírico: “Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera” (v. 1) y contiene las peculiaridades inmateriales y contrapuestas de los sueños.

Al hacer un leve contacto: “jugar con las fichas de sus dedos” (v. 11), el poeta se reconoce a sí mismo, primero en el espejo que

corta en seco su búsqueda así como en la caricia que le hace a la estatua “como a una hermana imprevista” (v. 10). El poeta, hacia el final, entra en un sueño dentro del sueño, pues la estatua, en la que él mismo puede reconocerse, rompe de lleno el movimiento en el último verso: “hasta oírla decir: ‘estoy muerta de sueño’” (v. 13). De este modo se evidencia la indefinición del otro. El poeta desea la otredad pero lo único que obtiene es un reflejo de sí mismo, igualmente indefinido, difuso, producto de un sueño. El poeta se ha reconocido muerto frente a su propio reflejo “hallar en el espejo la estatua asesinada” (v. 7) y de esta manera no se puede decir que esté vivo ni realmente muerto pues aún puede enunciar palabras. De nueva cuenta se ha posicionado en lo indefinido, en el lugar intermedio donde no se puede terminar de ser, de ser o de nombrar.

La falta de definición de sí mismo, sea o no ayudado del plano onírico, regresa en otros poemas; “Nocturno solo” enuncia, por ejemplo, la alienación del ser a causa de la falta del otro. Cito el poema completo a continuación:

Soledad, aburrimiento,  
vano silencio profundo,  
líquida sombra en que me hundo,  
vacío del pensamiento.  
Y ni siquiera el acento  
de una voz indefinible  
que llegue hasta el imposible  
rincón de un mar infinito  
a iluminar con su grito  
este naufragio invisible.

Éste es uno de los poemas que, en mi opinión, mejor abstraen la indeterminación del yo. Está enunciado desde la soledad y el silencio, el yo lírico se muestra apartado y hundiéndose; además no posee pensamiento y sin pensamiento no posee existencia ni

mucho menos conformación de identidad. El yo lírico busca el acento siquiera de una otredad que con su voz “indefinible” será capaz de salvarlo de su lugar abstracto, que además es “imposible” “infinito” e “invisible”.

El hundimiento del poeta apela a un viaje dentro de sí mismo, en la búsqueda por un reconocimiento personal. A la manera romántica, Villaurrutia experimenta un viaje hacia el yo, para conocer las profundidades del espíritu propio, donde quizá podría ayudar a definirse a sí mismo y ser rescatado del abismo, de su “naufragio invisible”.

Otra respuesta frente a la indefinición aparece en el miedo que es la conclusión en sí de “Nocturno miedo”. El poeta establece un sentimiento paradójico: teme estar vacío y también teme hallarse ocupado por otro que le cancele su identidad. El último verso es fundamental pues glosa el conflicto de la definición del ser, al tiempo que cierra la idea de la vida como sueño y el despertar como muerte para crear una veta de lectura sobre la existencia y el reconocimiento de uno mismo: “y la duda de ser o no ser en realidad” (v. 20).

¿Dormir o despertar? Se pregunta Villaurrutia constantemente, mas el caso es que no elige ninguna opción, sino que regresa al punto intermedio. El sonambulismo definido por el “dormido despierto” es ese espacio onírico-consciente que permite el reconocimiento de uno mismo y también ahí existe la posibilidad de contacto con el otro. El tema del sueño lo ha trabajado el poeta desde antes de *Nostalgia de la muerte*, y no sólo en la poesía; en *Dama de Corazones* (1928), la única novela de Villaurrutia, retoma el tópico del sueño como una vía para ser plenamente. Cuando el narrador describe ciertas actitudes de la protagonista, Aurora, dice: “apenas si en el sueño, vertiginosamente, vivimos en intensidad, en sólo un instante, lo inesperado, lo trágico, la felicidad, el azar. Para ella, todo lo que no es sueño no es vida. Sonríe y añade que la más per-

fecta de nuestras costumbres en nada difiere de la muerte. Dormir sin soñar ¿qué otra cosa es sino morir?” (Villaurrutia, 1966b: 594).

El binomio no se desvanece, muerte y sueño siguen de la mano fuertemente. Sobre esa línea y dentro de la necesidad de otredad, basten un par de ejemplos más, en “Nocturno sueño” el poeta describe la entrada al mundo onírico mediante la prosopopeya: “abría las salas / profundas el sueño” (vv. 1-2) seguido de más sugerencias que enfatizan la transición hacia un plano onírico, disgregado, tales como la inversión de planos “el cielo en el suelo / como en un espejo” (vv. 12-13) o la separación de su cuerpo: “mi mano acera-da / encontró mi espalda” (vv. 28-29). La escisión de sí mismo es para crear un desdoblamiento, ya antes sugerido por el espejo, y así poderse encontrar grácilmente con su otro perdido y decir: “Lo tomé en los brazos / lo llevé a mi lecho” (vv. 34-35), donde el “lo” se refiere a su propio cuerpo.

El otro, ausente, también podrá ser encontrado en el mundo onírico, ahí, solamente ahí, donde el contacto con el otro, como sucedió con el toque de la estatua, es posible de realizar, pues

la búsqueda de esta “otra realidad”, presenciada en los sueños y por los procedimientos de la irracionalidad, está relacionada no únicamente con el mundo de lo oculto, sino también con el mundo del otro ser (de la “otredad”). Y a partir de ello con la complejidad de la comunicación amorosa (Monge, 2001: 290).

Villaurrutia abre *Nostalgia de la muerte* con “Nocturno”, un poema que contiene los tópicos que tratará en todo el libro y que funciona también como una declaración de principios poéticos, pues contiene los temas recurrentes y las obsesiones así como su manera de resolverlas. El poeta enuncia todo lo que —en orden: la noche, la sombra, el silencio, el deseo y el sueño— le posibilita los encuentros, la identificación, la completud. Está presente, sin duda, el sueño como escenario predilecto, cuidado por la noche sin olvidar

a la muerte como un motivo de deseo y como algo propio. Vale la pena resaltar un par de estrofas de dicho poema:

Todo lo que el deseo  
unta en mis labios:  
la dulzura soñada  
de un contacto,  
el sabido sabor  
de la saliva.

Y todo lo que el sueño  
hace palpable:  
la boca de una herida,  
la forma de una entraña,  
la fiebre de una manoque se atreve.

¡Todo!  
circula en cada rama  
del árbol de mis venas,  
acaricia mis muslos,  
inunda mis oídos,  
vive en mis ojos muertos,  
muere en mis labios duros. (vv. 20-38)

La prosopopeya del deseo le impone acciones, lo toca y le permite llegar al contacto y sentir la saliva. El poeta busca el contacto, la otredad; afirma que el mundo onírico hace perceptible las cosas, no ya el grito de la estatua de la que sólo se toca el eco sino que es posible hallar a un otro que “se atreve”, un espacio donde el cuerpo propio no se fragmenta para perderse sino que se afirma en cada parte para vivir y al mismo tiempo morir la muerte conocida y amiga sobre la que el poeta ya ha hecho declaraciones. La última estrofa es el encuentro de sí mismo pues ya es capaz de sentir su corporalidad, y declara que el resto del poemario presentará el con-

fictio del ser a través de la antítesis vida / muerte y de sus propias percepciones al respecto.

No es gratuito el título que Villaurrutia eligió para la obra; la figura de la muerte es, sin duda, fundamental, ya sea como arquetipo, como forma o como persona, y el poeta la retrata con diferentes características; en “Nocturno en que habla la muerte”, es una representación humana, que se pone casi de igual a igual con el poeta, pero siempre con un conocimiento mayor. Esta muerte es una presencia que declaradamente está ahí todo el tiempo, sin que pueda ser eludida; cuando habla, dice:

Te he seguido como la sombra  
que no es posible dejar así nomás en casa  
como un poco de aire cálido e invisible  
mezclado al aire puro que respiras;  
como el recuerdo de lo que más quieres. (vv. 9-13)

La muerte humana, conocida, propia, hacia el final del poema parece fundirse con el yo lírico ejerciendo un cambio en él: “y siento que las letras desiguales / que escribo ahora / más pequeñas, más trémulas, más débiles, / ya no son de mi mano solamente” (vv. 45-48). Fundamental es notar este cambio en la identificación del personaje con otro así como la ausencia de dolor. Si antes buscaba al otro indefinido o se embarcaba a un viaje dentro de sí mismo, con este poema lleva la declaración a un plano superior; es decir, el poeta acepta abiertamente que ese otro que lo completa es la muerte, con lo que refuerza su tesis inicial en la que esa muerte no es algo lejano sino propio, tan suyo que se confunde consigo mismo. El final de este poema no implica una cancelación del sujeto, la muerte no es superior ni ha llegado para acabar la vida, sino que para Villaurrutia su invocación es, como también lo era para los románticos, una invocación a la vida.

Esta muerte también es cosa, también es lugar. La manera en que se describe a la muerte en “Nocturno de la alcoba” es como un espacio, pero recuerda igualmente una presencia que ha existido desde siempre: “la muerte toma siempre la forma / de la alcoba que nos contiene” (vv. 1-2). Pero este poema deja ver un atisbo de la inmanencia del poeta hacia ella: “es dura en el espejo y tensa y congelada” (v. 5); es decir, el rostro de la muerte está captado desde la forma del poeta que se mira en el espejo y se reconoce en él, es nítida y firme. La muerte amiga es también el otro, “el hueco que dejas en el lecho” (v. 12), “es tu palabra trunca, tus gemidos ajenos” (v. 25). La muerte es total, al mismo tiempo real y humana, como onírica y abstracta. El poeta sabe que esta muerte es el todo / nada, cosas que se pueden decir y cosas que se deben callar.

Con la peculiar presencia de la muerte se dibuja el contenido de la paradoja del miedo en Villaurrutia. Recordemos “la duda de ser y no ser realidad” (v. 20). Ahora bien, sabemos que ante un sueño es necesario despertar y al hacerlo llegaría una angustia que se correspondería con el verso de Bécquer citado anteriormente. Pero hay aquí otra paradoja cuando el poeta afirma: “Dos temas son particularmente interesantes para mí: la muerte y la angustia. La angustia del hombre ante la nada, una angustia que da una peculiar serenidad” (Villaurrutia, 1966a: 18-19). Esta paradoja está muy ligada a la del binomio fundamental de este análisis en torno a su poética. Villaurrutia escribe también sobre el dolor de: “no ser sino la estatua que despierta / en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto” (v. 38), donde podemos rastrear un despertar angustioso que al mismo tiempo puede ser sereno. De hecho este último verso tiende un puente perfecto hacia la conclusión sobre el manejo del sueño y la muerte. Cabe resaltar que el dolor del que habla es “inesperado” pero el énfasis del poema está en unos versos antes:

Abre mis ojos donde la sombra es más dura  
y más clara y más luz que la luz misma  
y resucita en mí lo que no ha sido. (vv. 33-35)

El despertar es oscuro pero también es luminoso y le sucede una resurrección. Extraño resultaría que dentro de una obra en que habita la oscuridad y la muerte existan múltiples menciones a lo abierto, a la luz y a la vida. Alí Chumacero escribió que en *Nostalgia de la muerte*: “la emoción, vínculo inmediato con el mundo, se convierte ahí en ideas que, acariciadas por el verso y volcadas en palabras, llegan a construir el poema” (1966b: 15). Siguiendo esta afirmación habría que detenernos a reflexionar sobre la visión de la existencia que Villaurrutia refleja en este poemario, lo que lo transporta directamente a la emoción central de la que habla Chumacero. Dicha emoción es en realidad la vida, la luminosidad de la misma.

La respuesta de su visión existencial se encuentra escondida en el carácter engañoso del título del poemario. Con tantas menciones a la muerte, y por las diversas formas en que aparece, podría pensarse que se trata de la nostalgia que siente la muerte, como personificación; sin embargo, no hay que olvidar que en realidad el poemario se trata siempre del yo lírico y la nostalgia que éste siente por la muerte. Esto se explica en el poema “Paradoja del miedo” donde el poeta se afirma como un ser para la muerte y donde explica que el miedo mayor no es a la muerte en sí, sino a la falta de reconocimiento y pérdida de la identidad propia:

El miedo de dejar de ser uno mismo  
ya para siempre,  
ahogándose en un mundo  
en que ya las palabras y los actos  
no tengan el sentido que acostumbramos darles;  
en un mundo en que nadie,

ni nosotros mismos,  
podamos reconocernos. (vv. 16-23)

Este sentimiento de confusión, inseguridad y falta de definición, supera al miedo a la muerte y explica la nostalgia. En ese caso sería más fácil temer a la muerte, que es algo fuera de uno mismo, que temerle a un yo incomprensible, a verse como un ser que no se define y al que nadie puede reconocer. Pero recordemos que la muerte en Villaurrutia no es una extraña. En el “Nocturno en que habla la muerte”, vemos que cuando la muerte habla, le anuncia la imposibilidad de su propia comprensión como sujeto y ese es el verdadero temor:

Nada es la tierra que los hombres miden  
y por la que matan y mueren;  
ni el sueño en que quisieras creer que vives  
sin mí cuando yo misma lo dibujo y lo borro. (vv. 23-26)

El final de “Paradoja del miedo”, además, no es una oda a la muerte, sino a la vida y ahí también nos presenta el poema una suerte de paradoja: “puesto que ya no puede morir, / sólo un muerto, profunda y valerosamente, / puede disponerse a vivir” (vv. 58-60).

Antes mencioné cómo Villaurrutia sentía que la muerte la llevaba dentro, en sus palabras, era traerla “como el fruto lleva a la semilla” (Villaurrutia, 1966: 18). El despertar de la estatua está vinculado con la abstracción que hace Villaurrutia de la muerte. Octavio Paz explica que se trata de una inversión del viejo “despertar es morir” y no se equivoca: “en la vigilia, si somos lúcidos, vivimos nuestra propia muerte. El contenido de nuestra vida es nuestra muerte. Estamos habitados por ella” (Paz, 1978: 81). El sentimiento de la estatua que “despierta en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto” (vv. 37-38) es un sentimiento de claridad y luz, de serenidad puesto que “resucita en mí lo que no

ha sido” (v. 35) y así funciona como demostración de la inversión sugerida por Paz en torno al antiguo tópico. Una vez más Villaurrutia demuestra sus filiaciones y predilecciones como hijo de la tradición romántica europea pues esta idea tiene raíces justo ahí, donde la vida y el sueño tienen todo en común, “sobre todo desde el romanticismo, el sueño se ha identificado con la vida; el sueño no es la muerte sino la otra vertiente de la vida” (Paz, 1978: 56).

En la apreciación de Xirau, Villaurrutia es un hombre que “excesivamente subjetivo para dar con símbolos universales de la muerte, vive su muerte, la hace pan de todas las noches” (2004: 169). Villaurrutia no puede, entonces, mostrarse temeroso de morir. Él mismo afirma: “La muerte no es, para mí, ni un fin, ni un puente tendido hacia otra vida, sino una constante presencia, un vivirla y palparla segundo a segundo... presencia que sorprende en el placer y en el dolor” (1966a: 19). La muerte sería para el poeta esa mezcla de algolagnia también entre la angustia y la serenidad, y en ese umbral indefinible se encuentra él mismo, de la mano de su propia muerte, en el lugar “entre.”

Así es que es sólo en ese intersticio de la indefinición logra paradójicamente definirse. Al igual que sólo en la misma paradoja del miedo a la muerte se instala en una afirmación de la vida. En el estado intermedio puede hallar su verdad y dicho estado se encuentra en el sueño. Siguiendo a Béguin, al igual que la poesía, el sueño y las revelaciones sucedidas en la indefinición tienen el precio inestimable de que “nos liberan de nuestra soledad de individuos separados, nos ponen en comunicación con esos abismos interiores que ironizan la vida de la superficie” (1992: 161).

Por eso el poeta no teme al despertar, pues se afirma desde el inicio del poema, a manera de Heidegger, como un ser para la muerte, “todo poeta descubre su filósofo y yo lo he encontrado en Heidegger” (Villaurrutia, 1966: 19). Si no hay muerte que aceche peligrosamente, no habrá más remedio que entregarse a la vida.

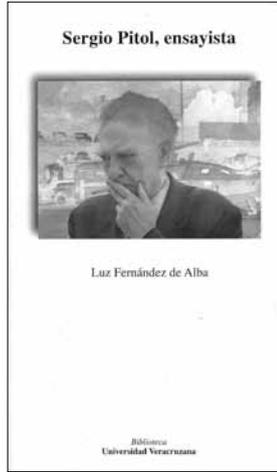
Villaurrutia entiende totalmente que sólo la muerte puede afirmar la vida, así como sólo el sueño puede afirmar la realidad predilecta y sólo dormir / morir lleva a despertar / vivir.

## Bibliografía

- Argullol, Rafael, 2006, *La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, 1976, *Rimas y leyendas*, México, Aguilar.
- Béguin, Albert, 1992, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE.
- Monge, Carlos Francisco, 2001, “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia: la poesía y el ensayo”, en Merlin H. Foster (comp.), *Las vanguardias literarias en México y la América central. Bibliografía y antología crítica*, Frankfurt am Main, pp. 277-296.
- Novalis, 1985, *Himnos a la noche*, Rafael Argullol (trad. y notas), Barcelona, Icaria.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, 1986, “Más solitario pájaro ¿en cuál techo?”, en *Poesía amorosa*, México, Joan Boldó i Climent Editores.
- Paz, Octavio, 1978, *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México, FCE.
- Villaurrutia, Xavier, 1966a, “La poesía”, *Revista de Bellas Artes*, núm. 7, pp. 17-19.
- \_\_\_\_\_, 1966b, *Obras*, Alí Chumacero (pról.), Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (recop.), Luis Mario Schneider (biblio.), México, FCE.
- Xirau, Ramón, 2004, “Xavier Villaurrutia: presencia de una ausencia”, en *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*, México, FCE, pp. 161-171



Luz Fernández de Alba,  
*Sergio Pitól, ensayista*,  
 Universidad Veracruzana,  
 Xalapa, 2010.



La obra de Sergio Pitól crea adicción, como se demuestra en el caso de Luz Fernández de Alba, autora de un libro aparecido en 1998 en la UNAM, *Del tañido al arte de la fuga*, ahora ofrece este nuevo título, bajo el sello de la Universidad Veracruzana, en el que continúa sus pesquisas en torno a la obra de uno de los mayores escritores mexicanos de las últimas décadas. En aquel, Fernández de Alba abordó la literatura de Pitól a la luz de los planteamientos del filósofo y teórico ruso Mijaíl Bajtín y cerró el volumen con un capítulo dedicado a *El arte de la fuga*, el libro que cambió sustancialmente la recepción del escritor veracruzano. En éste se interna en los apasionantes terrenos del ensayo, el género que ha mostrado una versatilidad antes

sólo atribuida a la novela, y sostiene que *El arte de la fuga* “es el libro que marca el reencuentro de Sergio Pitól con la forma ensayística”.

Consciente del intrínquilis genérico, Luz Fernández de Alba parte de la definición del ensayo remontrándose a Montaigne, padre de la vertiente moderna de este tipo de escritos y creador del término con el que desde entonces lo conocemos. La autora señala que la originalidad de Montaigne reside en que deja ver el rumbo que toman sus pensamientos al momento de escribirlos y agrega una cita clásica y esclarecedora del escritor francés: “Yo mismo soy la materia de mi libro”, particularmente sugerente en el caso de la *Trilogía de la memoria*, de Pitól.

Luego de un breve recuento sobre el destino del género en Hispanoamérica, en general, y México, en particular, la autora revisa distintos títulos de Pitol, establece relaciones entre ellos, cita bibliografía crítica, recupera entrevistas y semblanzas que retratan al autor y muestran su relación con el acto creativo. La idea es de gran interés para el estudio de la narrativa de Pitol. Se refiere al primer volumen de ensayos del escritor, *De Jane Austen a Virginia Woolf* (aparecido en la colección Sepsetentas), y pasa pronto a *La casa de la tribu*; porque para los ingleses se referirá más adelante a *Adicción a los ingleses*, el volumen de 2002 que reúne los siete ensayos del título de 1974 y los tres de *La casa de la tribu*, dedicados a excéntricos ingleses: Compton-Burnett, Firbank y O'Brien.

Con *Casa de la tribu*, de 1989, Fernández de Alba establece algunas constantes, destacando en primer lugar la “metanarratividad” como la estructura que da forma a los ensayos literarios de autor: “Sergio Pitol reflexiona profundamente en los procedimientos que produjeron las obras que más admira, las que con mayor frecuencia ha leído”, apunta. También ve en

ese volumen la aparición de los temas, las técnicas y los tonos más frecuentes del escritor: algunos preceptos de Sklovski, las formas de crear personajes, los misterios de la recepción de una obra, el humor, la parodia, los sueños, la situaciones anómalas, el caos.

Fernández de Alba considera que la obra de Pitol alcanzó al gran público lector gracias al estilo ensayístico de *El arte de la fuga*, la obra donde narra su relación con la lectura y “da cuenta de sus procesos de escritura, de sus sueños y de sus constantes viajes”. Sostiene que es en este libro donde su escritura adoptó una mayor transparencia y un tono más personal. Acude a Vila-Matas, Molloy y Lejeune para referirse al sesgo autobiográfico, evidente en las obras de la *Trilogía*, aunque reconoce la presencia de una autobiografía oculta en otras de sus obras: “Considero que [...] podría configurarse una [...] autobiografía con los cuentos que Sergio Pitol ha escrito”.

Los primeros textos que Sergio Pitol publicó fueron ensayos. A los dieciocho años empezó a colaborar en *Diorama de la Cultura*, de *Excelsior*, y poco después entregó sus escritos a otros medios culturales, como la revista universitaria *Medio*

*Siglo.* En el primer número de esta, de 1953, aparece un artículo que muestra ya la curiosidad indiscriminada y sin prejuicios del escritor. “Sobre la literatura policial”, título de esa entrega, se ocupa de un género que en las primeras décadas del siglo, y así seguía cuando Pitol escribió su ensayo, era visto como simple divertimento si mayor trascendencia. Podría decirse que el género ensayístico le ha acomodado particularmente bien por su carácter indefinido y movedizo: es prosa pero admite la ficción; es didáctico y posee gran potencial literaria. El escritor aprovecha al máximo la posibilidad de reinterpretar los símbolos culturales desde una perspectiva subjetiva, sesgada, íntima, y hace uso de la libertad que ofrece este tipo de escritura. No importan áreas de saber, épocas ni ubicaciones geográficas del tema evocado, el asunto es compartir con el lector entusiasmos o inquietudes, coincidencias o diferencias.

En su trayectoria de casi cincuenta años, el escritor ha transformado radicalmente su idea de ensayo, un cambio que ha incidido no solo en su concepción del género, sino en el género mismo. Los ensayos, tal como los entien-

de y escribe ahora, parecen ser un punto de llegada de toda su labor como autor de prosa, piezas en las que integra sus habilidades como cuentista, como novelista, como amante de las artes escénicas y como traductor, entendida la traducción como una legítima labor creativa. En sus ensayos, Pitol ha amalgamado géneros, temas, tonos, voces, y con ello ha logrado una síntesis a la que de alguna manera apuntaba toda su producción previa: si siempre hubo conexiones entre su vida y su obra, entre su narrativa y sus ensayos, en los últimos libros ha llegado a la concentración, a la inclusión integral, posible gracias a la fuerza centrípeta de sensibilidad y visión que atrae todo al campo magnético de la escritura.

Fernández del Alba sostiene que Pitol apuesta por una vocación imaginativa que lleva a una libertad genérica que a su vez conduce a una libertad temática impregnada de imaginación: movimiento circular que permite al autor omitir los extremos. El escritor ha afirmado que organiza sus textos con una “estructura cercana a la novelística”. Las búsquedas y hallazgos estructurales, las propuestas estéticas y la fuerza expresiva lo llevaron a

publicar, en 2005, *El mago de Viena*, el libro con que Luz Fernández termina su recorrido.

“Quien intente presentar una obra de Virginia Woolf en unas cuantas páginas sabe de antemano que se verá condenado a rozar apenas algunos aspectos de su creación y de su tiempo”, dice Pitol en las primeras líneas del ensayo que dedica a la escritora inglesa; palabras que Luz Fernández de Alba retoma para aplicarlas a la obra que estudia.

ELIZABETH CORRAL

Evodio Escalante,  
*Metafísica y delirio.*  
*El Canto a un dios mineral*  
 de Jorge Cuesta, Ediciones sin  
 nombre, México, 2011.



Evodio Escalante, uno de los principales críticos e investigadores de poesía en México, se ha ocupado en varias ocasiones de los poetas del grupo Contemporáneos. *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta* se nos presenta como una revancha personal de Escalante a la pregunta que, ya casi treinta años atrás, le hizo Rubén Salazar Mallén: “¿Y qué opina usted de *Canto a un dios mineral?*”. Respuesta tardía pero enriquecedora, Evodio presenta una lectura lúcida del enigmático poeta.

Para lograr tal redescubrimiento / relectura de *Canto a un Dios mineral*, Escalante considera esencial rastrear las bases filosóficas e intelectuales que sustentan la

producción poética de Jorge Cuesta. *Metafísica y delirio* se nutre de dos trabajos esenciales sobre las lecturas filosóficas del poeta mexicano. Luis Panabière, en *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, comprueba el conocimiento de la fenomenología de Husserl y Heidegger por parte de los Contemporáneos, y en especial, la obsesión presente en Cuesta por tales lecturas. Evodio hace eco a tales apreciaciones y revisita el *Canto* desde la fenomenología. Por otro lado, en el *Acercamiento a Jorge Cuesta*, de Inés Arredondo, se planeta la cercanía del poeta mexicano con los planteamientos de Nietzsche. Escalante resume en cinco filosofemas la deuda del *Canto* para con el filósofo alemán: 1)

La teoría del devenir, 2) La problematización del concepto de ser, 3) La teoría de la contra-naturaleza, 4) La irracionalidad objetiva que imperaría en todos los procesos físicos y mentales del universo, y 5) El arte como actividad suprema y como actividad propiamente metafísica. Empero, señala Evodio, el *Canto* “surge menos del propósito de ilustrar una visión irracional y objetivista del universo que de un sentimiento personal de *consumación*, de una sensación de *cumplimiento de la finitud en el tiempo*”.

Igualmente Evodio Escalante considera imprescindible revisar el vínculo entre Jorge Cuesta y José Gorostiza. Para Escalante el proceso de escritura y publicación de *Muerte sin fin*, de Gorostiza, actuó como un “brusco estímulo” en Cuesta, que abandona la escritura obsesiva del soneto para comenzar la escritura de un extenso poema de alcance filosófico. Dos reseñas de *Muerte sin fin*, escritas por Cuesta, constatan dicho impacto. Asimismo, Escalante, que ya antes había publicado un estudio sobre *Muerte sin fin*, de Gorostiza, señala diversas cercanías entre ambos poemas. *Muerte sin fin* y *Canto a un dios mineral* son escrituras paralelas, “comparten aspectos de es-

tructura, de lenguaje, de temática y hasta de dicción”.

El estudio está dividido en cinco secciones principales. La primera de ellas funciona como introducción y planteamiento del ejercicio. Asimismo, se señalan las principales similitudes estructurales y lingüísticas entre los dos extensos poemas de Gorostiza y Cuesta. Los siguientes cuatro capítulos corresponden al análisis de *Canto a un dios mineral*, la división corresponde a la segmentación común que el poema recibe al momento de ser estudiado. En la primera sección: “Un paseo por el mundo fenoménico”, (las primeras 9 liras del poema) se establece un marco general para el poema, Escalante señala que la descripción del mundo exterior es a la vez una descripción de los estados de conciencia de la voz poética. La segunda sección: “Los engaños de la fijeza” (de la lira 10 a la 18) funciona, siguiendo a Escalante, como un contrapunto al planteamiento inicial: la imposibilidad de evadir la existencia es contrapunteada mediante una reinterpretación del mito de Narciso. Para la tercera sección: “El poder de la roca” (de la lira 19 a 27), Evodio lee un despertar de la ilusión narcisista; es

decir, un regreso a la realidad que se presenta angustiante por la imposibilidad de escaparse a la muerte. Y la última sección: “El señor del tiempo” (de la lira 28 a 37) presenta la conclusión del trayecto donde lo real (la piedra) y lo ideal (el espíritu) se reconcilian mediante el advenimiento del lenguaje. El estudio está apostillado con dos pequeñas secciones más. Epílogo y Apéndice tienen como intención dibujar un retrato de Cuesta y de los escándalos a los que fue sometido en vida. La locura y el intento de emasculación son en Cuesta un eco del devenir expresado en el *Canto*.

JOSÉ ISRAEL SÁNCHEZ

Martha Elena Munguía Zatarain,  
*La risa en la literatura  
mexicana: apuntes de poética*,  
Iberoamericana / Vervuert /  
Bonilla Artigas, México, 2012.



Para Martha Elena Munguía Zatarain, investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana y autora de *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética*, “la risa es patrimonio universal de los seres humanos” (43); sin embargo, los estudios literarios, al privilegiar la lectura de lo grave y solemne de la literatura mexicana, no han prestado suficiente atención a los tonos de la risa y el humor que coexisten con la gravedad, actitud que ha promovido que las obras escritas desde la perspectiva humorística se mantengan al margen de nuestro canon literario. Es por eso, y para ampliar los senderos de estudio acerca de la literatura mexicana, que la investigadora se

da a la tarea de recuperar la perspectiva del humor y de la risa en algunos textos. Su selección abarca desde algunos poemas escritos por Sor Juana hasta la narrativa de Enrique Serna, pasando por grandes referentes del siglo XIX, como Fernández de Lizardi o Vicente Riva Palacio, y por autores obligados del siglo XX, entre los que destaca Augusto Monterroso.

*La risa en la literatura mexicana* consta de tres capítulos y de un artículo final a modo de epílogo, pues Munguía Zatarain se resiste a dar conclusiones, aunque sean provisionales, a favor de que su propuesta tenga eco y se trabaje en un futuro con mayor minuciosidad (e incorporando a otros autores que no fueron incluidos en su

investigación o que no fueron lo suficientemente analizados) para dar cuenta de las diversas formas en que puede manifestarse la risa como fenómeno estético.

En el primer capítulo se inicia un debate con la tradición cultural a través de un breve y ameno repaso socio-cultural acerca de la naturaleza melancólica del mexicano, observada y defendida a lo largo del siglo XX por autores como Julio Guerrero, Samuel Ramos, Emilio Uranga, Octavio Paz y Luis G. Urbina, naturaleza que condenaba a nuestros compatriotas a la imposibilidad de alcanzar la risa alegre, pues cualquier risa constituía para estos estudiosos, un mecanismo de defensa contra su triste realidad.

Munguía pasa a reflexionar sobre la importancia que la oralidad ha tenido en la cultura mexicana como vía de comunicación, creación y conservación de imágenes artísticas y, en esa medida, como fuente fundamental en la construcción de distintos tonos de humor que entran en los textos literarios. Analiza cómo autores como Bernal Díaz del Castillo o José Joaquín Fernández de Lizardi han incorporado en sus textos algunos giros del habla popular y, con éstos, una nueva perspectiva frente a su

mundo. De esta manera, llegamos a la primera gran categoría relacionada con la risa y el humor que se explora en esta investigación: la sátira, forma literaria que permite la incorporación de las expresiones populares al lenguaje literario.

Si bien, tradicionalmente las manifestaciones satíricas se han clasificado como cultas o como populares, la autora de *La risa en la literatura mexicana* aboga por una perspectiva distinta que considere el tipo de risa que trabajan los textos y el lenguaje que incorporan. Así, podríamos analizar la sátira desde tres vertientes distintas: la didáctica, que posee en Fernández de Lizardi a su máximo representante y que se manifiesta también en *El gallo pitagórico*, de Juan Bautista Morales, obra que Munguía considera injustamente olvidada e imprescindible para pensar el desarrollo de la sátira en México; la crítica, que a diferencia de la didáctica y su afán redentor, ya no postula la necesidad de volver a un estadio anterior idealizado y busca que el encuentro con su lector se lleve a cabo en el mismo plano, vertiente que la investigadora identifica como la más productiva para la literatura contemporánea e ilustra a través de la obra de Augusto Mon-

terroso; y la negativa, aquella que únicamente busca la denigración y la burla del objeto satirizado, propuesta de la que surge una risa “destructiva, poco solidaria, que solamente exige la anuencia del receptor para que pueda aflorar y así el discurso cumpla el objetivo que se busca” (59), como en la serie de sonetos que Salvador Novo dedicó a Diego Rivera.

Tras analizar la sátira didáctica característica del siglo XIX, Munguía le dedica unas líneas a Manuel Payno y a Vicente Riva Palacio porque son escritores fundamentales de ese siglo que desarrollaron un tipo de risa diferente que rozaba y, al mismo tiempo, se distanciaba de lo satírico: la risa festiva. En *El hombre de la situación* la voz autoritaria dominante desaparece y deja lugar a la enunciación del personaje, recurso que permite resaltar el contraste entre visión del mundo y realidad vivida, ocasionando un jocoso desfase que raya en lo absurdo. En los *Cuentos del general* se propone el desplazamiento de un narrador apegado a la estética romántica y sentimental para darle voz a otro de carácter malicioso, un narrador que deja caer “gota a gota ácido burlón contra las formas que ex-

plotó hasta el cansancio la tradición romántica” (69), según lo apunta Munguía.

El segundo capítulo está dedicado a uno de los fenómenos que la autora considera de los más productivos y, a la vez, uno de los menos atendidos por la crítica: el relativo a la elaboración estilística de la oralidad ligada a la risa. Para ilustrar este punto, hace referencia a los poemas de Guillermo Prieto y a *La feria*, de Juan José Arreola, “un caso de excepcional maestría en el trabajo con los lenguajes populares” (76), en palabras de la autora. Respecto de la obra de Arreola, se expone cómo el humor sirve para apropiarse del pasado, para contarlo de una manera diferente que desenmascare las mentiras históricas, así como para desarrollar una tonalidad lúdica que permita la celebración de la sexualidad. Otra de las obras paradigmáticas de nuestra literatura que retoma Munguía en este apartado es *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso, donde más allá de los monólogos de Carlota, la oralidad tiene un papel fundamental en su composición, pues como señala la autora: “Es una obra situada siempre al filo de lo trágico y lo festivo, esto sólo es posible, me parece, por

la elección compositiva que la preside: la recreación artística de los tonos y visiones encarnados en la oralidad” (82).

Si los tonos en que se ha manifestado la risa constituyen un amplio campo de análisis; aquellos que han ido conformando la estética de lo grotesco no se quedan atrás. La autora se adentra en una discusión al respecto de la mano de Víctor Hugo, Schlegel, Kayser y, especialmente, Bajtín, quien entendió lo grotesco como “una estética forjada en la visión popular del mundo y de la vida” (87), y muestra cómo algunos aspectos de la cultura popular mexicana, los alebrijes o la celebración del día de muertos, y algunas manifestaciones literarias a cargo de autores como Hugo Argüelles, Enrique Serna, José Revueltas, Nellie Campobello, Sergio Pitol, Rosa Beltrán, Luis González de Alba y Fernando del Paso poseen su buena dosis de grotesco ya sea como mecanismo festivo o como herramienta denigrante.

En cambio, si de irreverencia y subversión se trata, la parodia constituirá una de las formas más importantes para la introducción de la risa y será a través de un diálogo con Tynianov, Hutcheon y Sklo-

dowska, que Munguía se aproxime a la definición y proponga concebir a la parodia como “parte del gran diálogo que todo fenómeno literario implica; diálogo que en los textos paródicos asume una faceta particular de polémica [...] una fuerza básica que promueve el cambio de las formas, estilos y orientaciones ideológicas” (105). Clarificado este punto, propone algunas vertientes paródicas que van desde los poemas de contenido político, publicados en periódicos del siglo XIX, que se apropiaban de la estructura y el ritmo de obras literarias reconocidas, hasta ejemplos provenientes de la pluma de Rosario Castellanos, Abigail Bohórquez, Juan Rulfo, Renato Leduc y Jorge Ibarguengoitia.

En el tercer capítulo, tras considerar lo que Pollock, Bergson, Freud, Ritcher y Pío Baroja han propuesto acerca del humor, la autora se detiene en el caso de Sor Juana, “caso paradigmático de los escritores humoristas mexicanos” (132), razón por la que el diálogo con el ensayo de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, se vuelve inevitable. Si para la autora de *Los empeños de una casa* el humor fue el camino para superar toda insidia que la ro-

deó con pretensiones de amordazarla, para Antonio López Matoso constituyó un camino liberador que le permitió aligerar su experiencia en el exilio, de ahí que su diario, intitulado *Viaje de Perico Ligerito al país de Los Moros*, conforme un memorable texto humorístico, pues Munguía señala que la mezcla de tonos trágicos con el acento de la risa (elementos esenciales del humor) es nítida y le da una perspectiva original a un texto que, además, posee un gran valor histórico, lingüístico y literario.

Otro diario que tiene su lugar en esta investigación es el peculiar texto *La letra e (fragmentos de un diario)*, de Monterroso, donde la escritura diarística, más allá de un mecanismo de liberación, como podría serlo en el caso de López Matoso, constituye, según la autora, “un diálogo consigo mismo a la vez que, sobre todo, con los otros, con la tradición literaria. Por tal razón, en el diario se cruzan los dos grandes tonos y actitudes emocionales y estéticas: el humor y la melancolía, fundados en una ética de amor y solidaridad con el otro” (143-144).

Con el objetivo de explorar los modos en los que se puede dar la relación entre arte y juego, así como

de las implicaciones de sentido que se crean en este cruce. Munguía propone entender el juego como un espacio mágico que permite ver conexiones inusitadas entre las cosas o entre los conceptos. El juego en la literatura produce así lo que la investigadora identifica como escritura lúdica, escritura que “se mira a sí misma”, como en los textos de Salvador Elizondo, pues como señala Munguía, si bien se alejan de la risa festiva de carácter popular, poseen un guiño hacia la risa snob que siempre está presente. La escritura también es lúdica cuando, a través de la ironía, destruye mitos, patetismos y sentimentalismos, como lo hace Julio Torri en textos como “Estampa antigua”. Un tercer ejemplo de escritor juguetón se encuentra en Efrén Hernández, quien, observa la autora, al enfocar sus escritos desde la visión del niño o la del tonto hace que el alma vuelva a ver aquello que “sólo los niños en su inocencia, o los tontos, en su ajenidad a la convención” (160) pueden aprehender.

Finalmente, Munguía dedica el último apartado de este capítulo a la incansable labor cronística de Carlos Monsiváis, pues “en su escritura están cifrados todos los

tonos posibles que la risa puede asumir: desde el humor negro y amargo, hasta el más festivo y regocijante, pasando por la risa satírica, la paródica, la grotesca, la irónica” (163), característica que lo posiciona como el irreverente por antonomasia de nuestra literatura sin que por ello se le pueda considerar un escéptico que descreyera de todo valor, pues como agrega la autora, “Monsiváis ejerció un magisterio cultural porque hay una lista de valores éticos que guiaron su trabajo crítico y creativo” (166).

El texto que se presenta a modo de epílogo en esta investigación, “La risa inaudible en *Pedro Páramo*”, fue publicado por primera ocasión en un libro colectivo del 2008, intitulado *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, y busca desvelar los mecanismos que dan cuenta de una risa subyacente en toda esta historia que la crítica insiste en apreciar únicamente desde su gravedad. Munguía propone que la perspectiva humorística en la obra de Juan Rulfo permite que el mundo de ultratumba no sea configurado como un lugar tétrico y desesperanzador, que los personajes gocen con los chistes que se cuentan aunque el lector nunca los alcance a escuchar,

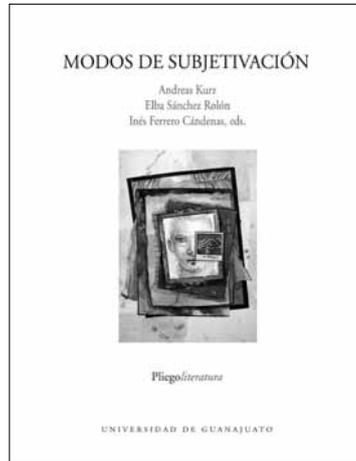
que la muerte sea una experiencia liberadora o que la separación del alma y el cuerpo pueda entenderse como un efecto positivo para la corporalidad, como en el caso de Susana San Juan, personaje clave en este análisis, puesto que “puede ser legítimo ver la locura como una burla contra el deseo hasta ahora omnipotente de Pedro Páramo, precisamente porque la demencia de Susana se manifiesta en un delirio sensual que no reconoce las ansias de posesión del cacique” (177).

Para la autora, es gracias a la risa inaudible que rige la construcción de *Pedro Páramo*, que esta novela trasciende el tono sombrío que podría imperar a lo largo de sus páginas, va más allá de lo satírico y lo alegórico, y se ofrece sugerente a nuevas lecturas.

Es así como, a través de *La risa en la literatura mexicana*, Martha Elena Munguía Zatarain no pretende regodearse en el ya lugar común de que la risa es un asunto serio sino que busca convencer a su lector de que la risa es una actitud estética y que, como tal, merece ser estudiada.

TANIA BALDERAS CHACÓN

Andreas Kurz, Elba Sánchez Rolón, Inés Ferrero Cárdenas, (eds.), *Modos de subjetivación*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2011.



Actualmente estamos inmersos en un mundo donde la adquisición de información es fundamental para tomar decisiones en la vida. Toda información está hecha por sujetos para sujetos y es creada a través de algún tipo de lenguaje, primordialmente el verbal en su forma oral o escrita. Pero entre el emisor y el receptor hay una inmensa brecha donde muchos “obstáculos” o “filtros” se interponen, los cuales maximizan o reconfiguran el mensaje original; es decir, la información.

El libro aquí reseñado tiene que ver mucho con las interacciones, dentro del sistema de comunicación, entre los sujetos responsables de producir e interpretar los mensajes. Comencemos por el título:

*Modos de subjetivación*. Un modo es una forma, una perspectiva, una posición, un humor. *Subjetivación* resulta, a primera vista, algo más complejo, pero podemos pensar en una pequeña lista de conceptos relacionales: sujeto, individuo, subjetivo, sujeción. Este proyecto de la Universidad de Guanajuato nos invita a conocer diversas formas de entender a los sujetos, distintas perspectivas que abordan al individuo, varias posiciones y humores para reflexionar sobre la sujeción de las personas a determinados discursos y contextos. El subtítulo es totalmente esclarecedor: *Construcción del sujeto desde distintas perspectivas*.

¿Cuáles perspectivas? Filosóficas, literarias, semióticas, herme-

néuticas, post-estructurales, sociocríticas; a final de cuentas, humanísticas todas ellas. Aquí el plural no es para nada gratuito. Los trabajos de análisis humanísticos han girado por muchos años sobre un “objeto de estudio” que se presenta frente a nosotros, los sujetos. Se ha escrito mucho, desde nuestro campo, sobre el lenguaje, la literatura, los hechos históricos, las escuelas, las obras de arte, las técnicas, las generaciones, los contextos socio-políticos, los documentos, los materiales; en resumen, se ha hablado de *objetos*, de cosas. El presente libro es parte de una corriente de pensamiento que invita a dejar de lado ese tipo de estudios, suspenderlos por un instante, colocarlos entre paréntesis y posicionar la lupa sobre los sujetos, las personas. A final de cuentas, sin sujetos no hay nada más. Todas nuestras creaciones terminan, como un búmeran, regresando hacia nosotros mismos.

El sujeto es evasivo, multifacético, indeterminado, intangible, y por ello representa un gran atractivo para el ojo escrutinador de los investigadores. “El sujeto está inmerso en una serie de discursos diferentes, se define ante y en medio de ellos”, nos dice Andreas Kurz en su prólogo, y continúa dicién-

do que: “Los discursos son, poca duda cabe, lenguaje. Si el sujeto pretende hablar de sí mismo, entenderse a sí mismo y su relación con los discursos, debe recurrir a un lenguaje. Entonces, ¿de qué habla?” (2011: 9). Nos encontramos, entonces, ante un círculo vicioso, ante una banda de Moebius, una paradoja, una víbora que se muerde su propia cola, ante una pregunta tan conocida y necia como ¿qué fue primero, el huevo o la gallina?, ¿el lenguaje o el sujeto? Situación que hace pensar en los dibujos matemáticos de estructuras imposibles de M. C. Escher. A pesar de dicha dificultad, los investigadores y analistas que en esta compilación escriben se aventuran a elaborar modelos, reflexionar sobre ideas, cuestionar producciones artísticas que permiten reposicionar la perspectiva de esa tan necia pregunta entre lenguaje y sujeto.

¿Cuántas maneras de construir al sujeto existen? En esta obra conjunta se señalan muchos caminos, muchas fórmulas de muy diversos estilos. Es claro para todo mundo que el conocimiento anatómico no determina a un sujeto, hay más después —¿o será antes?— de la carne y los huesos. El cuerpo es definitivamente algo que es objeto

de muchísimas formas de subjetivación, no basta conocer el nombre de las partes del cuerpo para entender a fondo las implicaciones de sus usos y connotaciones dentro de un mundo artístico y social que constantemente renueva sus ideas e intereses sobre el cuerpo y el individuo.

El compendio de artículos no pretende brindar respuestas absolutas, lo mejor es que sea así, sino reflexiones que le permitirán al lector adentrarse más de lleno a las prácticas humanísticas: al arte, la literatura, la filosofía; pero sobre todo a sí mismos. Hay una serie de preguntas que surgen al interior de este proyecto y que seguro la mayoría de las personas se han formulado, de distintas formas y con diferentes palabras, en la soledad mental de sus dudas existenciales y de las cuales haré uso para explorar de forma general el contenido de este libro publicado por el Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato.

¿Cómo es que el lenguaje construye al sujeto?, ¿es creación nuestra o es una especie de monstruo creador que nos atormenta? Francisco Manuel López García apuesta a un análisis histórico de la posición del sujeto ante la herme-

néutica, para tratar de resolver esta incógnita, dicha respuesta señala interesantes matices entre ambos polos; esto a través de un continuo diálogo entre las ideas de Gadamer, Habermas, Heidegger y demás filósofos y pensadores del siglo XX. Una muy interesante forma de iniciar el libro para dejar en claro que el sujeto “se ve desafiado por numerosas texturas que lo definen también a él como texto susceptible de interpretación” (2011: 34).

¿Qué le sucede al sujeto en situaciones límite como la fragmentación posmoderna o la marginalización de grupos? Nicolás Alejandro Hernández Guillén nos habla de lo irónico de la situación del sujeto contemporáneo ante la complejidad de los conceptos de ciencia y razón con una perspectiva filosófica, y Luis Fernando Macías, en compañía de Heidi Luciana Hernández y Ana María Chávez, habla de las formas de producir existencias y finales desde una escritura que habla sobre mujeres, contrastando dos autores sumamente distantes —o quizá no tanto— como José Revueltas y Platón.

¿Cómo la ficción literaria puede afectar al sujeto como público y como posible lector? Andreas Kurz

nos invita a revisar la situación de dos escritores que marcaron un parte aguas en las letras francesas: Charles Baudelaire y Gustave Flaubert, cuyas obras provocaron juicios legales y la indignación de una gran parte de la sociedad francesa decimonónica. Kurz los toma como grandes ejemplos de autores “contracorriente” que, en busca de una nueva forma de escribir, estaban, al mismo tiempo, creando un nuevo sujeto-lector, un nuevo sujeto estético. A partir de la revisión y contraposición de las posturas epistemológicas de Karl Popper y Thomas Khuhn, Kurz propone el año de 1857 como fecha de nacimiento de un nuevo sujeto que debe responder a un nuevo paradigma estético. Elba Sánchez Rolón, por otro lado, analiza las posibilidades de entender la literatura como un “contradiscurso” donde, acompañada de Barthes, Blanchot y, sobre todo, Foucault, pone el interés sobre la muerte del autor, su desaparición ante el lenguaje y la creación de subjetividades al interior del texto, en el cual no hay una referencia externa sino una presencia desnuda que requiere de un modo distinto de ser pensada, indagando en la ontología propia de la literatura.

¿Qué le pasa al sujeto cuando se autorrepresenta? Juan Pascual Gay realiza una reflexión sobre el diario personal como algo indefinido que se acerca y se aleja, debido a su relación con el movimiento temporal, entre el retrato y el simulacro, la supuesta intensión del yo escritural de transmitir una “realidad” y una continua construcción donde el sujeto se vuelve su propio objeto, lo cual siempre es engañoso pero, al mismo tiempo, sumamente interesante. Por otro lado, Inés Ferrero Cándenas se adentra a los siniestros mundos fotográficos de Francesca Woodman y analiza, en dos de sus autorretratos, un discurso que va en contra de una característica fundamental de la fotografía: su capacidad de detener el tiempo. Francesca se niega a quedar atrapada en sus imágenes y juega con las dimensiones espaciales y las intensidades de luz para estar en un continuo devenir donde la foto que el espectador ve no es algo que fue sino que está por ser.

¿Cómo se puede entender al sujeto cuando su cuerpo es mutilado, seccionado, sustituido por máquinas y expuesto al sufrimiento? Ésta es una cuestión que le interesa a Rogelio Castro abordar en las películas del creador canadiense

David Cronenberg. A través de un intrigante paseo por varios de sus filmes, nos muestra cómo los cuerpos humanos se encuentran en una constante transformación, lo cual lleva a la condición del sujeto a sus más polarizados límites. Si uno se identifica con su cuerpo, ¿cómo identificarse con un cuerpo que muta, renueva su propia carne, produce nuevos órganos y se deforma?

Los trabajos de Norma Angélica Cuevas y Robin Ann Rice nos invitan a reflexionar sobre el deseo de ser otro y la construcción violenta de ese otro en contra de la voluntad del propio sujeto. Mónica Uribe Flores, desde su gran interés por la estética sobre el arte, cuestiona la frágil posición del sujeto como productor y consumidor de arte. Rolando Álvarez se adentra en la cruenta situación de hablar del otro y analiza el caso donde la población indígena se enfrenta, o mejor dicho, es enfrentada por la música colonial, la cual termina por “inventar” un sujeto falso e híbrido; es decir, occidentaliza al indígena. El artículo final “Filosofía y subjetividad: un epílogo”, de Rodolfo Cortés del Moral, funciona, en palabras de Kurz, como “canto del cisne: un final hermoso

que incita a volver a comenzar” (2011: 13).

Éstas y más cuestiones alrededor de la configuración del sujeto están presentes en la obra conjunta del Cuerpo Académico “Estudios Literarios Configuraciones Discursivas y Poéticas” del Departamento de Letras Hispánicas. Un mosaico ecléctico de aproximaciones académicas que hacen uso, en su mayoría, de un lenguaje explicativo, ameno y muy amigable que interesará tanto al investigador académico como al estudiante de letras, fotografía o arte, y a cualquier persona interesada en adquirir distintas perspectivas sobre la construcción del sujeto con el fin de enriquecer su propia visión sobre, ya no las *casas*, sino los sujetos, las personas.

GERARDO FARÍAS RANGEL

# Los autores

Juan Carlos Reyes Vázquez

Doctor en Creación y Teorías de la Cultura, es autor de los libros de cuentos *Imagínate lejos. Cuentos cortos* (2002) y *Circo de pulgas* (2010). Actualmente es profesor de tiempo completo de la Universidad de las Américas-Puebla y realiza creación literaria y cinematográfica. Algunas de sus últimas publicaciones son: “La práctica cinematográfica después del bit: narración, autoría y recepción en el cine contemporáneo” en *Entrecruces: cine y literatura* (2012); “Público expandido: el espectador cinematográfico en las mediaciones de la digitalización” en *Cine Toma. Revista Mexicana de Cine* (2012) y “Constantes temáticas en torno al deseo en la cuentística de Juan García Ponce” en *Literatura Hispanoamericana: inquietudes y regocijos* (2009).

Brandon Patrick Bisbey

Profesor de español en Northeastern Illinois University en Chicago, donde imparte clases de literatura y cultura hispana y latinoamericana. Ha publicado en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* y su investigación actual se centra en la literatura latinoamericana que retrata sexualidades disidentes.

Fernando Salazar Torres

Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I). Actualmente realiza la maestría en Teoría Literaria en la UAM-I. Ha publicado en distintas gacetas y revistas literarias impresas y electrónicas. Subdirector de la revista literaria *el golem* y de *el golem* editores. *Sueños de cadáver* es su primera publicación de poemas.

Lilia Solórzano Esqueda

Doctorante en Humanidades-Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana y maestra en Filosofía por la Universidad de Guanajuato. Profesora del Departamento de Letras de la misma institución, es autora de más de una centena de artículos periodísticos sobre temas de literatura y cultura. Mereció el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas en 2007. Ha colaborado en diversas revistas literarias y en libros colectivos con estudios sobre literatura hispánica. Tiene en prensa *Anagnórisis: el territorio de la reconciliación*.

Juan Pascual Gay

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona. Es profesor de tiempo completo de El Colegio de San Luis. Investiga diversos aspectos de la literatura española, mexicana e hispanoamericana. Ha colaborado con distintas revistas y participado en varias publicaciones colectivas. Entre sus títulos se encuentran: *Cartografía de un viajero inmóvil: Manuel Calvillo* (2009), *Paisajes y géneros literarios. Ensayos de geografía literaria* (2009), *Escaparates del tiempo, galería de vidas* (2010), *Ignacio Barajas Lozano (1898-1952). El quicio del sueño* (2011). Su libro más reciente es *Avatares de una exclusión. Tres ensayos sobre la obra de Juan Goytisolo* (2012).

José Sánchez Carbó

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Ha publicado el libro de cuentos *El maldito amor de mi abuelita* (2000 y 2003), *En realidad no es una historia de amor* (2005), *La reunión de los patéticos* (2010) y *Con las costillas intactas* (2012); así como el libro de ensayo *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados* (2012). Ha sido colaborador en diversas revistas y suplementos literarios, y publicado en varias antologías de cuento y crítica literaria. Ha sido becario del Fonca-Secretaría de Cultura de Puebla (2002) y del Conacyt para estudios de doctorado en el extranjero (2004-2008). Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Actualmente coordina la licenciatura en Literatura y Filosofía y la maestría en Letras Iberoamericanas en la Universidad Iberoamericana-Puebla.

### Gerardo Farías Rangel

Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UMSNH. Su proyecto de titulación fue un manual de clases para la enseñanza del español como segunda lengua con base en la cultura mexicana. Su labor profesional ha estado ligada a la enseñanza del español y el inglés. Ha participado en coloquios y congresos en la UNAM, UMSNH y en la Universidad de Tlaxcala. Desde 2011 cursa la maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Guanajuato como becario del Conacyt. Su proyecto de investigación gira en torno a los discursos de poder presentes en la cuentística de José Revueltas, Edmundo Valadés y Francisco Rojas González.

### Diana Rodríguez Sánchez

Cursó estudios de lengua y literatura en la Universidad Autónoma de Querétaro. En 2009 realizó una estancia académica en el área de Lingüística de la Universidad Complutense de Madrid. Desde 2009 a la fecha es directora editorial de *Separata, revista de pensamiento y ejercicio artístico* (Fonca 2010 y 2012). Forma parte del equipo de edición de *Calygramma* (INBA, 2012). Actualmente estudia la maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Guanajuato con una investigación sobre Roberto Bolaño.

### Adriana Irais Dorantes Moreno

Estudió la licenciatura en Literatura y Ciencias del Lenguaje en la Universidad del Claustro de Sor Juana, el diplomado en Escritura Creativa en la misma institución, y la especialización en Literatura Mexicana del siglo XX en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Su tesina trató al existencialismo en la obra de Francisco Hernández. En 2009 mereció el Premio Internacional de Poesía Bernardo Ruiz. Ha colaborado en las revistas *Destiempos*, *Casa del Tiempo* y en el suplemento “Guardagujas” de *La Jornada Aguascalientes* con textos de poesía y crítica. Actualmente cursa la maestría en Literatura Hispanoamericana con un proyecto de tesis que explora el absurdo en la poesía de Oliverio Girondo.



# Recepción de artículos

Los artículos se recibirán en la siguiente dirección:

División de Ciencias Sociales y Humanidades, Sede Valenciana  
Ex Convento de Valenciana s.n.,  
C. P. 36240, Valenciana, Gto.  
Tel. y fax (473) 732 0667 y 732 3908  
Correo electrónico: [revistavalenciana@gmail.com](mailto:revistavalenciana@gmail.com)

Formato de recepción:

Extensión: máximo 25 páginas, precedidas de un resumen o abstract bilingüe (español-inglés) con 10 líneas como máximo y 5 palabras clave (los dos últimos son requisitos indispensables para la aceptación del texto).

Tipografía: cuerpo del texto: Times New Roman, 12 pts.; interlineado doble; notas: Times New Roman, 10 pts.

Referencias bibliográficas: citar en el cuerpo del texto de la siguiente forma: (apellido, año: número de página).

Bibliografía: al final del artículo, redactada de la siguiente forma:

## *Libro*

Apellido(s), Nombre, año de publicación, *Título*, edición, (trad., pról., notas de..., etc.), Ciudad, Editorial (Colección), 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.), Ciudad, Editorial (Colección), número de las 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, Ciudad, fecha de publicación, número de las páginas donde está ubicado.



# UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

*Dr. José Manuel Cabrera Sixto*

Secretario General

*Dr. Manuel Vidaurri Aréchiga*

Secretaria Académica

*Mtra. Rosa Alicia Pérez Luque*

Secretario de Gestión y Desarrollo

*Dr. Modesto Antonio Sosa Aquino*

Director de Apoyo a la Investigación  
y al Posgrado

*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. 10  
se terminó de imprimir  
en febrero de 2013,  
con un tiraje  
de 500 ejemplares,  
en Imprenta Gesta Gráfica,  
Bulevar Nicaragua 506,  
colonia Arbide,  
León, Guanajuato.