

julio-diciembre 2014

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 7, núm. 14, julio-diciembre 2014

Comité Editorial

Área de Letras

Dra. Elba Sánchez Rolón
Directora

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

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

Dr. Juan Pascual Gay
(El Colegio de San Luis, Méx.)

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

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

Área de Filosofía

Dr. Aureliano Ortega Esquivel
Director

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

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

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

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

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

Editoras: Lilia Solórzano Esqueda
y Asunción del Carmen Rangel López
Coordinadora del número: Lilia Solórzano Esqueda

Valenciana, nueva época, año 7, núm. 14, julio-diciembre de 2014, es una publicación semestral editada y distribuida por la Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana núm. 5, Zona Centro, C.P. 36000, Guanajuato, Gto., a través de los departamentos de Filosofía y Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Dirección de la publicación: Ex Convento de Valenciana s. n., C. P. 36240, Valenciana, Gto. Editora responsable: Lilia Solórzano Esqueda. Trabajo editorial a cargo de Ediciones del Viajero Inmóvil. Corrección de estilo: Ernesto Sánchez Pineda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-071512033400-102 de fecha 23 de julio de 2010, ISSN 2007-2538, ambos otorgados por la Dirección de Reservas de Derechos del Instituto Nacional de Derechos de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 15244 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Impresa en los talleres de Gesta Gráfica, bulevar Nicaragua 506, León, Guanajuato. Este número se terminó de imprimir en mayo de 2014 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) y el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (Conacyt).

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

Recepción de la literatura mexicana en la prensa española, durante la transición del siglo XIX al XX Carlos Ramírez Vuelvas	7
“Cuaderno de Ocios”, inéditos de Gilberto Owen Antonio Cajero Vázquez	31
<i>Wieder, wider, weiden</i> : casos de parodia y autoparodia en la narrativa de Roberto Bolaño Felipe Adrián Ríos Baeza	59
Lo fantástico más allá de la vacilación: la representación mimética del miedo en dos cuentos de Bioy Casares y Cortázar Andreas Kurz	89
Lo lezamiano en la conformación de <i>El lobo, el bosque y el hombre nuevo</i> de Senel Paz Luis Alberto Arellano Hernández	117
De Narciso Aréstegui a Antonio Cornejo Polar (Antecedentes contextuales del concepto de heterogeneidad literaria) Rolando Álvarez	141

DOSSIER: BAJO UNA ESPLÉNDIDA FRONDA CENTENARIA

Huerta al alba 175
Carlomagno Sol Tlachi

El problema de la conciencia en *Los errores* 197
de José Revueltas
Evodio Escalante

¿Lo oyes? Concepto, imagen y sonoridad en *Árbol adentro* 209
de Octavio Paz
Benjamín Valdivia

RESEÑAS

Recorridos urbanos y poéticos. *Ciudad Quiltra* 231
Sebastián Aguirre

El veneno y su antídoto 238
Dayna Díaz Uribe

Open Borders to a Revolution 245
Mirtha Elsa Diez Barroso Herrera

Escrituras al margen 250
Pedro Velázquez Mora

Los autores 253

Recepción de la literatura mexicana en la prensa española, durante la transición del siglo XIX al XX

Carlos Ramírez Vuelvas
Universidad de Colima

Resumen

A finales del siglo XIX, el sistema literario mexicano planteó nuevos mecanismos de comunicación con la literatura española, como parte del reconocimiento cultural que proponía la sociedad mexicana en el proceso de construcción de su identidad nacional. Así, en la transición del siglo XIX al XX, la participación de los escritores mexicanos en la prensa española permitió la consolidación del proyecto, al mismo tiempo que sumaba piezas de la recepción de la literatura mexicana. Esta recepción no estuvo exenta de dificultades, que con el tiempo presentaron diversos matices que incluían: prejuicios culturales, juicios morales y sentencias políticas.

Palabras clave: recepción, identidad, exotismo, Modernismo.

Abstract

In the late nineteenth century, the Mexican literary system created new mechanisms of communication with the Spanish literature, as part of the proposal of Mexican society for cultural recognition in the process of building their national identity. Thus, on the transition of the nineteenth to the twentieth century, the involvement of Mexican writers in the Spanish press allowed the consolidation of the project, at the same time adding pieces of the reception of Mexican literature.

This reception was not without difficulties, with different nuances over time including: cultural biases, moral judgments and political statements.

Keywords: Reception, Identity, Exoticism, Modernism.

Recepción: prensa y antologías

A finales del siglo XIX, vivir en Europa (sobre todo en París o en Madrid) se convirtió en un requisito para que los intelectuales mexicanos ocuparan el puesto de escritor, tanto en el escenario de su literatura nacional como en el de la comunidad literaria de la lengua española. Desde entonces, en España se leyó con más detenimiento la literatura mexicana, por lo que México, que comenzaba a construir sus propias estructuras sociopolíticas de soberanía estatal, envió a varios de sus personajes más eminentes a Madrid para que difundieran imágenes del progreso cultural mexicano.

La prensa periódica en España fue fundamental para la difusión y recepción de la cultura mexicana, en especial de la literatura. En este proceso destacaron los siguientes medios impresos: *El Álbum Iberoamericano* (1883-1910), *Alrededor del Mundo* (1899-1930), *La América* (1857-1886), *La Esfera* (1914-1931), *La España Moderna* (1889-1914), *España y América* (1892), *El Globo* (1875-1896), *La Iberia* (1854-1898), *La Ilustración Católica de España* (1897-1899), *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921), *La Ilustración Hispanoamericana* (1881-1891), *La Ilustración Ibérica* (1883-1887), *Por Esos Mundos* y *Renacimiento Latino* (1905-1908). De igual forma, otros antecedentes culturales propiciaron la recepción de la literatura mexicana en España, como la publicación en editoriales ibéricas de antologías y florilegios de poesía mexicana durante las primeras tres décadas del siglo XIX; la estancia de José Zorrilla en México, de 1854 a 1866; la presencia

de escritores y periodistas españoles en nuestro país (Casimiro del Collado, Niceto de Zamoacois y Anselmo de la Portilla, antes de 1850; después, Télésforo García, Enrique de Olavarría y Ferrari y Santiago Balleascá, quienes enviaban colaboraciones a la prensa periódica española); además de las colaboraciones que Emilio Castelar publicaba en periódicos y revistas españolas a partir de 1860, que motivaron un imaginario peculiar sobre temas de las relaciones entre México y España, como la llegada de Colón a América, la Conquista de México o el desarrollo del liberalismo en Hispanoamérica.

En ese contexto, en 1877 Enrique de Olavarría y Ferrari publicó en *Revista de Andalucía* varios artículos donde abordaba temas de literatura mexicana e incluyó una selección de piezas literarias. Juan de Dios Peza lo instó a que reuniera esos trabajos en un volumen, con miras a escribir una antología sobre la actualidad de la literatura mexicana (Peza, 1966: 153). No obstante, no fue en Madrid sino en su natal Málaga donde Olavarría y Ferrari publicó *El arte literario en México. Noticias biográficas y críticas de los más notables escritores* (1877). Un año después, con ligeras enmiendas y añadidos, lo reeditó en Madrid con el título *Poesías líricas mexicanas* (1878). Impulsado por “la necesidad moral” de difundir una antología aún más completa que las presentadas por Olavarría, el segundo secretario de la legación mexicana en España, el poeta Juan de Dios Peza, publicó en 1879: *La lira mexicana. Colección de poesías de autores contemporáneos*. El libro incluyó un prólogo, de Antonio Balbin de Unquera, y cartas, a manera de presentación, de Emilio Castelar, Ramón de Campoamor, Antonio F. Grilo, Antonio Hidalgo de Morbellón, Fernando Martínez Pedrosa, Gaspar Núñez de Arce y José Selgas.

La antología motivó largos comentarios en el periódico *El Globo*, en su edición del 16 de julio de 1879, que se podrían sintetizar en los siguientes términos:

1) Es natural la tendencia del escritor mexicano a describir el paisaje en el que ha crecido, “el seno de la más rica y hermosa naturaleza”. Por ello, no existe realmente una poesía mexicana, del mismo modo que no existe una “cultura mexicana”, porque si existen expresiones culturales en este país éstas se deben

2) a “que llevan en sus venas la sangre hirviente de los aventureros españoles”, lo cual enfatiza la dependencia de crear la cultura a partir del paisaje idílico mexicano (propio de la aventura y la incertidumbre) en la misma medida que Andalucía creó “la más exuberante poesía que se conoce”.

3) El renglón final subraya el efecto exotista del crítico, que practica un asombro, digámoslo así, abismado, puesto que “lo maravilloso sería que la poesía mexicana no fuera un eco lejano de la poesía nacida en las comarcas andaluzas” (Sin firma, 1879: 1).¹

El 30 de julio de 1879, el crítico y periodista español Guillermo Graell publicó en *La Ilustración Española y Americana* dos ensayos en los que diseñó un modelo de periodización de la literatura

¹ Sobre la poesía mexicana como poesía México-andaluza, aparecieron varios comentarios en la prensa periódica española. Uno de ellos fue publicado el 28 de marzo de 1880 en *La América* y dibujaba un farragoso cuadro de México, descrito aún como colonia española. El propósito del texto era difundir la cultura mexicana bajo la siguiente premisa: “Los mexicanos son, por lo general, inteligentes, audaces y brillantes, como los españoles; y suaves, cautos y estoicos, como los indios”. En ese sentido, se estableció otro símil entre las letras mexicanas y las andaluzas, sólo que ahora con las mujeres como eje: “debemos afirmar que más que hermosas son buenas, dulces y discretas: son como las andaluzas, que, aunque no sean bellas, son irresistibles; y casi puede afirmarse que no existe mujer que posea la plenitud de su sexo como las mexicanas” (Varios americanos, 1880: 8-10). El periodista Ramón Elices Montés publicó opiniones parecidas en su obra *Cuatro años en México. Memorias íntimas de un periodista español* (1885), donde insistió en las similitudes entre la cultura andaluza y la mexicana, basándose en las siguientes características compartidas: chulería, pereza, informalidad, gusto por la monta de caballos y el uso de armas; particularidades que el autor atribuye a la herencia cultural musulmana en Andalucía.

mexicana y, a diferencia de lo expuesto por *El Globo*, planteó que para valorarla era necesario comprender que no se trataba de una extensión de la cultura hispánica, sino de la gestación de una cultura literaria particular. Sin embargo, no faltó el matiz exótico de quien define, antes de leer, a la literatura mexicana: “una poesía que fascina por una pompa que refleja la vegetación tropical, y cuyas imágenes, llenas de luz y del fuego del sol de México, inflaman nuestra fría fantasía”; más adelante insistió: “Los poetas mexicanos más notables se distinguen por una musa retozona y alegre, o por una pompa de estilo que refleja la fastuosa y exuberante vegetación americana”; para luego matizar: “Allí, como aquí, se prefiere el giro y la forma del pensamiento al pensamiento mismo” (Graell, 1879: 9-10).

Una serie de lecturas conservadoras

En 1878, el periodista católico Victoriano Agüeros comenzó a publicar en *La Ilustración Española y Americana* una serie de artículos sobre la cultura literaria de México, los cuales se sumaron como otra pieza de la recepción de la literatura mexicana en Madrid. Estos ensayos obtuvieron resultados desiguales, por lo que no faltó la crítica, sobre todo en México. La mayoría de estos textos eran comentarios de tinte biográfico que su autor reunió, posteriormente, en el libro *Escritores mexicanos contemporáneos* (1880). Sin embargo, no todos los ensayos fueron cronologías intelectuales. Por ejemplo, en el artículo del 22 de julio, Agüeros intentó hacer una historia de la literatura mexicana que incluyera tanto la nómina de las primeras publicaciones periódicas del siglo XIX como un registro de nombres de los escritores mexicanos.

Hacia las últimas décadas del siglo XIX, algunos críticos españoles comenzaron a ocuparse con más detalle de la literatura mexicana. Marcelino Menéndez Pelayo presentó sus primeros cursos

de literatura española, donde analizó, como un tema especial, la literatura mexicana. Además, Antonio Fernández Merino publicó *Poetas americanos. México. Flores, Hjar, Prieto, Riva Palacio, Peza, Carpio, Altamirano* (1886), cuyo discurso sintetiza las opiniones dominantes sobre la literatura mexicana en España: “Nos hallamos en presencia del paisaje más encantador que puede soñarse: nuestras miradas se pierden en la dilatada extensión del lago Maggior [sic], a uno y otro lado, como brotando de sus tranquilas aguas, se ven altísimas montañas escuetas y pedregosas, unas sombrías y melancólicas, otras de lujuriosa vegetación, rica en tonos alegres las demás” (Fernández Merino, 1886: I).

En este tono, también fueron relevantes las obras *México contemporáneo* (1889), de Francisco de Prida y Arteaga y de Rafael Pérez Vento, *América y sus mujeres* (1890), de la Baronesa de Wilson, y la *Antología de la poesía hispanoamericana* (1892), realizada por Marcelino Menéndez Pelayo por encargo de la Real Academia Española en ocasión del IV Centenario del Descubrimiento de América, la cual merece una mención especial (y un capítulo aparte). La *Antología* provocó una gran reacción crítica en las dos orillas del Atlántico, por lo que, después de su publicación, surgieron varios manuales y antologías similares como: *La literatura española del siglo XIX* (1891-1893), de Francisco Blanco García, y *Literatura hispanoamericana* (1896), de Manuel Poncelis.

En la prensa, estos nuevos acercamientos críticos sobre las letras mexicanas fueron compartidos por el académico Antonio Balbín de Unquera que, entre el 25 de marzo y el 5 de abril de 1890, publicó en *La Ilustración Católica* tres artículos sobre literatura mexicana para conocer el “secreto de su personalidad en su expresión poética”. Sus artículos se basan en tres antologías: *El arte literario en México*, de Enrique de Olavarría y Ferrari, *La lira mexicana*, de Juan de Dios Peza, y otra que “ha comenzado a ver la luz en México bajo la protección del actual representante de la República

en Madrid” y que probablemente se refiere al *Parnaso mexicano* (1885-1902), que por entonces publicaba Vicente Riva Palacio.

Sobre la nueva poesía mexicana, Balbín de Unquera criticó la falta de referencias a la tradición lírica castellana, un señalamiento que ya había expuesto Menéndez Pelayo: “Mucha parte de la poesía mexicana del siglo actual no lleva impresos los caracteres del país que la vio nacer, y en estas ligeras observaciones no podemos insistir en los autores que la representan”; no obstante, a diferencia de don Marcelino, Unquera considera que esta “negación al pasado” le permitía a la literatura mexicana comprender mejor las nuevas escuelas estéticas encabezadas por los poetas que practicaban una lírica contemporánea, “incrédula, desesperada, huyendo de los altares y de los templos para formarse, no sabemos qué santuario y sacerdotes, suspirando, gruñendo siempre, acercándose a la muerte para arrancarle su secreto, ya que no puede el de la vida” (Balbín de Unquera, 1890: 78).

Balbín de Unquera es probablemente el primer crítico de la lengua española en asegurar que la caracterización de la poesía mexicana se debe a su capacidad sensorial de unir percepciones con objetos de enunciación. Tal vez por lo mismo, dedicó varios párrafos para disertar sobre la poesía amorosa en el mundo grecolatino, lo que le permitió afirmar que en la lengua española no existe ninguna otra tradición poética tan rica en su expresividad amorosa como la mexicana, cuyos primeros representantes fueron Manuel Acuña y Manuel M. Flores, y que este tipo de poesía es la versión contemporánea del género lírico.

Polémicas modernistas en la prensa de Madrid

El poeta Francisco A. Icaza arribó a Madrid en 1886, al frente del Modernismo mexicano en España. La prensa matritense difundió a otros escritores identificados con el Modernismo, como

Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón, “probablemente el primero de los modernistas hispanoamericanos que se diera a conocer como poeta en España” (Fogelquist, 1968: 228). Al llegar a la capital de España, Icaza se encargó de difundir dos poemas de Díaz Mirón: “A Gloria”, que apareció el 7 de enero de 1886 en el periódico *La Discusión*, y “El desertor”, que se publicó el 22 de septiembre de 1888 en *La Ilustración Española y Americana*. Aunque el filólogo Donald Fogelquist señala que la recepción sobre la poesía de Díaz Mirón no comenzó hasta 1894, los comentarios sobre su persona y obra ya descollaban incluso desde la década de los sesenta del siglo XIX. Aunque es cierto que poco se le conocía como poeta (prácticamente sólo el mote), tenía algo de fama como político y hombre de acción: el periódico *La Discusión* advirtió sobre su combate en el campo de batalla contra el ejército francés durante la ocupación de Maximiliano de Habsburgo en México; *La Época* añadió que había participado en el gobierno de Benito Juárez como gobernador de Veracruz, y *La Ilustración Española y Americana* destacaba que fue editor de la *Revista Veracruzana*. En el periódico *El Imparcial*, el escritor venezolano Miguel Eduardo Pardo fue el primero en comentar con prolijidad la obra de Díaz Mirón, en un artículo publicado el 15 de enero de 1894, en donde afirmaba: no hay “en la lírica mexicana quien lo sobrepuje en genio”.

Esta intervención en las prensas matritenses habría definido la recepción positiva de la obra de Díaz Mirón. Sin embargo, Fogelquist comete un error al señalar que la principal virtud del ensayo de Miguel Eduardo Pardo fue presentar un poema definitivo en la difusión de la obra poética del mexicano en España y en toda Hispanoamérica: “A Gloria”, poema que en 1886 ya se había publicado en la prensa matritense, gracias a la intervención de Francisco A. de Icaza. También, hay que considerar que el poema “Deseos”, no advertido por Fogelquist, mantiene retórica y estéticamente

características similares con “A Gloria” y fue difundido el 7 de diciembre de 1890 por la revista *Álbum Iberoamericano*. Fogelquist sugiere que en “A Gloria” hay estructuras poéticas cercanas a las propuestas modernistas, una de ellas es el verso endecasílabo como un homenaje a los orígenes de la lírica española. “Deseos” está escrito en endecasílabos propios, con acentos en la tercera, la sexta y la décima sílaba. El uso del yo lírico en primera persona recuerda a la poética de Bécquer y confirma el uso de un “lenguaje relumbrante, brioso y varonil”, como asegura el filólogo norteamericano.

El 26 de mayo de 1895, la aparición del poema “Redemptio” en *La Correspondencia de España* ayudó para que la recepción española definiera a Díaz Mirón como “una persona de acentuado individualismo” (lo que era valorado positivamente), a pesar de la marcada influencia del romanticismo francés. “Redemptio” sirvió para que el crítico Francisco Navarro Ledesma argumentara dos hipótesis sobre el poeta mexicano: su distanciamiento estético de la poesía decadentista (con poca identificación entre los lectores españoles) y el uso de un yo lírico definido por una personalidad “castiza y clásica” (más seductora para el público español).² A diferencia de los comentarios que se hacían en México sobre Díaz Mirón, en el sentido de que su poética romántica devenía de la asimilación de las poéticas de Víctor Hugo o de Lord Byron, Navarro Ledesma veía en el poeta mexicano una personalidad propia: “Por fortuna esta admiración ciega [por Víctor Hugo y por Lord Byron] no ha logrado extraviar a Díaz Mirón, como a otros poetas americanos, porque en él había la estrofa de un verdadero poeta es-

² Los poemas de Díaz Mirón se reprodujeron en diversos medios impresos. Pronto recibió más críticas que no siempre fueron positivas, como la lectura irónica de Ricardo Catarineu, quien acusaba a la poesía del mexicano de “tener muchos ripios y ser rimbombante hasta la exageración”. Aún así, continúa el periodista español: “no deja de haber compuesto poesías muy atractivas por lo sentidas y sinceras” (Catarineu, 1899: 1).

pañol, y tan español, que en algunas composiciones tuyas se notan resabios de gongorismo” (Navarro Ledesma, 1898: 243).

En 1901, cuando publicó en México su libro de poesía *Lasca*s, Díaz Mirón era un viejo conocido de la prensa española que no tardó en reproducir sus poemas: “¿Qué es poesía?”, “La poesía”, “Cleopatra”, “A Byron” y “Gorjeos”, los cuales concitarán una recepción igual de problemática que sus primeros poemas publicados en la Villa y Corte. Redactores de *La Época*, *El Globo*, *La Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómico* y *El Imparcial* pronto emitieron comentarios que iban desde la crítica a las extravagancias de Díaz Mirón hasta la celebración porque el poeta mexicano emitía verdaderas “chispas” de poesía.

La dubitación con que la recepción española leyó la literatura de Díaz Mirón fue similar al caso de la obra dispersa y fragmentada de Manuel Gutiérrez Nájera, otro poeta que Francisco A. de Icaza difundió apenas llegó a Madrid. La variedad de géneros practicada por Nájera complicaba aún más su lectura. Además de la poesía, a la que se sentía consagrado (aunque nunca viera publicado un libro de poesía propia), también practicaba la crónica y la crítica literaria. En 1887, cuando fue electo miembro de la Academia Mexicana de la Lengua correspondiente de la Real Española, en Madrid aparecieron las primeras críticas en su contra (Sin firma, 1887: 4). Sin embargo, fue por su faceta de articulista que Antonio de Valbuena le atacó “con truculencia”, en respuesta a algunos textos periodísticos que Nájera había escrito en México en contra del académico (Fogelquist, 1968: 245).

Salvador Rueda fue el primer poeta español encargado en resarcir la imagen de Gutiérrez Nájera, al grado de recuperar los ritmos y las figuras retóricas de las composiciones fechadas en 1888 (Fogelquist, 1968: 245); no obstante, fue en el libro *El ritmo* (1894) donde Rueda habló de Gutiérrez Nájera como uno de los modernistas hispanoamericanos más importantes. En 1892, apareció

uno de los primeros poemas de Nájera en la prensa española, “To be”, en la revista *España y América*; dos años después, *La Ilustración Ibérica* publicó “Para el corpiño”; en 1899, *El Álbum de Madrid* dio a conocer “Mariposas”, y en 1907, *El Ateneo de Madrid* publicó “La duquesa Job”. El poeta mexicano murió en 1895, mientras su obra fluía aún con lentitud en España.

Sólo después de publicar los poemas de sus maestros, Icaza remitió dos composiciones de su autoría a *La Ilustración Española y Americana*: “Estancias” y “La leyenda del beso”. La reproducción de estos poemas en varios medios impresos confirma la rápida popularidad de Icaza en la recepción madrileña, la cual fue constante con el resto de su obra. Por ejemplo, la publicación en 1892 de su primer libro de poesía, *Efímeras*, suscitó rápidamente cinco comentarios críticos, favorables al poeta, publicados en *La Época*, *El Globo*, *El Imparcial* y *La Ilustración Española y Americana*.

Entre 1892 y 1900, en la prensa española también se difundieron varios poemas de escritores que, posteriormente, la tradición literaria consideraría como modernistas, ya sea porque su retórica apunta al uso de dicho movimiento o porque las ideas de su discurso estético pertenecen al Modernismo, como Agustín F. de Cuenca, Balbino Dávalos, Carlos Díaz Dufoo, Manuel Díaz Mirón, Enrique Fernández Granados, Manuel María Flores, Laura Méndez de Cuenca, Luis G. Ortiz, Manuel José Othón, José Peón Contreras, Ignacio Pérez Salazar, Enrique Pérez Valencia, Efrén Rebolledo, José Juan Tablada, Luis G. Urbina y Jesús Urueta, quienes para ese entonces ya habían publicado en alguno de los periódicos o revistas de España.

En 1898, por encargo de la editorial barcelonesa Casa Maucci, apareció una presentación del Modernismo mexicano en el volumen *Los trovadores de México*, una selección de poetas atribuida a Juan de Dios Peza. En los liminares del volumen, los editores aclaman en su dedicatoria: “A los trovadores americanos: a esa plé-

yade de soñadores vírgenes, que así afilan la espada en la lira, para defender su independencia, como lloran, o ríen o cantan con el alma, reproduciendo en sus versos cuanto de sublime encierra el Nuevo Mundo”. En el índice de la edición destacan: Agustín F. Cuenca, Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Balbino Dávalos, Adalberto A. Esteva, Amado Nervo, José Juan Tablada y Manuel José Othón, entre otros. Cuatro años después, el volumen fue reeditado por la misma editorial y distribuido en Barcelona y en Madrid; además, sirvió como base para la publicación de la antología *Parnaso mexicano* (1910), de Adalberto A. Esteva,³ que nació con la intención de presentar a los lectores españoles a la segunda generación de poetas modernistas o decadentes mexicanos: Rubén M. Campos, Jesús E. Valenzuela, Balbino Dávalos, Amado Nervo, José Juan Tablada y Francisco Olaguíbel: “el brillante escuadrón que sostiene en el estadio de la prensa de México la causa de la poesía decadente” (Esteva, 1910: 15).

Polarizada, la recepción española saludó a los modernistas mexicanos con lentitud y espasmo. Los periodistas, los críticos literarios y los escritores más conservadores, reclamaban que los jóvenes hispanoamericanos buscaban “ingenio” en culturas ajenas al español. “No es de extrañar, en rigor, que los literatos americanos se afrancesen, cuando aquí, poco o mucho la inmensa mayoría de nuestros escritores se han afrancesado también”, escribía, entre atónito y rabioso, el filósofo José Verde Montenegro en *La Correspondencia de España* (1899: 1). Más punzantes fueron los reproches publicados en *El Globo*, el 10 de septiembre de 1900, bajo el seudónimo “Lorena”, atribuido al periodista Manuel Bueno, en donde se aseguraba que “ninguna región de América tiene literatura propia. Se vive de prestado, a expensas de sugerencias intelectuales ajenas,

³ La cual cuenta con un antecedente de la misma Casa Maucchi: *El parnaso mexicano. Antología completa de sus mejores poetas* (1909), una selección realizada por el periodista argentino José León Pagano.

y no se escribe sobre las maravillas de nuestros clásicos, sino con el prurito de imitar en francés, adicionándole un vocabulario de modismo que asusta” (1900: 1).

Desde *El Imparcial*, Manuel Bueno polemizó con otro periodista, dramaturgo y poeta ocasional, Ricardo Catarineu, que colaboraba en *La Correspondencia de España*. Catarineu fue uno de los receptores más agudos del Modernismo hispanoamericano, movimiento al que Bueno llegó a caracterizar como una aberración lírica que avergonzaba a la lengua española por su amaneramiento afrancesado: “Hoy los hispanoamericanos se orientan literariamente hacia París adoptan la estética de los escritores franceses, leen sus libros, se los asimilan y procuran imitarlos” (1907: 3-4). Como ejemplos positivos de “escritores modernistas” citó a autores mexicanos como Díaz Mirón, Francisco de Icaza y Gutiérrez Nájera, quienes “habrán acomodado su léxico a la ortodoxia castellana [Icaza sobre todo], pero sus almas no nos son enteramente extrañas. El fondo español de su sensibilidad de poetas aparece tan mitigado que apenas puede notarse como indicio de atavismo” (1907: 4).

Pasados los años de los primeros espavientos en torno al Modernismo, los escritores jóvenes de España fueron más receptivos con las nuevas letras mexicanas. Enrique Diez-Canedo escribió en la revista *La Lectura* sobre Efrén Rebolledo: un “poeta parnasiano, de forma impecable, apasionado de orientalismo, persigue lo pintoresco a todo trance, y para conseguirlo, no vacila en emplear, a veces sin la preparación necesaria para que no detonen, muchas palabras exóticas. Su manera de ver es neta y precisa” (1908: 440). Sobre los versos de Manuel José Othón, apuntó César E. Arroyo: tiene “arpegios de selvas, como arpas eólicas; lamentos de ríos, como órganos clamorosos; bramar de olas y tronar de volcanes, toda, en fin, la magna sinfonía orquestal del universo” (1918: 115). De igual forma, Arroyo mostró al público español al poliva-

lente José Juan Tablada, definido como “un artista que, después de haber realizado una obra considerable, universalmente admirada, dentro de las escuelas que se llamaron modernistas, decadentistas, simbolistas, parnasianas, se le revela el misterio atractivo e inquietante del arte novísimo y hacia él evoluciona y adapta su espíritu flexible y sutil” (Arroyo, 1919: 107). Miguel de Unamuno reseñó la obra de Jesús Urueta, “un hombre de cultura y de buen gusto” (1904: 454), y Manuel Ugarte a Jesús Valenzuela: “que ha hecho tanto en favor de las letras mexicanas, y que es uno de los espíritus más altos y más generosos de América” (1906: 17).

En enero de 1901, en el número inaugural de la revista *Nuestro Tiempo*, que convocaba a los jóvenes escritores españoles entorno a los ideales de regeneración cultural impulsados por Miguel de Unamuno, Francisco A. de Icaza publicó el ensayo “Poetas modernos de México (antología íntima)”, donde caracterizó al Modernismo a partir de la oposición entre arte antiguo y arte moderno. En las galerías, los museos y las antologías del arte antiguo se exhiben “reliquias de lo pasado [...] cuyo único mérito es la antigüedad”, en tanto que “para conocer el arte contemporáneo hay que estudiarlo en las galerías privadas”.⁴ Así, Icaza confirmó que su definición sobre la modernidad literaria se basaba en la comprensión de la vida íntima (descrita por el arte moderno) en oposición a la vida pública (que describió el arte antiguo). Además, al destacar el “preciosismo literario” de Manuel Gutiérrez Nájera y de Salvador Díaz Mirón señaló otra cualidad del Modernismo en la minuciosa construcción retórica de los poemas, lo que explicó en los siguientes términos: “mientras Gutiérrez Nájera, cuando acierta, funde

⁴ El mismo artículo fue publicado en 1923 con el título “Letras mexicanas”, en *Revista de Libros*. La variante más relevante respecto al texto original fue la inclusión de comentarios sobre otros dos poetas mexicanos: Manuel José Othón y Luis G. Urbina.

bronces sin lacra y esculpe mármoles tersos, Díaz Mirón hace mosaicos, joyas bizantinas y vidrieras de colores” (1901: 35).

Nuevas imágenes del México nuevo

Al comenzar el siglo XX, los intelectuales de las dos orillas comenzaron a registrar formas diferentes para comprender la cultura y la literatura de ambos países. Uno de estos documentos fue escrito por Nicolás León con el título *Compendio de la historia general de México*, que apareció en 1901 en Madrid. Otro libro que causó polémica fue *Carácter de la conquista española en América y en México, según los textos de los historiadores primitivos*, de Genaro García, publicado en 1901 en México. Esta obra fue ampliamente debatida en la Real Academia de Historia, donde Cesáreo Fernández Duro consideró que Genaro García ni siquiera hablaba de los pueblos americanos, ya que desconocía la vida de estas poblaciones. También Rafael Altamira leyó cuidadosamente la obra de García y emitió un juicio que coincide con el de Fernández Duro: “En ese libro la exactitud histórica ha sido sacrificada a una tesis preconcebida, y que por esto debe ser leído y aprovechado con gran precaución, incluso en los datos ciertos que contiene” (Altamira, 1904: 349).

La aparición de estos textos, durante un momento peculiar de las relaciones entre México y España (justo después de la pérdida de las últimas colonias ibéricas), generaba nuevas imágenes de la sociedad mexicana. El movimiento cultural mexicano, que afirmaba la identidad nacional por medio de sus textos históricos, contrastaba con el periodo de depresión por el que cruzaba la sociedad española. Se trataba de la construcción de imágenes de un México nuevo, que los intelectuales mexicanos exploraban desde varios ángulos. En este sentido, Justo Sierra era un personaje central, tanto por el capital simbólico gestado en su país como por su acercamiento al campo cultural matritense. Por eso se deben

revisar cuatro casos concretos sobre la difusión del México nuevo ideado por Sierra (y en su momento por Amado Nervo) posicionado en el campo cultural español:

I. La constitución de la Academia Mexicana de la Historia, que llevaba una decena de años construyéndose en el aire, dio uno de los pasos más importantes (aunque no definitivos, porque le faltarán aún otros diez años de gestión) en 1901, cuando Sierra encabezó los nombres de posibles miembros fundadores, acompañado por Ignacio Mariscal, Alfredo Chavero, José María Roa Bárcena, José María Vigil, Francisco del Paso y Troncoso, Francisco Planarte, entre otros. No obstante, aunque llegó a sesionar en México enviando la minuta de trabajo a Madrid, el proyecto desapareció poco tiempo después.

II. La creación del Ateneo Científico Literario de México, también impulsado por Justo Sierra a su regreso de la experiencia madrileña de 1901. Este Ateneo mexicano, presidido por Juan de Dios Peza, fue una presunta corresponsalía del Ateneo de Madrid. Los medios españoles interpretaron el hecho como un gesto de filiación con los valores ibéricos en los siguientes términos:

México ha comprendido que no sólo en la esfera de la inteligencia aquellas repúblicas emancipadas deben guardar con la noble madre a quien deben los gérmenes de su civilización y los caracteres de su fisonomía nacional, el vínculo del habla, cuyas artísticas producciones constituyen el símbolo de toda cultura que tiene por fundamento orígenes seculares tan ilustres como lo son los de nuestra literatura nacional (Pérez Guzmán, 1901: 390-391).

Además, decía *La Ilustración Española y Americana*, en su edición del 22 de julio de 1901, que con este hecho se reconocían los lazos de “sangre” y “raza” entre México y España. Es decir, los organismos como el Ateneo, asentaban políticamente la unidad biológica entre las dos naciones.

III. Los artículos y reportajes que Amado Nervo publicó en *La Ilustración Artística*, de Barcelona, durante casi un año, entre el 27 de octubre de 1902 y el 3 de octubre de 1903.⁵ En España, Nervo ya era conocido por medio de su poesía, mezcla de neomisticismo y modernismo, como la calificaban la mayoría de sus comentaristas. En *La Ilustración Artística*, Nervo creó la columna “Gentes y cosas de México” donde difundió el desarrollo alcanzado por México en las áreas de cultura, educación e industria. Su primer texto fue una semblanza de Justo Sierra como escritor, historiador, profesor y tribuno. Sin embargo, uno de los reportajes más interesantes fue el titulado “México nuevo”, que apareció acompañado con varias fotografías que demostraban las afirmaciones de Nervo: “La vieja ciudad colonial, la perla de la corona española en América, la secular metrópoli azteca, llamada por Humboldt en un momento de buen humor ‘ciudad de los palacios’, aspira ya a merecer este nombre” (Nervo, 1903: 201). En la mayor parte del artículo, se destacan los avances urbanos de la capital del país y la construcción de edificios modernos. Ante el temor del poeta de que el fenómeno urbano desbordara la capacidad demográfica de la ciudad, optimista, señaló que “la migración europea” resolvería el problema con sus conocimientos.

IV. En el proceso de difusión de las imágenes del nuevo México, el proyecto más importante fue emprendido y coordinado por el mismo Justo Sierra, con la publicación de los dos tomos y tres volúmenes de la enciclopedia *México: su evolución social. Síntesis de la historia política, de la organización administrativa y militar y del estado económico de la Federación mexicana, de sus adelantos en el orden intelectual, de su estructura territorial y del desarrollo de su población y de los medios de comunicación nacionales e internacionales, de sus conquistas en el campo industrial, agrícola, minero, mercantil, etc.* (1900-1902). Como se puede observar, el libro trataba de dar

⁵ Esta serie fue publicada nuevamente en la *Revista del Ateneo* entre 1906 y 1910.

una imagen completa de la situación en que se encontraba México al comenzar el siglo XX. Para ello, Sierra invitó a colaborar a los investigadores y científicos mexicanos más importantes del momento: Agustín Arango, Porfirio Parra (responsable de los apartados dedicados a ciencia y literatura), Ezequiel Chávez, Manuel Sánchez Mármol, Carlos Díaz Dufoó, Bernardo Reyes, Julio Zárate, Jorge Vera Estañol, Gilberto Crespo y Martínez, Miguel Macedo, Pablo Macedo y Genaro Raigosa, quienes escribieron la historia y evolución de distintas áreas de la vida social, cultural, industrial y económica del país.

Para coronar el esfuerzo intelectual dedicado a la obra, Sierra gestionó con el gobierno mexicano que se contratara al editor Santiago Balleescá, el mismo editor que más una década atrás había publicado la enciclopedia de historia nacional *México a través de los siglos*, coordinada por Vicente Riva Palacio. Balleescá buscó la imprenta de Salvat e Hijos para imprimir el millar de ejemplares que les pedía el gobierno de México. Además, contrató los servicios de la casa de grabados Thomas, para diseñar las planchas de la impresión de las tipografías, y se encargó el diseño gráfico, incluido la ilustración con imágenes, a artistas como Apeles Mestres, Cabrinety, Cusach Pascó, Pellicer, Riquer y Utrillo, entre otros.

En España, el libro fue recibido con beneplácito porque se reconoció que los escritores participantes eran algunos de los intelectuales más distinguidos de México y porque se consideraba a este país una de las naciones más importantes de Hispanoamérica. A partir de entonces, se asentaron algunas de las bases culturales que permitieron tanto una comprensión objetiva de la literatura mexicana, más autónoma en la definición de los valores de identidad que la constituían, como una mejor recepción a los escritores que, a partir de 1912, llegaron a Madrid para difundir su obra literaria.

Fuentes

- Agüeros, Victoriano, 1880, *Escritores mexicanos contemporáneos*, México, Imprenta de Ignacio Escalante.
- Altamira, Rafael, 1904, “Literatura histórica hispanoamericana”, *Nuestro Tiempo*, núm. 42, año IV, p. 349.
- Arroyo, César E., 1919, “La nueva poesía en América. La evolución de un gran poeta”, agosto, pp. 105-113.
- _____, 1918, “Modernos poetas mexicanos. Manuel José Othón”, octubre, pp. 113-117.
- Balbín de Unquera, Antonio, 1890, “Poesía mexicana. I”, *La Ilustración Católica*, t. XIII, núm. 9, año XV, pp. 78 y 80.
- Blanco García, Francisco, 1891-1893, *La literatura española en el siglo XIX*, 3 tomos, Madrid, Saénz de Rubera.
- Bueno, Manuel, 1907, “Estrofas de un poeta”, *El Imparcial*, núm. 14406, año XLI, pp. 3 y 4.
- _____, 1890, “Poesía mexicana”, *La Ilustración Católica*, t. XIII, núm. 10, año XV, pp. 111 y 112.
- _____, 1890, “Poesía mejicana. III”, *La Ilustración Católica*, t. XIII, núm. 11, año XV, pp. 103-105.
- Catarineu, Ricardo J., 1899, “Lecturas. Versos”, *La Correspondencia de España*, núm. 15216, año L, p. 1.
- Díaz Mirón, Salvador, 1895, “Redemptio”, *La Correspondencia de España*, núm. 13624, año XLVI, p. 4.
- _____, 1890, “Deseos”, *El Álbum Iberoamericano*, 2ª época, núm. 17, año VIII, p. 201.
- _____, 1886, “A Gloria”, *La Discusión*, núm. 1997, año XXXI, p. 3.
- _____, 1888, “El desertor”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXXV, año XXXII, p. 171.

- Diez-Canedo, Enrique, 1908, “Rimas japonesas, por Efrén Hernández”, *La Lectura*, t. I, N, año VIII, p. 440.
- Elices Montes, Ramón, 1885, *Cuatro años en México. Memorias íntimas de un periodista español*, Emilio Castelar (prol.), Madrid, Imprenta de la viuda de J. M. Pérez.
- Esteva, Adalberto A. y José Pablo Rivas, 1910, *El parnaso mexicano. Antología completa de sus mejores poetas con numerosas notas biográficas*, Barcelona, Maucci.
- Fernández Duro, Cesáreo, 1901, “Carácter de la conquista española en América y en México según los textos de los historiadores primitivos”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, pp. 399-411.
- Fernández Merino, Antonio, 1866, *Poetas americanos. México. Flores, Hajar, Prieto, Riva Palacio, Peza, Carpio, Altamirano*, Barcelona, Tipografía La Academia de Ullastres.
- Fogelquist, Donald F., 1968, *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos.
- García, Genaro, 1901, *Carácter de la conquista española en América y en México*, México, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- Graell, Guillermo, 1879, “La lírica mexicana”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXVIII, año XXIII, pp. 9 y 10.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, 1907, “La Duquesa Job”, *Revista del Ateneo*, t. III, núm. XIII, año II, pp. 42-45.
- _____, 1907, “Visión”, *El Liberal*, núm. 9948, año XXIX, p. 1.
- _____, 1907, “Condenación de un libro”, *El Liberal*, núm. 9948, año XXIX, p. 1.
- _____, 1900, “Cita”, *La España Moderna*, núm. 133, año XII, pp. 78 y 79.

- _____, 1899, “Mariposas”, *El Álbum de Madrid*, núm. 13, año I, p. 2.
- _____, 1892, “Poetas mexicanos. To be”, *España y América*, núm. 44, año I, p. 497.
- Hispanus, 1903, “Lecturas americanas”, *La España Moderna*, núm. 179, año 15, p. 144.
- Icaza Francisco A., 1901, “Literatura americana. Poetas modernos de México (antología íntima). Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón”, *Nuestro Tiempo*, núm. 1, año I, pp. 34-42.
- _____, 1890, “Estancias”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXXIX, año XXXIV, p. 239.
- _____, 1890, “La leyenda del beso”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. XLIV, año XXXIV, p. 330.
- León, Nicolás, 1901, *Compendio de la historia general de México*, Madrid, Casa Sucesores de Rivadeneyra.
- Lorena, 1900, “Volanderas. Para los literatos periodistas”, *El Globo*, núm. 9046, año XXVI, p.1.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 1942, *Obras completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. 7, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____, 1984, *Obras completas. Historia de la poesía hispano-americana (con índice de autores, títulos y materias)*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), vol. 27, Santander, Aldus-Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____, 2000, *Antología de poetas hispanoamericanos*, 4 tomos, Barcelona, Factoría Ediciones.
- Navarro Ledesma, Francisco, 1898, “Poetas hispanoamericanos”, *Unión Ibero-Americana*, p. 243.
- Nervo, Amado, 1903, “Gentes y cosas de México. México nuevo”, *La Ilustración Artística*, núm. 1108, año XXII, pp. 200-206.

- Olavarría y Ferrari, Enrique, 1877, *El arte literario en México. Noticias biográficas y críticas de sus más notables escritores*, Málaga, Imprenta de la revista Andalucía.
- _____, 1878, *Poesías líricas mexicanas*, Madrid, Imprenta Est. y Galv. de Aribau y Co.
- Pagano, José León, 1909, *El parnaso mexicano. Antología completa de sus mejores poetas*, Barcelona, Maucci.
- Pardo, Miguel Eduardo, 1894, “Poetas mexicanos”, *El Imparcial*, núm. 9579, año XVIII, pp. 6 y 7.
- Pérez de Guzmán, Juan, 1901, “El Ateneo Científico-Literario de México”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXIII año XLVI, pp. 390-391.
- Peza, Juan de Dios, 1966, *Memorias, reliquias y relatos*, México, Editora Nacional.
- _____, 1879, *La lira mexicana. Colección de poesías de autores contemporáneos*, Madrid, R. Velasco Impresor.
- _____, 1898, *Los trovadores de México*, Barcelona, Maucci.
- [Peza, Juan de Dios], 1900, *Los trovadores de México*, Barcelona, Maucci.
- Poncelis, Manuel, 1896, *Literatura hispanoamericana*, Madrid, Ramón Anglés Imprenta y Cromotipia.
- Prida y Arteaga, Francisco de, y Rafael Pérez Vento, 1889, *Méjico contemporáneo*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet.
- Riva Palacio, Vicente, 2006, *Parnaso Mexicano. Primera y segunda serie*, Manuel Sol (Ed., intro., e índ.), José Ortiz Monasterio (coord.), México, Conaculta/UNAM/Instituto Mexiquense de Cultura/Instituto Dr. José María Mora.
- Sin firma, 1887, “Ecos teatrales”, *La Época*, núm. 12442, año XXXIX, p. 4.

- _____, 1883, “Libros presentados”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. XLVI, año XXVII, p. 15.
- _____, 1879, “Revista bibliográfica”, *El Globo*, núm. 1869, año V, p. 1.
- _____, 1863, “La Discusión”, *La Discusión*, núm. 2210, año VII, p. 2.
- 1862, “Correspondencias extranjeras”, *La Época*, núm. 4540, año XIV, p. 3.
- Ugarte, Manuel, 1906, *La joven literatura hispanoamericana. Antología de prosistas y poetas*, París, Librería de Armand Colín.
- _____, 1907, “Crónica americana”, *La Lectura*, núm. 81, año VII, pp. 42-46.
- Unamuno, Miguel de, 1904, “Literatura hispano-Americana. Tres obras de estudios clásicos”, *La Lectura*, t. III, núm. 45, año IV, pp. 453-456.
- Varios americanos, 1880, “La república mexicana”, *La América*, núm. 6, año XXI, pp. 8-10.
- Verde Montenegro, José, 1899, “Nuestra literatura en América”, *La Correspondencia de España*, núm. 15187, año L, p. 1.
- Wilson, Baronesa de [Emilia Serrano], 1903, *El mundo literario americano. Escritores contemporáneos. Semblanzas. Poesías. Apreciaciones. Pinceladas*, 3 tomos, Barcelona, Casa Editorial Maucci.
- _____, 1890, *América y sus mujeres*, Barcelona, Fidel Giro.

(Artículo recibido el 20 de marzo de 2014;
aceptado el 7 de agosto de 2014)

“Cuaderno de Ocios”, inéditos de Gilberto Owen

Antonio Cajero Vázquez
El Colegio de San Luis

Resumen

En este artículo, pretendo celebrar los 60 años de la edición de *Poesía y prosa* de Gilberto Owen e insistir en la necesidad de una nueva edición de sus *Obras* (1979). Con ese fin, presento un panorama general sobre la aventura editorial del polígrafo mexicano, así como una profusa información acerca de dos artículos periodísticos (desconocidos en México) que Owen publicó en *El Tiempo*, de Bogotá, en una columna titulada “Cuaderno de Ocios” los días 13 y 19 de abril de 1933. Finalmente, anexos, presento los dos textos como un aporte más para completar sus obras todavía dispersas.

Palabras clave: Owen, *El Tiempo*, obras completas, *Poesía y prosa*, edición.

Abstract

In this article, I intend to celebrate 60 years of the publishing of Poesía y prosa (1953) by Gilberto Owen and emphasize the need for a new edition of his Obras (1979). To that end, I present an overview of the Mexican polygraph editorial adventure and a wealth of information about two newspaper articles (unknown in Mexico) published by Owen in El Tiempo of Bogota, in a column titled “Cuaderno de

Ocios” on the 13 and 19 of April 1933. Finally, annexes, I introduce the two texts as another contribution to complete Owen’s works still scattered.

Keywords: Gilberto Owen, El Tiempo, Complete Works, Poesía y prosa, Edition.

En 2013 se cumplieron 60 años de la primera edición de *Poesía y prosa* (1953) de Gilberto Owen. En dicha labor fue, sin duda, decisiva la colaboración de Josefina Procopio, quien estuvo cerca de Owen durante sus últimos años en Filadelfia. La fidelidad de la estudiosa norteamericana ante la obra oweniana, aún después de muerto el poeta, resulta admirable; así lo demuestra una carta que, desde la ciudad de México, envía al ecuatoriano Benjamín Carrión, amigo de Owen en sus correrías sudamericanas de principios del siglo XX; como quien dice, Procopio quedó a cargo de un trabajo inconcluso y, por ello, con la tarea pendiente de reunir los textos desconocidos o inéditos de Owen para incluirlos en una deseada *Obra completa* que, a la fecha, todavía se halla en construcción. Nótese el empeño que Fina Procopio pone para el cumplimiento de la promesa hecha al rosarino:

México, 17 de junio de 1952.

Estimado Sr. Carrión:

No sé si le habrá llegado la noticia de la muerte de Gilberto Owen en Filadelfia el nueve de marzo. Gilberto y yo estábamos juntando toda su obra para publicarla en México cuando se enfermó. Con la ayuda de Gilberto pude localizar lo siguiente en México:

Desvelo (inédita)

La Llama Fría

Novela como nube

Línea

El Libro de Ruth
Perseo Vencido

Estoy en camino ahora para México donde los amigos de Gilberto vamos a seguir con la edición que él pensaba hacer.

Quisiera que la obra fuera completa porque le prometí a Gilberto hacerla y porque Gilberto —el poeta— lo merece. Sé que me faltan unos poemas sueltos. Gilberto no tenía copia de nada. Luis Alberto Sánchez me escribió que era posible que Ud. tuviera algo de Gilberto —o por lo menos, podría indicarme dónde encontrarlo—. Me interesa mucho encontrar *El Mundo Perdido*.¹ Dijo L. A. S. que quizá Ud. o Alfredo Pareja Diezcanseco o Raúl Andrade conserven algo de ese poema.

Les agradezco mucho cualquier ayuda

Fina Procopio (Carrión, 1995: 276)

A mi juicio, la edición póstuma de *Poesía y prosa* conserva un valor filológico íntegro, pues la editora y colaboradora de Owen manifiesta, en la “Advertencia”, la voluntad del escritor por reunir su obra en un volumen, así como su participación expresa en dicha labor; también recrea los avatares de la ardua búsqueda en México y en el extranjero:

¹ Owen se refiere a este libro como *El infierno perdido*, del que se conservarían algunos poemas, verbigracia “Discurso del paralítico”. “Entre los papeles que iban a servirme para componer algún día *El infierno perdido* (irremediablemente, ¡ay!), he hallado un poema tan ajeno, tan en tercera persona, que al leerlo y ponerlo en limpio para su publicación, no he podido mudarle voz alguna” (*Obras*, 1979: 237), escribe Owen como nota aclaratoria de la publicación del “Discurso del paralítico” en la revista *Estampa*, primero; en *Letras de México*, luego (Cajero, 2011). Por su parte, Luis Mario Schneider (1978) reunió los retazos que habrían sobrevivido de este libro tan emblemático, por su ausencia, en la bibliografía oweniana: *El infierno perdido*.

Esta edición se hace conforme al deseo de Gilberto Owen quien, poco antes de su muerte en Filadelfia el año pasado, me dio autorización escrita para que editara su obra. Hace unos dos años Gilberto quiso reunir su obra para publicarla después en México; no tenía ejemplares de sus libros y me pidió que le ayudara en la tarea de recopilarlos y preparar la edición. En mis viajes a México Alfonso Reyes, Enrique Carniado y Alí Chumacero gentilmente me proporcionaron ejemplares que luego él revisó y corrigió (Owen, 1953: VII).

Con base en las copias corregidas por Owen, Procopio continuó el proyecto con menos pretensiones que las referidas a Carrión en junio de 1952. Un año después y con la frustración de no haber hallado, entre otros textos, el que ella denomina *El mundo perdido*,² influida por Luis Alberto Sánchez, asume las limitaciones de su empresa: “Conviene advertir que este volumen no pretende contener la obra completa de Gilberto Owen” (VII). Enseguida, reconoce la posibilidad de que hayan quedado fuera poemas dispersos en publicaciones de Perú y Colombia, así como textos en publicaciones mexicanas y manuscritos inencontrables en México. El hallazgo más valioso, si cabe, en esta primera edición radica en haber recuperado *Desvelo* en manos de Enrique Carniado desde los años veinte, cuya historia se perdió con la supresión de la “Advertencia”:

Su primer libro, *Desvelo* (1925) —en gran parte inédito en 1952, con excepción de tres poemas (“Corolas de papel de estas canciones”, “Niño Abril me escribió de un pueblo” y “El agua, entre los álamos”) que se publicaron en *Ulises* en mayo de 1927— llevaba al principio dos poemas que desgraciadamente se han perdido,

² Curioso cambio de título, ya que *El infierno perdido* me parece más acorde con la manía oweniana de invertir los planos y, acaso, como contraparte de *The Lost Paradise*, de Milton; no otra intención puede enterearse en *Sindbad el varado* frente a Sindbad el marino o *Perseo vencido* frente al mitológico Perseo vencedor.

un elogio de Jorge Cuesta y un retrato por Xavier Villaurrutia. Gilberto no tenía pensado publicar este libro, pero al releerlo el año pasado decidió incluirlo en la edición de su obra total (VIII).³

El segundo intento de reunir *toda* la producción oweniana se denominó *Obras* (1979) y en esta ocasión se sumaron Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo al esfuerzo emprendido en 1953 por Procopio. De Chumacero se reproduce sin cambios el "Prólogo" de *Poesía y prosa*; sin embargo, hay novedades ostensivas como la supresión de la "Advertencia", si bien Procopio sigue apareciendo como responsable de la edición; se introduce una vasta "Bibliografía de Gilberto Owen" preparada por Luis Mario Schneider; con el título de *Primeros poemas*, se insertan los *Primeros versos* (1957) editados por el depositario de los manuscritos, un antiguo amigo de Owen en el Instituto Científico y Literario de Toluca, Rafael Sánchez Fraustro; el apartado de "Cartas" crece considerablemente, aún cuando no se recuperan todas las misivas que Owen envió a Clementina Otero.⁴ Éstos serían los principales cambios entre una edición y otra que bien podrían detallarse en un trabajo de mayor envergadura.

³ En una carta a Clementina Otero, sin fecha, Owen se refiere a *Línea y Desvelo* en clave críptica, potenciada por la dilogía de *Línea* como nombre de un libro y "línea" como la idea de mantenerse en forma: "Se llamaba Narciso Negro, y sabía mis palabras uno de mis sueños. El llamado línea. Murió de línea, el día que quemé Desvelo. Todo es ahora un problema, su recuerdo me espina, estoy enamorado. Yo no lo entendí hasta que perdí la línea, aquel día de usted enferma" (1982: 15).

⁴ Éstas fueron editadas por Marinela Barrios Otero con el título *Cartas a Clementina Otero* (1982). Luego, junto con Vicente Quirarte, y con el título de *Me muero de sin usted. Cartas de amor a Clementina Otero*, en 2004 hacen una edición más completa de la correspondencia, pues también incluyen recados, tarjetas postales, y los facsímiles y la versión diplomática de los testimonios conservados.

Con todo, una edición actualizada de las obras de Owen permitiría enmendar algunas libertades que los editores de las *Obras* se permitieron, entre otras: agregar, sin justificación y sin consentimiento del autor, dos textos a *Línea*, pues tanto en la primera edición de 1930 como en *Poesía y prosa* contaba con sólo 23 poemas, si se considera que “Autorretrato o del subway” es un poema dividido en “1 Perfil” y “2 Vuelo”. En 1979, aparecen interpolados “El llamado sándalo” y “Escena de melodrama” después del poema con que cerraban las ediciones de 1930 y 1953. Ahora *Línea* cuenta con 25 textos. No dudo de que hubieran formado parte de la versión primigenia del poemario, sin embargo no hay explicación al respecto. Una más: *Primeros versos*, en su edición de 1957, contaba con los poemas “Canción de juventud”, “Confiadamente, corazón...”, “Invernal”, “Y pensar, corazón...”, “Elogio de la novia sencilla”, “La canción del tardío amor” y “No me pidas, amiga...”; en *Obras*, no sólo cambia el título, sino que se agrega un poema de la misma época y de un espíritu semejante, “La canción del alfaretero”, aparecido en la sexta entrega de *La Falange*, de septiembre de 1923. Y eso no es lo preocupante, sino que se haya alterado, por algún error de imprenta, el orden original de las estrofas de dicho poema en 1979, como sigue: 1, 2, 3, 4, 5, 11, 12, 13, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18. Otra: se invierte el orden de título y subtítulo en “Motivos de Lope de Vega. Suma de Ocios”, en *El Tiempo* “Suma de Ocios” destaca tipográficamente como el título de una posible columna y “Motivos de Lope de Vega” como el subtítulo; además, en este mismo artículo se comete un error grave de transcripción, porque en vez de “Nicolás Tulp”, un anatomista holandés del siglo XVII, se escribe “Nicolás Taip”.⁵ La nueva edición debería corregir éstos y otros descuidos.

⁵ Así copiaron los editores el pasaje del que hablo: “Nos quedamos de este lado del cuadro [...] oyendo pasmados la lección de anatomía del doctor Nicolás Taip” (Owen, 1979: 200).

Las *Obras*, de esta suerte, abarcan poco más de 300 páginas; en contraparte, incluida la correspondencia de Owen conocida hasta ese momento, la primera colección de 1953 no rebasaba las 250. El listado que Procopio ofrece en la carta a Carrión sugiere una obra vasta; sin embargo, debe tenerse en cuenta que Owen publicó *La llama fría* como una entrega más de las novelas de *El Universal Ilustrado*; *Desvelo* se hallaba todavía inédito; *Novela como nube* es una noveleta que apenas si supera la extensión de *La llama fría*; *Libro de Ruth* resulta más bien una *plaque* y pasó a formar parte de *Perseo vencido* en 1948 y, a su vez, estaba contenido en *Tres versiones superfluas* (*Cuaderno Amistad* 1) hacia finales de 1941.

A pesar del empeño de sus primeros editores, la obra completa de Owen resulta apenas una aspiración, pues desde 1953 hasta la fecha han seguido apareciendo textos, esencialmente en prosa, soterrados en diarios y revistas de diversa índole, tanto en México como en Colombia. Asimismo, la correspondencia podría engrosarse si se suman las cartas que Owen dirigió a Celestino Gorostiza, Rafael Heliodoro Valle, Benjamín Carrión y, por supuesto, Clementina Otero.

A la fecha, han aparecido más de 80 textos en prosa de factura oweniana originalmente publicados, ya con su nombre, ya con seudónimo, en el cuerpo del diario *El Tiempo* y en la revista *Estampa* de Bogotá (cf. García y Cajero, 2009; Cajero, 2011). Con éstos no sólo se duplica la obra de Owen, sino que ofrecen la imagen de otro Owen. En la enésima revisión del diario de los hermanos Santos, Eduardo y Enrique, he localizado dos textos desconocidos que me gustaría, primero, comentar y contextualizar hasta donde sea posible y, luego, reproducir como otro aporte a las obras *incompletas* de Owen.

El primero de los textos owenianos que recupero en este artículo, "Cuaderno de Ocios. Aspectos de la Semana Mayor", forma parte de una serie que no alcanzó más que dos entregas junto con

“Cuaderno de Ocios. Fabio Lozano en México”. Supongo que, como en otras ocasiones, Owen esperaba reunir suficientes materiales para convertir este espacio en una columna, si bien de periodicidad irregular, como las de “Suceso”, “Al Margen del Cable”, “Escenas Grotescas”, “Crónicas de Máx Carón” o “Monólogos de Axel” cuya única entrega en *Estampa* parecía más promisorias; aunque la amplió en espacios como *Letras de México* y el *Cuaderno Amistad* número 1 con una entrega en cada caso (Cajero, 2011: 27-28). Un dato curioso al respecto: Owen intentó revivir la incipiente columna dedicada a los ocios en la *Segunda Sección* de *El Tiempo* con un texto de homenaje a Lope de Vega, que incluía una variante en el título: esta segunda intentona se llamó “Suma de Ocios. Motivos de Lope de Vega” y no tuvo más que esta entrega (16/marzo/1935).⁶ Así, se destaca el modesto y generoso espíritu oweniano que permea muchas de sus colaboraciones en México y Colombia, desde que fungió como editor y redactor de *Manchas de Tinta y Esfuerzo* en Toluca a principios de los años veinte hasta sus textos bogotanos de los años treinta y principios de los cuarenta del siglo pasado.

Muchas de las prosas celebratorias, informativas o lúdicas recientemente localizadas, bien podrían haber cabido en el Cuaderno o en la Suma de Ocios. Así como el género oweniano de corte

⁶ Para estas fechas, el suplemento literario *Lecturas Dominicales* se había convertido en la *Segunda Sección*; seguía apareciendo los sábados y no los domingos, como pudiera esperarse por el título de su antecesor. Esto ha generado algunas equivocaciones en la datación de los textos de Owen en *Lecturas Dominicales*, pues aunque tienen la fecha del domingo, el suplemento salía un día antes. El cambio de formato se produjo el 15 de septiembre de 1934 y se anunció el 14 en una nota de la página cinco titulada “*El Tiempo* de los sábados”, como sigue: “A partir de mañana, haremos de EL TIEMPO de los sábados verdaderas ediciones extraordinarias que constarán de 24 páginas [...] para dar al público una lectura dominical de interés actualísimo, variada y amena”.

cronístico, el *suceso*, resulta un relato ejemplar y, por ello didáctico,⁷ los *ocios* son considerados por su autor como “apuntes preliminares [...] indecisos e impuros” (1979, 200): quizá porque surgen al vuelo de la lectura y en la vertiginosidad del trabajo periodístico merecen estos calificativos de Owen. Un género más sería el *texto al margen* de la noticia, cuyo tema reiterativo en diversos tiempos y espacios lo acercan al arquetipo:

Nos quedó la costumbre, sin embargo, de recortar algunas veces historias casi fantásticas, de crímenes si no gratuitos, sí al menos “curiosos”. Teníamos, por ejemplo, tres o cuatro versiones del mismo crimen, cometido en tres o cuatro países diferentes: era, con ligeras variantes, la historia del hijo pródigo que se fue a América y regresó un día a su pueblo de España, rico, sólo para ser asesinado, por codicia, por la madre o la hermana a quienes iba a dar al siguiente día la sorpresa de su llegada, y que no le habían reconocido. Nos gustaba ver la repetición de la misma historia con las variantes que el folklore respectivo o la estación les prestaban (*apud* García/Cajero, 2009: 114).

En fin, estos *ocios* que reproduzco a continuación obedecen a una manía coleccionista que Owen achaca a la influencia de André Gide, quien en una suerte de “teoría del acto gratuito, empezó [...] a publicar cada mes una serie de hechos diversos, recogidos fielmente de todos los periódicos franceses” (García/Cajero, 2009: 114). Los de Owen, sin embargo, destacan por su creatividad a la hora de reelaborar el hecho histórico hasta casi volverlo una invención mediante el discurso hiperbólico, la hipálage como base de su

⁷ Así se refiere Owen al género *suceso*: “¿Qué sería un suceso sin su intención doctrinal, didáctica, si no fuese ya en sí una parábola? Porque sería hueso sin meollo, bagazo y ceniza, retórica parlamentaria, humo, polvo, nada, elegimos hoy otro ejemplo edificante. Formar corro y aprended los métodos matrimoniales de los países más adelantados” (*cf.* García/Cajero, 2009: 137).

adjetivación o las situaciones paradójicas de los eventos que Owen aprovecha para extraer las ironías de la vida.

El primer “Cuaderno de Ocios. Aspectos de la Semana Mayor” apareció el 13 de abril de 1933, en la página editorial de *El Tiempo*. Como generalmente ocurre con las prosas de Owen en este diario, y aún en las de *Estampa*, toma como pretexto un asunto (en este caso, la Semana Mayor) para hablar de sí mismo, de su nostalgia por México: véanse las sucesivas alusiones a “mi México” o a “mi tierra” en la crónica abajo transcrita. Ya en otro texto sin firma, dedicado a Emilio Murillo, y que puede atribuirse a Owen se lee: “Méjico, mi patria querida, está ávida de libar los ritmos típicos de nuestra América [...] Mi patria abrirá sus brazos a este Mensajero del Alma” (García/Cajero, 2009: 303). Nótese la deferencia por el léxico de Martí con la alusión a “nuestra América”, porque habrá más referencias a los pensadores hispanoamericanistas en otros textos owenianos.

Owen se remonta a su propio pasado para construir los argumentos que dan al traste con una crónica por encargo, como lo manifiesta en el último párrafo: “me voy dando cuenta de que este artículo mío de ocasión no podría titularlo, como se me pidiera, una Semana Santa en Bogotá”. Este explícito desvío entre el encargo y el producto también ocurre cuando le soliciten a Owen, en diciembre de 1941, escribir en *Estampa* sobre el centenario de Antioquia y se ponga a celebrar a su *santoral* antioqueño, con un argumento legítimo cargado de emoción, como en este dedicado a la Semana Mayor: “Yo escribo de memoria, en esta hora última de cerrar la edición que ESTAMPA dedica a Antioquia, porque alguien más digno que yo de aparecer en su primera página no pudo hacerlo; y yo no he escrito nada solemne jamás, nada irrevocable tampoco, ni nada que yo crea que va a darle luz a los otros sobre lo que es este mundo” (Cajero, 2011: 49-51).

Ahora bien, Owen adolescente sale de su pueblo en un “viaje” por la vida hecho de renunciaciones; aunque al mismo tiempo habrá marcas indelebles previas al viaje, “durante los años mozos”, que marcarán el futuro del individuo: “pues a muchas cosas logramos renunciar en el viaje, y es natural que así sea; pero hay una sensible hegemonía, durante todo él, de lo aprendido o de lo acostumbrado durante los años mozos, que sigue primando sobre lo intentado, sobre lo sentido después de la adolescencia, que nos hace mirar con una profundidad y una intensidad únicas el paisaje de los años iniciales, fugaces y superficiales, en comparación, todos los que le siguen”.

La nostalgia por el terruño, la *patria chica* como se dice en México, aflora desde el principio del “Cuaderno de Ocios. Aspectos de la Semana Mayor”. Recuérdese que Owen sale de El Rosario acicateado por los sucesos históricos; de Toluca y de México, por la necesidad de mantener a su familia. Se trata de una suerte de nostalgia por la adolescencia inconclusa y, por qué no decirlo, de la nostalgia por el paraíso perdido:

Sucede así que uno sale de su tierra, a la hora siguiente de la adolescencia, y se acentúa la impresión de prisa y de vértigo en que desfilan las costumbres extrañas, refiriéndolas siempre a la plástica inmovilidad de nuestro escenario anterior; es decir, se acentúa la paternidad invariable de su paisaje, se hacen de piedra dura sus figuras. Pero luego, como no sea que el viaje nos lleve a ideologías orientales, hay dos escenas que, con variantes idiomáticas o meramente pintorescas, seguimos encontrando similares en todas partes: me refiero a la Navidad y a la Semana Santa, que son, en el accidente geográfico o racial, como en el tiempo el agua del río, siempre igual y nunca la misma, en paradoja vital, esencial.

Así, como un *dejà vu*, Owen se da cuenta de que, con mínimas variaciones, la Semana Santa guarda semejanza, para un *viajero*

como él, en Culiacán, Toluca, ciudad de México, Lima, Guayaquil y Bogotá: “Yo siento que esta semana santa mía en Bogotá ya la he vivido todos los años, por más que año tras año haya tenido diversos escenarios”. Esto, asimismo, le sirve de pretexto para expresar su solidaridad continental en una época difícil y de conflictos en el hemisferio sur;⁸ así, el individuo que bucea en su memoria en busca del tiempo perdido se inscribe, con su historia personal, en el devenir de una amplia colectividad llamada Hispanoamérica. Bien podría ser otra manifestación de lo que él denominara su “sarampión marxista”: “Y pienso que acaso en emociones similares podríamos, una vez al año siquiera, sentirnos un solo país todos los de mi América. Y quisiera, y no puedo, multiplicar a trescientos sesenta días esta vacación de los nacionalismos, mejor aún, de las diferencias hostiles de todos los pueblos del continente”. Owen emplea el recurso de la amplificación de forma magistral como registros de su viaje en el tiempo y en el espacio, pues va de sus años mozos al presente; de Culiacán a Bogotá con las estaciones obligadas en Estados Unidos, Perú y Ecuador; de “mi México” (o “mi tierra”) a “mi América” en una suerte de experiencia arquetípica como en la reformulación de la metáfora heracliteana que ofrece: “en el tiempo el agua del río, siempre igual y nunca la misma, en paradoja vital, esencial”.

⁸ Entre otros, el conflicto entre Colombia y Perú por la posesión del territorio de Leticia; Owen conocía muy de cerca a las dos naciones: el conflicto empezó el 1 de septiembre de 1932 con la reivindicación de Leticia como propiedad de Perú por parte de medio centenar de peruanos dirigidos por Oscar Ordóñez de la Haza y por el alférez del Ejército Peruano Juan Francisco La Rosa Guevara. A este episodio se le conoce como la Guerra Colombo-Peruana, ocurrida en la cuenca del Río Putumayo. La guerra terminó en mayo de 1933 con la ratificación del Tratado Salomón-Lozano que databa de 1922. Otro conflicto que seguramente hiera la sensibilidad hispanoamericanista de Owen es la Guerra del Chaco que tuvo lugar entre 1932 y 1935. Bolivia y Paraguay fueron los países contendientes por el control de la región conocida como Chaco Boreal.

Para cerrar mi comentario sobre este primer “Cuaderno de Ocios” publicado un jueves santo, sólo diré que después del asueto de viernes santo y sábado de gloria se publicó en “Cosas del Día” una prosa titulada llanamente “Semana Santa”, donde pueden apreciarse algunos detalles hasta aquí mencionados, si bien destaca el tedio generado por el ocio improductivo:

En alguna parte del mundo, de seguro, algo estaría sucediendo; nuestro deber de periodistas era divulgar ese algo, indudablemente; pero nuestro deber de hispanoamericanos obedientes a la tradición del sábado, era más fuerte que nosotros, y los periódicos no han salido estos días. Así se hubiera muerto el señor Sánchez Cerro, así hubiese renunciado su gabinete, así hubiese inventado su cancillería un ardid inédito, nosotros habríamos seguido gozando de nuestros brazos cruzados, de la derrota de las procesiones, del mirar sin palabras a alguna pelirroja de inequívoca satanidad, del campo que habían traído hasta nosotros, incapaces nuestros bolsillos de llevarnos a él.

Y llega el minuto de volver al periódico, y nos damos cuenta de que en realidad en el mundo no ha sucedido nada; no encontramos más temas para nuestros comentarios usuales que el de no haber hecho nada, no haber visto nada, no haber leído nada. Y sabemos que los lectores no van a creérnoslo, y revisamos febrilmente los cables, los telegramas, asistimos atentos a todas las llamadas telefónicas. Nada. Ni Laureano Gómez ha dicho siquiera un discurso.

Semana Santa, lluvia, el campo en la ciudad y viceversa, la máquina de escribir sin nadie ni nada (5).

En este breve texto salta a la vista no la paradoja de vivir en muchos lugares y experimentar los mismos sentimientos, sino la del redactor sin temas, la del periodista sin noticias que termina abrumado por la infecunda realidad.

Por lo que escribe Owen en el segundo “Cuaderno de Ocios”, se colige que conoció a Fabio Lozano durante su paso por tierras peruanas (abril/1932-mayo/1933), pues éste fungía como ministro plenipotenciario de Colombia en Perú, mientras aquél se desenvolvía como “escribiente”, primero, y “encargado del consulado mexicano” en Lima, después. En el texto dedicado a Fabio Lozano, el poeta de El Rosario hace coincidir el encuentro presente en Colombia, el pasado en Lima y el futuro en México como si tiempos y espacios fueran una contingencia menor y, por el contrario, el contacto frente a frente, el aspecto esencial de sus coincidencias:

Y la conversación que iniciáramos una tarde en el elefante blanco que llaman Hotel Bolívar —yo, recién nacido al pequeño laberinto de la dulzura limeña, y usted discreto dominador ya entonces de sus sutiles peligros y de sus indudables refugios espirituales— y que continuamos ahora en el Granada, pueda reunirnos otra vez bajo los frescos de José Clemente Orozco, en la casa de los azulejos, donde hay un muy buen té y algunos turistas, pero bien educados.

A raíz del choque entre tropas peruanas y colombianas en Tarapacá, el 15 de febrero de 1933, el ministro de Perú en Colombia, Enrique Carrillo, solicita el pasaporte para volver a su patria, con lo que se anuncia la ruptura de relaciones diplomáticas entre ambos países. En correspondencia, el 16 de febrero, Fabio Lozano, ministro de Colombia en Perú, presenta “sus letras de retiro” y una enérgica protesta contra el gobierno del dictador Sánchez Cerro. Ese mismo día, en una acción recíproca, todos los cónsules son despojados de su investidura en ambos países, con lo que se concreta la ruptura de relaciones diplomáticas.

Dos días después, el sábado 18 de febrero de 1933, por la noche, Fabio Lozano y su familia abandonaron la casa de la Legación situada en el número 502 de la Avenida de Chorrillos, previo retiro

del escudo de Colombia. En un tono dramático, la noticia del saqueo a la Legación ocupa la primera plana de *El Tiempo* del 21 de febrero, ya con los agredidos a salvo en Guayaquil. Finalmente, el 3 de marzo Lozano llega a Bogotá y al día siguiente concede una larga entrevista en el Hotel Granada, al que Owen alude en el “Cuaderno de Ocios. Fabio Lozano en Méjico”. Visto como un héroe por las magnitudes del conflicto, y debido a la muerte de Julio Corredor Latorre (acaecida el 22 de enero de 1933, en México), Fabio Lozano recibe un nuevo nombramiento por parte del gobierno de Olaya Herrera: mediante el decreto del 27 de marzo, Lozano es nombrado para el cargo de “enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de la república en México”, con un sueldo de 800 pesos mensuales, más 150 para gastos de representación.

Finalmente, Fabio Lozano parte para México el 8 de abril con la ruta Bogotá-Nueva York-Washington-Ciudad de México. En el mismo barco, viaja el ministro plenipotenciario de México en Colombia, según dice la nota, “llamado urgentemente por su gobierno”; Juan Navarro Aceves lo sustituye durante algunos meses. Ese mismo día, en la sección “Cosas del Día”, se publica una crónica titulada “Fabio Lozano y Lozano”, probablemente de Owen quien hizo varios homenajes desde estas columnas:

A sembrar para Colombia comprensión y amor en el alto, fecundo surco del pueblo mexicano, sale hoy de Bogotá el doctor Fabio Lozano y Lozano, el fino e irreprochable diplomático, el discreto hombre de letras, el amigo insustituible. No se va de Colombia, se va a México con todo el espíritu de Colombia entrañablemente ligado a su espíritu; se va a seguir siendo, con todo el fervor encendido de su amor a la Patria, la voz de ella misma sonando en el aire claro de la Altiplanicie mexicana; se va, con su noble esposa y su hija, a seguir viviendo en un hogar colombiano frente a las montañas del Anáhuac, no distintas en nada de las que le vieron crecer en hidalguía e inteligencia.

No es ésta la despedida habitual que damos al amigo, porque en su partida más que en [la] de otro alguno se hace literal en su significado la frase vulgar que nos enseña que los amigos nunca parten, jamás se alejan de nuestra amistad y nuestra memoria. Y nos regocijamos por él de la fortuna cordial que de seguro le espera en México, cuyos hombres sabrán valorizar cabalmente las dotes que ascendencia y estudio le han dado. Estará en un país cuya nobleza y cuyas virtudes, que en Colombia apreciamos en toda su magnitud, facilitarán su labor ardua y delicada. Y sabrán cultivar para nosotros un cariño *parejo* al que por México sentimos, y nos sabrá conservar la simpatía que por nuestros problemas y nuestras luchas nos ha demostrado el pueblo azteca.

Apenas si tenemos, pues, que hacer un voto: el muy sincero de que el viaje, para él y su amable compañía, sea tan feliz como la estancia que con certeza le auguramos en la capital mexicana (5).

Como decía, esta elogiosa nota del amigo podría ser de Owen por algunas marcas textuales que emplea sistemáticamente, verbigracia su leísmo, pero también ciertos adjetivos propios del léxico oweniano como “prieto” o “apretado” para referirse a los abrazos en su epistolario. En este caso, me centraré en la frase “un cariño *parejo* al que por México sentimos” donde *parejo* modifica a un sustantivo abstracto como se lee en el primer “Cuaderno de Ocios. Aspectos de la Semana Mayor”: “Y a *pareja* emoción no podemos encontrarle cauce sino *parejo*” (4). El adjetivo mencionado aparece referido dos veces, una en femenino y otra en masculino, en este texto firmado expresamente por Owen. Años después, en una nota de la Redacción de *Estampa*, a cargo de Owen, se da la bienvenida a José Umaña Bernal a la dirección de dicha revista con el consabido término: “cariño *parejo* e invariable” (5). Y en la entrevista con el embajador norteamericano en Colombia, Spruille Braden, Owen emplea el adjetivo de marras: “ha sido su emoción *pareja*” (63). Otros pasajes hay en la obra oweniana donde en lugar de *parecido*, *parecida*, *semejante* o *igual* se encontrará *parejo* o *pareja* para matri-

moniarlo con un sustantivo marcado por el *pathos*, verbigracia el *cariño* o la *emoción*.

Respecto del segundo “Cuaderno de Ocios”, podría decirse que opera por alusión, porque la figura de Fabio Lozano sirve de pretexto a Owen para hablar del trabajo diplomático, como el de la Semana Mayor para referirse a sí mismo o el del centenario de Antioquia para recordar a sus amigos antioqueños. Según Owen, habría tres vocaciones en perspectiva para un buen ciudadano: la política, la literatura y la diplomacia. Para algunos, sin embargo, ésta representaría una “vida de ocio elegante” en cuya defensa Owen delata el desconocimiento de las naciones hispanoamericanas en clara alusión a su labor dentro de la diplomacia:

En vano dibujaban mis números que en América, donde el desconocimiento de nuestros pueblos es tan desoladoramente literal, los que a enseñar y defender el país desde afuera nos dedicábamos, teníamos una tanto más ardua tarea, cuanto que esa defensa y esa enseñanza de nuestros valores y de los puntos de vista de los que en casa se quedaban, había de hacerse vigilando con desvelo que no sonara la palabra indiscreta, que sobre la nación entera había de caer.

La diplomacia, así, contribuiría a limar asperezas en un mundo de nacionalismos encendidos. Tarea nada sencilla para quienes como Owen y Lozano han padecido la persecución sanhecerrista en el ejercicio de su labor de grandeza y servidumbre. Aquél, perseguido por colaborar con la sublevación aprista encabezada por Haya de la Torre; éste, a punto de ser inmolado por las turbas durante la disputa por la región de Putumayo. Como rememora el cronista en clave analógica, también los diplomáticos viven sus noches de terror en territorio ajeno al que son despachados para servir: “Y luego también que una noche —quisiéramos ¡ay! que sólo una— en la nave ajena hay un motín, y el pirata más zafio y más criminal

se apodera de ella, y las señales de entendimiento y de amor que entre los dos países ensayábamos, poniendo en ello todo nuestro fervor, se eclipsan de pronto tras la humareda de algún atentado incalificable. Y sembrar en la arena vecina es más duro aún que en la propia”.

Si se lee con minucia, la noche representa el tiempo en que Perú se halla sometida por Sánchez Cerro y sus esbirros; la nave ajena puede ser Perú o Ecuador de donde también sale expulsado el joven diplomático; el motín, la revolución emprendida por los apristas; el pirata, el tirano en turno. Por cierto, también puede apreciarse la paráfrasis de la expresión bolivariana “arar en el mar”, que aquí aparece como “sembrar en la arena”, sinónimo de empresas utópicas como la revolución. En el caso de Lozano, ya he sintetizado los pormenores de los atropellos que sufrió durante su “noche peruana” en el asalto a la Legación de Colombia en Perú. Como diría Owen, también tuvo su “tragedia peruana” y así se lo recuerda: “usted lo sabe bien, Fabio Lozano, que el pirata sea un peregrino renovador del derecho diplomático, y su cancillería nos organice un atraco inefable a lo que no es sólo nuestro hogar, ya en sí sagrado, sino la frontera territorial que muchos siglos de cultura parecían asegurarnos”. El final de este pasaje alude a la ocupación del territorio colombiano de Leticia por parte del gobierno peruano que, a la postre, motivó la ruptura de las relaciones diplomáticas entre Perú y Colombia.

La segunda parte del texto sobre Lozano se encuentra imbuido de la fascinación de Owen por México y su gente, sus paisajes y su historia. Esto le permite hilar sobre su paso por México, Lima y Bogotá. Abundan, asimismo, los datos sobre el espíritu mexicano y las discretas recomendaciones que, a juicio del cronista, habrán de ser útiles al nuevo ministro de Colombia en México para su permanencia en la “región más pura del aire”. Fiel a sus clásicos, Owen remite a Von Humboldt, quien así habría bautizado al Valle

de México, y a don Alfonso Reyes, quien reproduce la frase en su *Visión de Anáhuac* (1917); años después, Carlos Fuentes la adoptaría en el título de una de sus novelas, *La región más transparente* (1958).

Para cerrar este artículo, que espero abra nuevas perspectivas sobre la obra de Gilberto Owen, al tiempo que contribuyo con su rescate, diría que pocos textos suyos, poemas, narraciones o crónicas literarias⁹ dejan fuera el sustrato autobiográfico, ya de manera implícita, ya explícita. Es decir, el hallazgo de diversos materiales en *El Tiempo y Estampa*, principalmente, han permitido reconstruir parte de su vida, como espero haberlo demostrado fehacientemente. Los dos artículos que reproduzco a continuación tienen la virtud de sus cartas y de sus prosas de las series recientemente recuperadas ("Suceso", "Al Margen del Cable"...): muestran un tono creativo tanto en la concepción de la serie como en el espíritu que las mueve; en sus fijaciones gramaticales como en su retórica alambicada; en las referencias intertextuales como en los guiños autobiográficos.

Respecto de las obras de Owen, cabe decir que se requiere una nueva edición, de ser posible con aparato crítico, notas y variantes en aquellos textos intervenidos por Owen durante su vida en el paso de la versión o las versiones periodísticas a la del libro. Los testimonios críticos y documentales me parecen, ahora, suficientes para esta aventura que inició Josefina Procopio allá por 1950 y que aflora como llaga en el estante de los clásicos mexicanos.

⁹ Jorge Zalamea diría que el trabajo periodístico de Owen "no podía dejar de ser literario, pues existe una 'literatura periodística' aunque ello fastidie a quienes no logran conciliar los dos términos por simple pedantería o por mera incapacidad" (*apud* Quirarte, 2007: 105).

CUADERNO DE OCIOS
ASPECTOS DE LA SEMANA MAYOR
POR GILBERTO OWEN

Cierto rubor de los revolucionarios de mi México, por no confesar la imposibilidad legislativa de vencer hábitos tradicionales, les hizo optar por una mera mudanza nominativa, acatando el ritual descanso de estos días, al que simplemente rebautizó de vacaciones de primavera. Esto de la estación, en países que carecemos de ellas, no pasa de ser una figura retórica, y por supuesto que trabajadores y colegas seguimos refiriéndonos a este asueto, titulándolo de Semana Santa, con una íntima alegría reaccionaria, y a pesar del otro inocente truco oficial de alargar a diez días los de descanso, pues natural nos parecía que la Semana Mayor tuviera más de siete. Y en realidad el uso católico de iniciarla el domingo de las palmas, cuando no el viernes de dolores, conciliaba ya nuestra emoción renovadora con nuestro fervor a una tradición intachable, tan respetable, al menos, como el primero de mayo o el día de la independencia.

Pues a muchas cosas logramos renunciar en el viaje, y es natural que así sea; pero hay una sensible hegemonía, durante todo él, de lo aprendido o de lo acostumbrado durante los años mozos, que sigue primando sobre lo intentado, sobre lo sentido después de la adolescencia, que nos hace mirar con una profundidad y una intensidad únicas el paisaje de los años iniciales, fugaces y superficiales, en comparación, todos los que le siguen.

Sucede así que uno sale de su tierra, a la hora siguiente de la adolescencia, y se acentúa la impresión de prisa y de vértigo en que desfilan las costumbres extrañas, refiriéndolas siempre a la plástica inmovilidad de nuestro escenario anterior; es decir, se acentúa la paternidad invariable de su paisaje, se hacen de piedra dura sus figuras. Pero luego, como no sea que el viaje nos lleve a ideologías orientales, hay dos escenas que, con variantes idiomáticas o meramente pintorescas, seguimos encontrando similares en todas partes: me refiero a la Navidad y a la Semana Santa, que son,

en el accidente geográfico o racial, como en el tiempo el agua del río, siempre igual y nunca la misma, en paradoja vital, esencial.

Cierto que para el turista una Semana Santa en Sevilla es algo diametralmente opuesto a una Semana Santa en Norte América, pero para el viajero verdadero la diferencia no es tan chocante. El turista que pasa, no puede situar, no puede entender un hecho, como el viajero, que está; éste ensaya una interpretación preliminar del clima y del ritmo espirituales del país visitado, dentro de la cual sitúa la manera particular de celebrar semana santa o navidad, no encontrándolas, por ello, tan diversas, iguales en su sentido profundo.

De mí sé decir que cuando he tratado, esta tarde, de agrupar y contrastar mis recuerdos de semana santa en los tres o cuatro países en que la he vivido, no he hallado, en verdad, sino diferencias en la superficie, que sólo la dermatología literaria de Azorín pudiera acentuar interesantes. En mis ojos se movían idénticas, por ejemplo, las procesiones de capuchinos morados que estos días atravesaban las calles de Bogotá, y que en Lima no me habían asombrado, que el desfile floreal de Sevilla o aquellas procesiones de indios, con zempatzúchiles y girasoles en las manos, o lanzas florecidas de papel de China, o matracas unicordes de voz de cigarra, que una disposición constitucional no permitía en mi tierra traspasar el atrio de las iglesias.

Y la pantomima de la tragedia divina era, traducidas las palabras, igual entre los cuáqueros de Pennsylvania que en mi tierra, con el dulce reo trajinando de Herodes a Pilatos, ante los rostros acongojados de las beatas mujeres, entre la bulliciosa incoherencia de los chiquillos que esperábamos con mayor interés el minuto en que nos soltaran al ratero del trueque famoso para perseguirle por calles y plazas, afinando nuestra puntería para acertar la primera piedra contra el rojo fugitivo.

Y esta visita a los monumentos, la misma en Nueva Orleans que en Sud América o en México, parecidos todos ellos también, hasta el grado de que las variedades de la flora respectiva casi no pueden advertirse, y hasta el punto de no estar seguro uno de

haber encontrado tal rostro conocido ante un altar de España, de Quito o de Guatemala.

Y luego el mismo júbilo, el sábado de gloria, ya entre el estruendo de balacera y motín de la quema de los judas, en todas las calles y en todas las pulquerías de México, ya entre la música extrañada y confortante de las campanas en todas partes; y la misma prisa, en la pascua, de parejas que durante la cuaresma quisieron y no pudieron casarse, que hace aumentar el número de los empleados de la estadística nacional, llenando columnas y columnas de matrimonios.

Yo siento que esta semana santa mía en Bogotá ya la he vivido todos los años, por más que año tras año haya tenido diversos escenarios. La siento igual, en dogma y ritual, a las que más me conmovieran, las de mis años primeros, en los pequeños pueblos de las costas del Pacífico, o en las ciudades de la Altiplanicie mexicana.

Y a pareja emoción no podemos encontrarle cauce sino parejo, y me voy dando cuenta de que este artículo mío de ocasión no podría titularlo, como se me pidiera, una Semana Santa en Bogotá. Y pienso que acaso en emociones similares podríamos, una vez al año siquiera, sentirnos un solo país todos los de mi América. Y quisiera, y no puedo, multiplicar a trescientos sesenta días esta vacación de los nacionalismos, mejor aún, de las diferencias hostiles de todos los pueblos del continente.

CUADERNO DE OCIOS
FABIO LOZANO EN MÉJICO
POR GILBERTO OWEN
ESPECIAL PARA EL TIEMPO

Tres vocaciones hay —y su correspondiente divino soplo de ciencia infusa, su preparación espontánea milagrosa— que ningún buen ciudadano creyó jamás que le faltaren: la política, la literatura y la diplomacia. Un día que explicaba yo la grandeza y la servidumbre de esta última, me advertí de pronto tan acribillado por sonrisas oblicuas, que en rubor a filo de lágrimas hubo de resolverse mi discurso. En vano golpeaban mis palabras de experiencia trabajosa la imagen que cada uno de mis conciudadanos me oponía: vida de ocio elegante, con pausas apenas para la plática de salón, con intermedios si acaso para el folletón de la intriga y hasta del espionaje. En vano dibujaban mis números que en América, donde el desconocimiento de nuestros pueblos es tan desoladoramente literal, los que a enseñar y defender el país desde afuera nos dedicábamos, teníamos una tanto más ardua tarea, cuanto que esa defensa y esa enseñanza de nuestros valores y de los puntos de vista de los que en casa se quedaban, había de hacerse vigilando con desvelo que no sonara la palabra indiscreta, que sobre la nación entera había de caer. Y hay luego, para el diplomático, la condición de frontera a muchas leguas de la geográfica, que mata casi toda vida personal; y su obligación de vigilar al día los problemas de la propia nave y de la ajena, y esta doble atención nos lleva a un doble conocimiento, es decir, parte nuestras vidas a un doble amor. Y luego también que una noche —quisiéramos ¡ay! que sólo una— en la nave ajena hay un motín, y el pirata más zafio y más criminal se apodera de ella, y las señales de entendimiento y de amor que entre los dos países ensayábamos, poniendo en ello todo nuestro fervor, se eclipsan de pronto tras la humareda de algún atentado incalificable. Y sembrar en la arena vecina es más duro aún que en la propia.

Y a veces sucede que el pirata se llama Luis Magnolio, y el diplomático conoce entonces la extraña increíble emoción de pasear custodiado, en vísperas de ruptura, por policías secretos patibularios; y hasta puede pasar, usted lo sabe bien, Fabio Lozano, que el pirata sea un peregrino renovador del derecho diplomático, y su cancillería nos organice un atraco inefable a lo que no es sólo nuestro hogar, ya en sí sagrado, sino la frontera territorial que muchos siglos de cultura parecían asegurarnos.

En México, pasada ya definitivamente la hora de los Victoriano Huertas, estos últimos accidentes del oficio llamémosles así, no son naturalmente amenaza de nadie; no lo fueron ni entonces siquiera. Pero la tarea que le espera es larga y difícil. En mi país se desconocen los valores colombianos, que yo voy empezando apenas a medir, más aún de lo que aquí se desconoce a México, con ser tanto. Amamos allá a Colombia con amor que es presentimiento, que no es aún conocimiento; como aquí a México. Y a su desvelo por enseñarnosla hay que agregar una atención que le ganará todos los minutos para seguir la obra en marcha de un país, de un pueblo que parece al fin haber encontrado, tras el doloroso y fecundo huracán de la revolución armada, el sentido verdadero de la revolución, su signo entrañable: la manera de librarse, por la exaltación de valores económicos y espirituales auténticos, descuidados hasta hace muy poco, de un sino mortal que aparecía ineludible desde el imperio azteca.

Usted, historiador fino y despierto, recordará cómo en el mundo de Hegel no pasa nada; en efecto, “bajo el sol natural”, pero bajo el sol espiritual de la historia, no hay día que no suceda algo nuevo. Lo que más fascina de México es precisamente eso, como podrá usted comprobarlo: bajo su sol natural que es el espíritu, cada día, cada hora nos trae su inédito presente, negro a menudo, pero, cuando blanco, deslumbradoramente lleno de cosas fecundas. Va usted a desentrañar, para Colombia, el significado de nuestra actitud, de nuestras luchas, de nuestras cosechas bienales.

Se va usted, ya lo habrá oído, a la región más pura del aire. Si la Lima que ha dejado nos pareció una ciudad submarina, la Bogotá

está en las nubes, sin vara de oro aún que nos la mida para saber si es la Ciudad de dios, México es una ciudad en el aire; no crea lo que allá le contarán, que está edificada sobre una laguna; en realidad sí está cambiando de sitio a cada momento, si los terremotos no pueden con ella, “le vienen guangos”, como oirá usted decir allá, es porque está suspendida en el aire, viajando hacia el Popo y el Ixtla sin descanso. A las gentes les encontrará a usted lo mismo, yéndose hacia arriba, acaso por la imposibilidad imperialista de una aspiración horizontal.

De ellas puedo asegurarle, desde aquí, una atención despierta, un fervoroso deseo de aprender, de comprender, de aprehender la actitud de Colombia en esta hora de tránsito; en la otra que, arrancando del Libertador, terminó hace un instante; de la que es posibilidad, perspectiva, mañana, también. Dígales cómo es su tierra, que allá no le oirán arenas del desierto. Y, además, aquel amor que yo vi le profesaban en Lima, sé que lo encontrará, merecido, en una ciudad que no es de adobe, sino de una piedra durísima y blanca, de un tezontle que resistió huracanes de diez años.

Y la conversación que iniciáramos una tarde en el elefante blanco que llaman Hotel Bolívar —yo, recién nacido al pequeño laberinto de la dulzura limeña, y usted discreto dominador ya entonces de sus sutiles peligros y de sus indudables refugios espirituales— y que continuamos ahora en el Granada, pueda reunirnos otra vez bajo los frescos de José Clemente Orozco, en la casa de los azulejos, donde hay un muy buen té y algunos turistas, pero bien educados.

Fuentes

- Anónimo, 1933, “Fabio Lozano y Lozano”. “Cosas del Día”, *El Tiempo*, 8 de abril, p. 5. ...—
- _____, 1933, “Semana Santa”. “Cosas del Día”, *El Tiempo*, 16 de abril, p. 5.
- _____, 1934, “*El Tiempo* de los sábados”. “Cosas del Día”, *El Tiempo*. 15 de septiembre, p. 5.
- Cajero, Antonio, 2011, *Gilberto Owen en Estampa. Textos olvidados y otros testimonios*, México, El Colegio de San Luis.
- Carrión, Benjamín, 1995, *Correspondencia 1. Cartas a Benjamín*, Jorge Enrique Adoum (pról.), Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- García, Celene y Antonio Cajero (eds.), 2009, *Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*, México, Porrúa-UAEM.
- Owen, Gilberto, 1923, “Canción del alfarero”, *La Falange*, 6 de Septiembre, pp. 340-342.
- _____, 1930, *Línea*, Buenos Aires, Proa.
- _____, 1933, “Cuaderno de Ocios. Aspectos de la Semana Mayor”, *El Tiempo*, 13 de abril, p. 4.
- _____, 1933, “Cuaderno de Ocios. Fabio Lozano en Méjico”, *El Tiempo*, 29 de abril, p. 4.
- _____, 1935, “Suma de Ocios. Motivos de Lope de Vega”, *Segunda Sección. El Tiempo*, 16 de marzo, p. 17.
- _____, 1939, “[José Umaña Bernal]”, *Estampa*, núm. 54, 2 de diciembre, p. 5.
- _____, 1941, “Spruille Braden o la Claridad”, *Estampa*, núm. 137, 4 y 5 de julio, pp. 6-7,10, 63.

- _____, 1948, *Perseo vencido*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- _____, 1953, *Poesía y prosa*, Josefina Procopio (ed.), Alí Chumacero (pról.), México, UNAM.
- _____, 1957, *Primeros versos*, Toluca, Cuadernos del Estado de México.
- _____, 1978, *El infierno perdido*, Luis Mario Schneider (ed. y pról.), México, UNAM.
- _____, 1979, *Obras*, Josefina Procopio (ed.), Alí Chumacero (pról.), México, FCE.
- _____, 1982, *Cartas a Clementina Otero*, Marinela Barrios (ed.), México, Bellas Artes.
- _____, 2004, *Me muero de sin usted. Cartas de amor a Clementina Otero*, Marinela Barrios y Vicente Quirarte (ed. y notas.), México, El Colegio de Sinaloa-Siglo XXI.
- _____, 2010, *Perseo vencido*, Antonio Cajero (ed.), México, El Colegio de San Luis.
- Quirarte, Vicente, 2007, *Invitación a Gilberto Owen*, México, UNAM-El Equilibrista.
- Sánchez, Luis Alberto, “Dos notas sobre Gilberto Owen”, *Diálogos* 7, p. 17-19.

(Artículo recibido el 17 de febrero de 2014;
aceptado el 15 de junio de 2014)

Wieder, wider, weiden: casos de parodia y autoparodia en la narrativa de Roberto Bolaño

Felipe Adrián Ríos Baeza
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen

Si bien el término *parodia* ha sido estudiado y signado como un género perdido de la antigüedad, la literatura contemporánea lo vuelve un procedimiento creativo gracias a una de sus aristas más interesantes: la de reiterar. En una novela determinante para su proyecto literario global, *Estrella distante* (1996), el chileno Roberto Bolaño (1953-2003) parece estar cifrando su obra con esta clave. Es decir, la mencionada novela no sólo estaría contado, en términos textuales, la historia de un piloto de la Fuerza Aérea Chilena llamado Carlos Wieder que, a un tiempo, es un artista y un asesino; sino que en términos transtextuales, y según la explicación de Bibiano O’Ryan (uno de los personajes), el apellido Wieder estaría asociado a una cierta recurrencia en la literatura de Bolaño: la de la parodia como eje mismo, que es simultáneamente burla y reiteración.

Wieder, wider, weiden: decir de nuevo, en contra y de manera perversa. La asociación fonética es, asimismo, asociación creativa. Para Bolaño, el espacio de la parodia le permite reiterar, refutar y pervertir ciertos actos que acometen sus personajes, todos ellos ubicados en una suerte de “eterno retorno” que los hace, una y

otra vez, asesinar, escribir, hacer el amor, leer, hablar, pensar. Se propone aquí, una hipótesis a comprobar: sólo en el volver a contar, en la repetición de un texto en otro contexto, en la parodia es como realmente se pueden apreciar los énfasis y subrayados que Bolaño desea hacer notorios en su propuesta literaria.

Palabras clave: Roberto Bolaño, parodia, reiteración, frontera.

Abstract

Even though the term parody has been studied and identified as a lost genre from older times, contemporary literature has turned it into a creative procedure thanks to one of its most interesting facets: reiteration. In a determinant novel for his global literary project: Estrella distante (1996), the Chilean writer Roberto Bolaño (1953-2003) seems to encode his work in this key. In other words, the novel would not only narrate, in literary terms, the history of a pilot of the Chilean Airforce named Carlos Wieder, who, at the same time, is an artist and a murderer; but also in transtextual terms, according to the explanation by Bibiano O’Ryan (one of the characters), the last name Wieder would be associated with a certain recurrence in Bolaño’s literature: parody as an axis, becoming, simultaneously, mockery and reiteration.

Wieder, wider, weiden: saying again, against and in a perverse way. The phonetic association is, at the same time, a creative association. For Bolaño, the space of parody allow him to reiterate, refute and distort certain acts done by his characters, all of them located in some sort of “eternal U turn” that makes them, over and over again, kill, write, make love, read, talk, think. This article proposes a hypothesis to be proved: only in that re-telling, in that repetition of one text in a different context and in that parody, can the emphasis proposed by Bolaño in his literary work be appreciated.

Keywords: Roberto Bolaño, Parody, Reiteration, Border.

*En el fondo, la parodia, sólo disfraza
el deseo enorme de ponerse a llorar*

ROBERTO BOLAÑO

El eslabón perdido de Aristóteles

Desde su propio origen como disciplina, la teoría de la literatura se ha propuesto problematizar un asunto que viene, como casi todo, cifrándose desde la *Poética* de Aristóteles.¹ Si a la hora de hablar de los géneros dramáticos el filósofo griego planteaba que la tragedia, en tanto manifestación alta e idealizada, tenía su reverso en la comedia (con la cual se podían burlar los mandatos autoritarios e incluso los designios divinos), a la hora de atender a los géneros narrativos, la épica parece haber recorrido siglos sin su contraparte burlesca o «peyorativa».

¿Cuál es el género narrativo “bajo”? En otras palabras: ¿qué manifestación venía a poner en tela de juicio lo cantado por los rapsodas? Se trata del eslabón perdido que en el plano de la ficción autores como Jorge Luis Borges y Umberto Eco han utilizado como motivo de algunos de sus más reconocidos relatos: “La biblioteca de Babel” y *El nombre de la rosa*, respectivamente. Este último es un libro que completa la clasificación aristotélica pero que se pierde, o hacen que se pierda, en la historia de las ideas literarias; no obstante, en el plano de la teoría, recientemente se ha intentado reconstruir para hablar de uno de los procedimientos representativos del arte del siglo XX: la posibilidad de *volver a presentar*, de repetir con otros registros, de —en la lógica postestructuralista— traer a un contexto presente un signo del pasado. El segmento

¹ Para un clarificador recorrido preliminar, puede verse el capítulo “En torno al concepto de parodia”, de Elzbieta Sklodowska, incluido en su libro *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*.

vacío, el reverso “bajo” de la épica es la parodia, entendida, desde la posmodernidad y la intertextualidad, no como un simple género sino como un procedimiento que permea el quehacer creativo de todo artista.

Gérard Genette acierta, en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, al decir que si “lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas” (1989: 26), la estrategia narrativa que le voltea la cara a la épica es eso que se nombra parodia, a ratos de manera muy laxa:

Ôda, es el canto; para: «a lo largo de», «al lado»; *parôdein*, de ahí *parôdia*, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar el falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía. [...]. En un sentido todavía más amplio, la *trasposición* de un texto épico podría consistir en una modificación estilística que lo transportaría, por ejemplo, del registro noble que es el suyo, a un registro más coloquial, e incluso vulgar (20-21).

Si la catarsis en la tragedia tenía como función purgar a los ciudadanos de afecciones psicológicas enfermizas, como el temor y la piedad, al pensar que la intención del espectáculo cómico o paródico fue únicamente disuadir o distraer a los individuos, se tendría una conclusión limitada, sobre todo si el escritor cómico por antonomasia era Aristófanes. Si en *Lisístrata* se ocupa en cómo acabar la guerra que se libra entre insignes hombres patrios, utilizando la amenaza de la abstinencia sexual por parte de sus esposas, y en *Las avispas* presenta una ridiculización de los oprobios judiciales, el asunto, por supuesto, va más allá de la mera provocación de la risa. La burla a las autoridades aparece como la obligación de todo ciudadano. Los géneros “bajos”, entonces, ponen en evidencia las negligencias y las fisuras propias del poder. Tal vez por eso parece lógico que un estudio tan subversivo como el que Aristóteles pudo haber hecho sobre la parodia en su *Poética* se “pierda” entre los anaqueles de la historia.

Al intentar reconstruir el motor de la maquinaria de la parodia, Gérard Genette se cuida de no clasificarla como un simple género, pues, con lo visto, las manifestaciones narrativas actuales excederían el eslabón perdido de Aristóteles. Si se observan sus efectos, la parodia podría cumplir las funciones de una purga (el alivio de tensiones, al tiempo que se realiza una denuncia social); sin embargo, si se pone atención a sus procedimientos, “cantar a un costado”, es decir, parodiar, implica escribir a un lado o en el alero de una manifestación anterior, repetirla, resignificarla. En el fondo, todo arte es paródico ya que, aunque no provoque necesariamente la risa, vuelve a cantar algo ya cantado, modulando los enunciados de otro modo.

Esto bien lo sabían escritores como Joyce, Borges y Nabokov, de quienes lo aprendió bien el chileno Roberto Bolaño (1953-2003). En una novela determinante para su propuesta literaria, *Estrella distante*, Bolaño parece cifrar su obra en esta clave, por lo que dicha novela no sólo estaría contado, en términos textuales, la historia de un piloto de la Fuerza Aérea Chilena llamado Carlos Wieder que, a un tiempo, es un artista y un asesino, sino que en términos transtextuales, y según la explicación de Bibiano O’Ryan (uno de los personajes), el apellido Wieder estaría asociado a una cierta recurrencia en la literatura de Bolaño: la de la parodia como eje mismo, que es simultáneamente burla y reiteración. Bien vale recuperar la siguiente cita para plantearse que en *Estrella distante* se anuncia un modo plausible de leer la propuesta narrativa de Bolaño que, junto con la de César Aira, Rodrigo Fresán o Enrique Vila-Matas, se presenta como una de las más arriesgadas en el contexto de la literatura contemporánea en español:

Wieder, según Bibiano nos contó, quería decir “otra vez”, “de nuevo”, “nuevamente”, “por segunda vez”, “de vuelta”, en algunos contextos “una y otra vez”, “la próxima vez” en frases que apuntan al futuro. Y según le había dicho su amigo Anselmo

Sanjuán, ex estudiante de filología alemana en la Universidad de Concepción, sólo a partir del siglo XVII el adverbio *Wieder* y la preposición de acusativo *Wider* se distinguían ortográficamente para diferenciar mejor su significado. *Wider*, en antiguo alemán *Widar* o *Widari*, significa “contra”, “frente a”, a veces “para con”. Y lanzaba ejemplos al aire: *Widerchrist*, “anticristo”; *Widerhaken*, “gancho”, “garfio”; *Widerraten*, “disuasión”; *Widerlegung*, “apología”, “refutación”; *Widerlage*, “espolón”; *Widerklage*, “contraacusación”, “contradenuncia”; *Widernatürlichkeit*, “monstruosidad” y “aberración” [...]. E incluso *Weiden* también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas. (Bolaño, 2003: 50-51)

Wieder, wider, weiden: decir de nuevo, en contra y de manera perversa. La asociación fonética es, asimismo, asociación creativa. Para Bolaño, el espacio de la parodia le permite reiterar, refutar y pervertir ciertos actos que acometen sus personajes, todos ellos ubicados en una suerte de eterno retorno que los hace, una y otra vez, asesinar, escribir, hacer el amor, leer, hablar, pensar. “El ‘volver a contar’ es una estrategia que cruza toda la narrativa de Bolaño y que se manifiesta tanto en el relato de historias referidas por otros, como en la vampirización de los propios textos”, afirma Patricia Poblete Alday, en su libro *Bolaño. Otra vuelta de tuerca* (2010: 107). Se propone aquí una vuelta de tuerca más: sólo al volver a contar, en la repetición de un texto en otro contexto, en la parodia es como realmente se pueden apreciar los énfasis y subrayados que Bolaño desea hacer notorios en su propuesta literaria.

Biografías que se vuelven a contar

Algunos estudios han abordado la parodia en la literatura de Roberto Bolaño desde su novela más reconocida, *Los detectives sal-*

vajes, y uno de sus motivos explícitos: la ridiculización o desacralización del *establishment* literario.² No obstante, el empleo del procedimiento reiterativo, es decir, el modo de narrar algo conocido pero con otras modulaciones, aparece de forma significativa en los libros que comenzaron a darle cierto reconocimiento en vida: *La literatura nazi en América* y el ya citado *Estrella distante*, ambos publicados el año 1996.

Como se ha explicado en otros lugares (cf. Ríos Baeza, 2013), *La literatura nazi en América* dialoga estrechamente en clave paródica con libros anteriores, como *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, *La sinagoga de los iconoclastas*, de J. Rodolfo Wilcock y, sobre todo, con *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges. En estos casos, lo parodiado no es tanto un archivo histórico, puente posible entre las biografías reales y las ficcionales, sino el género mismo que aguanta ese archivo. La utilización de un soporte canónico como el catálogo o catastro crítico, le aporta a Bolaño la estructura, pero ésta es pronto vulnerada por su mismo contenido, por lo que, así, queda desecha cualquier posibilidad de ser tomada como “género alto”. En su ensayo “Repetición y parodia en *La literatura nazi en América*”, José Sánchez Carbó, uno de los primeros en abordar esta perspectiva, comenta que:

la biografía imaginaria como forma narrativa y las diversas expresiones literarias filo-fascistas de los personajes son los principales elementos de repetición. De estos se desprenden otro tipo de reiteraciones como la pertenencia espacial —el mismo continente— y temporal —el siglo XX—, predominantemente; la presencia o la mención de ciertos personajes en varios relatos; y las editoriales y revistas en las que publican muchos de estos escritores [...]. Llama la atención cómo Bolaño estructura la biografía de sus perso-

² Pueden consultarse los trabajos primigenios de Grinor Rojo, «Sobre *Los detectives salvajes*» (2003) y Gloria Sepúlveda Villa “Parodia al canon literario en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño” (2009).

najes. Primero informa sobre peculiaridades o detalles biográficos para posteriormente describir el contenido o la estructura de la(s) obra(s) y su impacto en los lectores. Después de la exaltación aparentemente objetiva de la personalidad incorpora ya sea aspectos disonantes o infames (2011: 144).

Es la infamia, precisamente, —la que trastoca el género de la biografía literaria o catálogo de autor. Frente a instituciones y medios críticos defensores de una tradición literaria que expone y defiende la “condición humana”, Bolaño contraviene ese criterio. *La literatura nazi en América* exhibe a treinta autores que, a pesar de tener un elevado gusto artístico y de elaborar una literatura tan atractiva que raya en la vanguardia, comparten el factor común de la ignominia política. Los escritores, al tiempo que desean fervorosamente consagrarse en el ámbito literario, pertenecen a las brigadas de la muerte, a las juventudes hitlerianas, a los aparatos represores de las dictaduras del Cono Sur de América Latina. Ésta es una parodia que no hace reír sino que extraña, provoca afrenta, en tanto que se expone como paradoja fundamental: quien se dedica al arte —por lo general, de manera natural, moral e históricamente— estaba del lado de los derechos humanos. ¿Quién podría asumir a un poeta que guste asesinar mujeres en rituales sádicos o un novelista que abrace la causa común, por gusto, por placer, del antisemitismo? Este asunto lo desarrolla María José Bruña en su ensayo: “Roberto Bolaño: Formas del mal y posiciones intelectuales”, donde se interesa por

rescatar al intelectual bolañiano de moral ambigua que, perteneciendo a cualquier época y país, no sólo no es crítico con el poder [...] sino que es cómplice perverso del mismo, debido, en la mayoría de los casos, a que se inscribe en coyunturas sociopolíticas extremadamente delicadas, como la dictadura, la guerra o una democracia agónica. Esta figura, dual y cuestionable, artista

de extremada sensibilidad o librepensador, pero totalmente vil en lo que a sus actuaciones personales se refiere, habita las páginas de sus novelas [...]. Cada vez más lejos de la idea del “humanismo de la cultura” de Platón o Hegel, Bolaño sería más afín, entonces, a los planteamientos desengañosos de Foucault, Steiner, Todorov o Sloterdijk (2010: 401-402).

Se da una actitud de plenitud artística, desde el foco del arte de vanguardia, y una condición de ignominia política, desde el foco de los derechos humanos, en un mismo tiempo y en un mismo espacio. Otro modo de verlo: lo que parece ser diáfano en el plano estético resulta siniestro en el plano social. Un ejemplo que viene muy bien al caso es el de la poeta pro-fascista Luz Mendiluce Thompson. Luego de una vida personal tormentosa, Mendiluce Thompson se casa con Mauricio Cáceres, poeta y colaborador de una revista, *Letras Criollas*, la que se empeña en impulsar el movimiento “neogauchesco”, un término que opera, al fin, como eufemismo:

En 1961, y tras conseguir la anulación de su primer matrimonio, contrae nupcias con el poeta Mauricio Cáceres, colaborador de *Letras Criollas* y cultor de una poesía que él mismo denomina «neogauchasca». Escarmentada, esta vez Luz está decidida a ser una mujer ejemplar: deja *Letras Criollas* en manos de su marido (lo que le acarreará no pocos problemas con Juan Mendiluce, que acusa a Cáceres de ladrón), abandona la práctica de la escritura y se dedica en cuerpo y alma a ser una buena esposa. Con Cáceres al frente de la revista pronto los nazis, los resentidos y los problemáticos pasan, en masa, a ser «neogauchescos» (Bolaño, 2005a, 32-33).

Si, por un lado, la etiqueta de lo “neogauchesco” pretende esclarecer el panorama literario (agrupando a varios autores bajo un rubro y un reconocimiento), por otro enrarece el entorno social: ¿cómo un nazi, un resentido, un problemático, puede escribir o

reescribir literatura? ¿Tienen cabida, en un catálogo redentor de la excelencia artística, autores que no parecen estar del lado del humanismo? La paradoja de un “artista ignominioso” o de un “culto bárbaro” opera aquí para poner en evidencia un asunto central: que para establecer un canon, un género o un reconocimiento, los criterios que entran en juego exceden las meras coordenadas literarias y estéticas.

La legitimación de estos escritores socialmente corrosivos resulta hiperbólica en *Estrella distante*, una ampliación —una parodia— de “Ramírez Hoffman, el infame”, personaje de la última parte de *La literatura nazi en América*. Específicamente, cuando el mencionado Bibiano O’Ryan, antiguo amigo del narrador y del artista-torturador Carlos Wieder, se propone escribir, en un guiño a *Le Matin des Magiciens*, de Bergier y Pauwels, un libro llamado *El nuevo retorno de los brujos*. Dicho volumen se presenta como “una antología de la literatura nazi americana. Un libro magno [...] que cubriría todas las manifestaciones de la literatura nazi en nuestro continente, desde Canadá (en donde los quebequeses podían dar mucho juego) hasta Chile, en donde seguramente iba a encontrar tendencias para todos los gustos” (Bolaño, 2003: 52). En otras palabras, se da a la tarea, en la textualidad, de fijar un corpus de autores elevados en el plano estético pero cuestionables en el plano ético; a la par, en la transtextualidad, parodia su libro anterior.

Por eso, la nota introductoria es elocuente: se trata, en palabras de Genette, de un hipertexto, *Estrella distante*, que resignifica un hipotexto, “Ramírez Hoffman, el infame”. No obstante, para poder llevarse a cabo dicha operación de reiteración, el nuevo texto necesita ser escrito a dos y hasta a tres manos. Al comienzo, apunta Bolaño: “Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final” (2003:11). Tanto Bolaño como Arturo B intentan volver a contar una historia difícil, escurridiza,

traumática de enunciar, pero se dan cuenta pronto que para ello requerirán de un tercero: “Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos” (2003: 11).

En efecto, en *Estrella distante* hay muchos párrafos repetidos de “Ramírez Hoffman, el infame”; sin embargo, según la lección aprendida de Pierre Menard, se diría: repetidos, mas no iguales, dando a entender que, como lo señalan posteriormente las distintas teorías intertextuales, la escritura es ante todo una repetición y una actividad artificiosa. El ejercicio de la escritura, en cuanto intertextualidad, equivale al desplazamiento o travestimiento, según Genette, de un discurso ya inserto en la tradición, que produce un efecto *paródico* al reconocerse, en primer lugar, una identidad anterior en ese “disfraz”, y al señalarse, en segundo lugar, la orientación del cambio de contexto para con el texto.³ De este modo, si “Ramírez Hofmann, el infame” funcionaba como una entrada biográfica más en un catálogo de escritores simpatizantes del nacionalsocialismo, el hipertexto *Estrella distante* reitera algunos significantes de dicho hipotexto pero para encontrar significaciones distintas, en tanto novela autónoma.

El escurrizado feminicida de *Estrella distante* tiene al menos tres rostros que condicen con los momentos sociopolíticos que han marcado la historia reciente de Chile: durante el gobierno de Salvador Allende se le conoce como Alberto Ruiz-Tagle, un tímido versificador de los talleres literarios de Concepción; tras el golpe

³ Apunta Genette: “¿Se puede concebir una transformación puramente semántica que no vaya acompañada de ninguna intervención pragmática, dietética, ni siquiera formal? Es, si recordamos, la apuesta de Borges cuando imagina a Pierre Menard reescribiendo por sus propios medios una nueva versión del *Quijote* rigurosamente idéntica en la letra a la de Cervantes, pero a la que dos siglos de historia por medio confieren mayor riqueza y profundidad, y un sentido muy otro; esta apuesta, ya lo he dicho, no es más que una monstruosa extensión del principio de parodia” (1989: 402-403).

de Estado de 1973, se convertirá en Carlos Wieder, fotógrafo y poeta aéreo obsesionado con retratar y conjurar a sus víctimas; con el retorno a la democracia, a comienzos de la década de 1990, se rastreará con el nombre de R. P. English, camarógrafo de películas pornográficas italianas de bajo presupuesto. Por lo tanto, y ésta quizás sea la propuesta más salvaje de Bolaño, entre un hipotexto y un hipertexto se visualiza no sólo la mano de Pierre Menard, sino la del Belano escritor; mano que intenta probar, también, un desplazamiento paródico adicional: llevar deliberadamente los géneros altos y canónicos, como la poesía, a otros más bajos y anticanónicos, como la pornografía.

Algo similar ocurre con el vínculo que tiene el libro de *Los sabores del verdadero policía* (2011) con algunos episodios de *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y “La parte de Amalfitano”, de 2666. Sin embargo, de manera especial, interesa lo que acontece con *Amuleto*, novela de 1999 que narra la historia de Auxilio Lacouture, poeta uruguaya que durante la ocupación de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1968 se queda encerrada en un baño y desde allí hace memoria. Dicha novela autonomiza un episodio que, como ha reconocido Myrna Solotorevsky, Bolaño ya había narrado en el capítulo 4 de *Los detectives salvajes*, aunque con funciones distintas:

Esta novela breve [*Amuleto*] es el producto de la extracción y expansión del capítulo 4 de *Los detectives salvajes*, la primera “meganova” de Bolaño, una novela del post-boom, que tiende a la totalización. Nos encontramos así con la configuración de un hipertexto a partir de un hipotexto y con la expansión que ello conlleva. Se provocará como consecuencia un efecto de expansión semántica, de intensificación lírica y simbólica, y un reforzamiento de la proclamación ideológica [...]. El señalado tránsito del hipotexto al hipertexto ha puesto de manifiesto un rasgo que suele caracterizar a los textos de Bolaño, y que he denominado: “espesor

escritural”; él consiste en la irradiación o proliferación de significados, a cuyo servicio se da “el ansia de narrar”, el gozoso emerger de historias (Solotorevsky, 2010: 175, 198).

Estos reconocimientos paródicos confirman lo que Borges aseguraba sobre la reiteración del selecto párrafo del discurso de las armas y las letras en “Pierre Menard, autor del Quijote”: puede haber coincidencias léxicas —el signo puede ser el mismo—, pero como los contextos de recepción han cambiado (del siglo XVI al XX, en el caso de Borges; de *Amuleto* al capítulo 4 de *Los detectives salvajes*, en el caso de Bolaño) ha cambiado también el sentido del signo. Patricia Poblete dice que “la estrategia de reduplicación exhibe en esta novela la imposibilidad de finiquitar el tiempo narrativo” (2010: 109), el cual ella marca con 2666; no obstante, dicha afirmación vale para el resto de los ejemplos vistos: ciertos episodios de las novelas de Bolaño no se agotan en el punto final porque el tiempo narrativo, que es lo mismo que decir el flujo literario, aún no se ha detenido, resemantizándose en cuentos, poemas, comentarios, libros posteriores.

Espacios fronterizos: parodiando el ejercicio literario

Si bien parece que Bolaño absorbe la literatura de otros autores del modo en que se ha entendido aquí la parodia (por ejemplo, *Una novelita lumpen* sería el reverso burlesco de las *Tres novelitas burguesas*, de José Donoso, y “El policía de las ratas” dialogaría de forma abierta y provechosa con “Josefina la cantora, o el pueblo de los ratones”, de Franz Kafka) el tránsito violento de un género canónico a uno anticánónico —Belano mediante—, observado en *Estrella distante* en el trasvasije de la poesía al porno, será otro modo empleado por Bolaño para parodiar en su narrativa.

¿Qué pasa cuando un signo (la literatura) se saca de su contexto habitual y se coloca en otros? ¿Dónde escriben y dónde leen los personajes de Bolaño, parodiando el tradicional ejercicio de la literatura acometido en talleres, aulas, torres de marfil? Se trata de asuntos que han sido sistematizados en momentos anteriores (cf. Ríos Baeza, 2009; 2010), pero que conviene volver a traer aquí con el propósito de analizar de manera detenida uno de los usos más fructíferos que el chileno le da al “eslabón perdido” de Aristóteles. Bolaño no sólo saca un objeto literario de la tradición y lo vuelve a presentar travestido, al modo en que Genette entiende el asunto, sino que lo lleva a espacios más precarios, a escenarios menos habituales, para que desde ahí se vuelva a enunciar con otros significados. “Cantar a un costado”, entonces, querría decir también cantar a la vera del camino, en los márgenes, alejado de los centros neurálgicos del poder, allí donde los enunciados aparecen controlados por el poder.

Tomar un género o un motivo sacralizado de la tradición literaria y desmenuzarlo hasta convertirlo en un lenguaje abierto, horizontal, recreativo, será una de las operaciones más significativas del Bolaño paródico. Aquí, la razón que se aventura para explicar dicha violencia epistemológica es el modo en que el chileno concibe la literatura: no se trata de un valor para un campo de saber específico, de élite intelectual, sino un devenir, un flujo que puede situarse en los espacios más inverosímiles.

La constante aparece ya en su primera novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, de 1984. Cuando el catalán Ángel Ros comienza a sentir los estragos del amorío desesperado que lo ata a Ana, su novia de origen sudamericano, busca refugio en los bares. En uno de esos sitios de ocio encuentra a un excéntrico grupo de hombres que, primero, muestran sus credenciales algo pendencieras sólo para, luego, exhibir las literarias:

No me sorprendí cuando el alto, que era quien llevaba la voz cantante, anunció, mientras esperábamos en la barra la llegada de unas tapas de anchoa, su oficio de poeta.

Lo demás fue rápido y verosímil:

—Yo también soy poeta —dijo el marica bajito.

—Y yo —dijo su amigo, un chico gallego de unos veinte años, moreno y de ojos verdes.

—Bueno, yo también he escrito poesía —anuncié, no muy seguro de que me fueran a creer.

Al final todos éramos escritores: el larguirucho había publicado con su dinero un par de libros, los otros eran inéditos y marginales, aunque al bajito le habían publicado un poema en *Camp de l'Arpa*, antigua época, y el gallego, para mi sorpresa y beneplácito general, había sido incluido en una muestra de poesía visual que en esos días se exhibía en la única galería de arte de La Mina o algo parecido [...].

—Siéntate —dijo el gallego—. Estamos escribiendo un cadáver exquisito.

—¡Un cadáver exquisito! ¡Sí, me gusta! —gritó el largo, como si despertara (Bolaño y García, 2006: 101-102).

Es significativo que surja el debate artístico en un espacio en donde se le espera menos, que una galería tan abigarrada de personajes tenga contacto especial con los mecanismos de creación de una vanguardia como la dadaísta.⁴ Del mismo modo, el movimiento

⁴ Se recuerda también, en esta perspectiva, las intenciones de Udo Berger en *El Tercer Reich* de convertirse en escritor, confesión otorgada en una playa fronteziza y dentro de una fortaleza creada por los patines que el Quemado le alquila a los veraneantes: “Ignoro qué impulso me hizo confesarle que pretendía ser escritor. El Quemado se giró y tras vacilar dijo que era una profesión interesante. Se lo hice repetir pues al principio creí malinterpretarlo./ —Pero no de novelas ni de obras de teatro—aclaré./ El Quemado entreabrió los labios y dijo algo que no pude escuchar./ —¿Qué?/ —¿Poeta?/ Debajo de sus cicatrices creí ver una especie de sonrisa monstruosa. Pensé que el sol me estaba atontando./ —No, no,

de vanguardia realvisceralista de *Los detectives salvajes* surge también desde la marginalidad, desde las azoteas, desde las viviendas pobres, desde los habitáculos caóticos; al igual que la Escritura Bárbara, en *Estrella distante*, aquella práctica perpetrada en derruidos y minúsculos cuartos, comandada por un portero de nombre Raoul Delorme que pretendía erigir la quintaesencia de la humanización libresca, un método irrespetuoso pero necesario para democratizar el ejercicio literario.⁵

La relación, entonces, entre parodia y espacio fronterizo parece clara: el anquilosamiento discursivo e ideológico de los espacios céntricos no permite que la literatura alcance empresas mayores, cuando la literatura, según deducciones de la propia narrativa de Bolaño, ha tenido una histórica voluntad de actualizarse e indefinirse. Hay que recordar que varios personajes de *Estrella distante*,

por supuesto, poeta no./ Aclaré, ya que me había dado pie para ello, que yo no despreciaba en modo alguno la poesía. Hubiera podido recitar de memoria versos de Klopstock o de Schiller; pero escribir versos en estos tiempos, como no fueran para la amada, resultaba un tanto inútil, ¿no lo veía así?” (Bolaño, 2010: 79).

⁵ “Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización. El resultado, tras una semana de ritual *bárbaro*, era un departamento o una habitación llena de libros destrozados, suciedad y mal olor en donde el aprendiz de literato boqueaba a sus anchas, desnudo o vestido con shorts, sucio y convulso como un recién nacido o más apropiadamente como el primer pez que decidió dar el salto y vivir fuera del agua. Según Delorme, el *escritor bárbaro* salía fortalecido de la experiencia y, lo que era verdaderamente importante, salía con una cierta instrucción en el arte de la escritura, una sapiencia adquirida mediante la ‘cercanía real’, la ‘asimilación real’ (como la llamaba Delorme) de los clásicos, una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica” (Bolaño 2003, 139-140).

entre ellos Bibiano O’Ryan y el narrador Bolaño, toman contacto con Carlos Wieder pocos años antes del golpe militar chileno, cuando el futuro poeta feminicida se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y frecuentaba con complacencia los talleres de poesía de Diego Soto y Juan Stein, en la Universidad de Concepción. Bolaño registra del siguiente modo el entorno particular donde tiene lugar el taller de Soto:⁶

El taller de Soto estaba en la Facultad de Medicina, ignoro por qué razón, en un cuarto mal ventilado y mal amueblado, separado tan sólo por el pasillo del anfiteatro en donde los estudiantes despiezaban cadáveres en las clases de anatomía. El anfiteatro, por supuesto, olía a formol. El pasillo, en ocasiones, también olía a formol. Y algunas noches, pues el taller de Soto funcionaba todos los viernes de ocho a diez, aunque generalmente solía acabar pasadas las doce, el cuarto se impregnaba de olor a formol que nosotros intentábamos vanamente disimular encendiendo un cigarrillo tras otro (Bolaño, 2003: 20-21).

Nótese cómo el aroma del cigarrillo actúa para disfrazar una *inminencia*. A pesar de la estrechez del cuarto, el penetrante olor del aldehído fórmico se cuele, provocando una sensación de sofocamiento entre los concurrentes. Es interesante cómo Bolaño maneja este tipo de elementos como un indicio de lo que ocurrirá luego en esos espacios. Se sabe que el formol es utilizado en

⁶ Pierre Pain, el mesmerista que protagoniza *Monsieur Pain*, siente la misma conmoción que Ángel Ros y que el narrador Bolaño de *Estrella distante* cuando identifica, en los albores de la revelación crucial de la novela, que el ejercicio literario puede tener cabida hasta en la taquilla de un cine, donde una pelirroja expende sin mucho afán los billetes: “—La película acaba de empezar— murmuró sin mirarme una mujer pelirroja algo entrada en carnes, más o menos de mi edad, que se entretenía en escribir algo en un cuaderno escolar cuya única peculiaridad era el color rosa de las hojas. ¡Versos! ¡Una poetisa! Saqué un billete y entré” (Bolaño, 2007a: 116).

los hospitales para conservar muestras de tejidos e incluso para el embalsamamiento de los cadáveres; además, tiene propiedades anestésicas. Con estos antecedentes, es posible argumentar que ya desde las primeras páginas de *Estrella distante*, el espacio determina la configuración de la lógica narrativa y de las futuras prácticas de Wieder, quien conservará los cuerpos de varias de las mujeres asesinadas para retratarlas de cara a una exposición fotográfica y, al mismo tiempo, ayudar al régimen, con sus exhibiciones de poesía aérea, a mantener en un letargo el quehacer político y cultural chileno. Como puede adivinarse, los verdaderamente interesados en el ejercicio literario (O’Ryan, el propio Bolaño) huyen hacia las fronteras, donde desarrollan sus respectivos proyectos artísticos, alejados de un país donde los cuerpos, como en la Facultad de Medicina cercana al taller de Soto, se anestesian o se destazan.

Ahora bien, al igual que la escritura, los ejercicios de lectura y discusión literaria se revelarán, por necesidad o voluntad, también burlados desde los márgenes. Para varios de los personajes que circunstancialmente han debido habitar espacios restrictivos o decididamente marginales, la lectura tendrá una suerte de aura, de encontrada redención.⁷ ¿En qué lugares leen los personajes de Bolaño?, ¿por qué motivos? Enric Rosquelles, uno de los tres mo-

7 Se recordará la ponderación lectora, muy *bartlebyana*, que realiza el viejo escritor que le renta las máquinas de escribir a Benno von Archimboldi, en la última parte de *2666*: “La lectura es placer y alegría de estar vivo o tristeza de estar vivo y sobre todo conocimiento y preguntas. La escritura, en cambio, suele ser vacío [...]. Llegó el día en que decidí dejar la literatura. La dejé. No hay trauma en este paso sino liberación. Entre nosotros le confesaré que es como dejar de ser virgen. ¡Un alivio, dejar la literatura, es decir dejar de escribir y limitarse a leer!» (Bolaño, 2004a: 983, 986). Asimismo, en un artículo recogido en *Entre paréntesis* llamado “Un escritor en la intimidad”, Bolaño reconoce que lo natural de la literatura es leer, no escribir: “Leer, lo dijo Gil de Biedma, es más natural que escribir. Yo añadiría, pese a la redundancia, que también es mucho más sano, digan lo que digan los oftalmólogos. De hecho, la literatura es una larga lucha de redundancia en redundancia, hasta la redundancia final” (Bolaño, 2004b: 322).

nologadores de la novela *La pista de hielo* aprende a leer “verdaderamente” en el espacio marginal de la cárcel, gracias a los libros que su ex mujer y su amor imposible le hacen llegar:

Ambas, Lola y Nuria, me dejaron sendos regalos. El de Lola era un libro de Remo Morán. El de Nuria, el libro por excelencia del patinaje, *Santa Lydwina* y la *Sutileza del Hielo*, de Henri Lefebvre, en edición francesa de Luna Park, Bruselas. Tanto para el hospitalizado como para el encarcelado no hay mayor presente que un libro. El tiempo es lo único que me sobra, aunque mi abogado dice que pronto estaré en la calle (Bolaño, 2004c: 167).

Es curioso cómo hasta el intelectualismo más elevado, representado por la figura de Henri Lefebvre (un referente crucial para el cuento “El viaje de Álvaro Rousselot”, de *El gaucho insufrible*), puede aparecer en estos espacios. Para varios de los protagonistas, aquel acercamiento tan estrecho a lecturas complejas los desplaza desde aquel estado de adversidad hasta el comentado estado de rendición.⁸ Si el ejercicio de la lectura ayudaba a Rosquelles a esperar

⁸ Basta mencionar a Florita Almada, la vidente de “La parte de los crímenes” de 2666, que en medio de sus espacios de recreación mediados por el esoterismo, aprende a leer y a escribir y se convierte en una lectora omnívora: “Así es la vida, justo cuando ella creía que se desvanecían para siempre las posibilidades de estudiar o de retomar los estudios (vana esperanza, en Villa Pesqueira creían que Escuela Nocturna era el nombre de un burdel en las afueras de San José de Pimas), aprendió, sin grandes esfuerzos, a leer y a escribir. A partir de ese momento leyó todo lo que caía en sus manos. En un cuaderno anotó las impresiones y pensamientos que le produjeron sus lecturas. Leyó revistas y periódicos nuevos, leyó los pocos libros que pudo encontrar y su marido, después de cada ausencia traficando con animales en los pueblos vecinos, se acostumbró a traerle libros que en ocasiones compraba no por unidad sino por peso. Cinco kilos de libros. Diez kilos de libros. Una vez llegó con veinte kilos. Y ella no dejó ni uno sin leer y de todos, sin excepción, extrajo alguna enseñanza. A veces leía revistas que llegaban de Ciudad de México, a veces leía libros léperos que la hacían enrojecer, sola, sentada a la mesa, iluminadas las páginas por un quinqué

en su celda la definitiva liberación, al joven B de “Últimos atardeceres en la Tierra”, relato incluido en *Putas asesinas*, el contacto con los libros le permite continuar anclado a sus intereses de formación en un ambiente que, aunque no expresamente hostil, se percibe como cambiante y perturbador:

Antes de llegar a Acapulco el padre de B detiene el coche delante de un tenderete de la carretera. En el tenderete ofrecen iguanas. ¿Las probamos?, dice el padre de B. Las iguanas están vivas y apenas se mueven cuando el padre de B se acerca a mirarlas. B lo observa apoyado en el guardabarros del Mustang. Sin esperar respuesta, el padre de B pide una ración de iguana para él y para su hijo [...]. Entonces B desvía la mirada y vuelve a su libro, que permanece abierto sobre la mesa. Es un libro de poesía. Una antología de surrealistas franceses traducida al español por Aldo Pellegrini, surrealista argentino. Desde hace dos días B está leyendo este libro. Le gusta. Le gustan las fotos de los poetas. La foto de Unik, la de Desnos, la de Artaud, la de Crevel. El libro es voluminoso y está forrado con un plástico transparente. No es B quien lo ha forrado (B nunca forra sus libros) sino un amigo particularmente puntilloso. Así que B desvía la mirada, abre su libro al azar y encuentra a Gui Rosey, la foto de Gui Rosey, sus poemas, y cuando vuelve a levantar la mirada la cabeza de su padre ya no está (Bolaño, 2001: 38-39).

La mención, otra vez, a la vanguardia (esta vez por asimilación lectora y no por creación escritural) puede responder asuntos diver-

cuya luz parecía bailar o adoptar formas demoniacas, a veces leía libros técnicos sobre el cultivo de viñedos o sobre construcción de casas prefabricadas, a veces leía novelas de terror y de aparecidos, cualquier tipo de lectura que la divina providencia pusiera al alcance de su mano, y de todos ellos aprendió algo, a veces muy poco, pero algo quedaba, como una pepita de oro en una montaña de basura, o para afinar la metáfora, decía Florita, como una muñeca perdida y reencontrada en una montaña de basura desconocida” (Bolaño 2004a, 539).

gentes. Tanto el hecho de haberse detenido en un puesto exótico donde venden carne de iguana como el creciente interés del joven B por la figura de Gui Rosey, ponen la atención en el movimiento que los personajes realizan de los centros hacia los bordes, alteración que modificará significativamente su percepción e identidad.

Es fundamental el aprecio de B por Gui Rosey, un poeta menor que de un momento a otro desaparece del inmediato círculo surrealista, cuyo paradero, si bien en un comienzo genera intriga, nadie después se anima a descubrir (al igual que Ulises Lima, que desaparece de la delegación que viaja a Nicaragua en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, y que Henri Simon Leprince, otro poeta menor que luego de ayudar a los poetas de la resistencia tras la capitulación francesa, durante la Segunda Guerra Mundial, se esconde sin dejar rastro). El viaje que B realiza con su padre desde el DF hasta Acapulco conlleva la misma sutil disolución de la identidad del muchacho, que en un principio desea seguir anclado a su pasatiempo lector, pero que en los puestos de comida, en los hoteles y luego en los lupanares va articulando un interés vivo por el paisaje marginal al que accede. En suma, la literatura en los espacios marginales, además de ayudar a desacralizar la práctica, resultará constitutiva como oficio transfigurador para quienes se atreven a asumirla cabalmente.

La literatura, por lo tanto, aparece en las fronteras como una alarma que advierte el desmantelamiento de algún aspecto traído o sostenido desde el centro. No es gratuito, entonces, que los personajes de Bolaño lean hasta en los frentes de batalla, cuando el desmoronamiento de las tropas y las líneas de combate es inminente, como en el caso paródico de un oficial del batallón donde lucha el joven Hans Reiter, cuando aún no sueña en convertirse en Benno von Archimboldi. El narrador de *2666* reseña:

Cerca del ordenanza y del oficial que miraba la disposición que el ordenanza daba a las viandas sobre la mesa se encontraba, de

espaldas a todos, otro oficial, éste con el uniforme de la Luftwaffe, aburrido de ver pasar a los aviones, que sostenía en una mano un largo cigarrillo y en la otra un libro, una operación sencilla pero que a este oficial de la Luftwaffe parecía costarle ímprobos esfuerzos pues la brisa que soplaba sobre la loma en donde estaban todos le levantaba constantemente las hojas del libro, impidiéndole la lectura, lo que llevaba al oficial de la Luftwaffe a utilizar la mano que sostenía el largo cigarrillo para mantener fijas (o inmóviles o quietas) las hojas del libro levantadas por la brisa, cosa que no conseguía sino empeorar la situación pues el cigarrillo o la brasa del cigarrillo tendía indefectiblemente a quemar las hojas del libro o la brisa desparramaba sobre las hojas la ceniza del cigarrillo, lo que molestaba mucho al oficial, que entonces inclinaba la cabeza y soplaba, con mucho cuidado, pues se encontraba de cara al viento y al soplar la ceniza corría el riesgo de que ésta terminara alojada en sus ojos (Bolaño, 2004a: 838).

Como en los casos anteriores, la lectura en sitios no habituales es asumida como un aliciente y un mecanismo tenue para que los personajes vayan accediendo, dócilmente, a las zonas marginales de diseminación. En este caso, por muy gracioso que parezca, lo volátil y peligroso de las cenizas del cigarrillo permite aventurar el inicio de las peripecias del batallón de Reiter, una unidad que se caracteriza por su mutabilidad y contingencia. En el futuro, cuando se repiten las circunstancias, la tropa tiene numerosas bajas y transformaciones. Finalmente, en el frente rumano, las cenizas se alojan irremediamente en los ojos de los oficiales. No obstante, gracias a la lectura de los papeles de un tal Borís Abramovich Ansky (unos cuadernos rescatados en las ruinas de una aldea enemiga), Hans Reiter se moviliza, otra vez, hacia espacios fronterizos.

El cuento “Músculos”, de *El secreto del mal* (2007), responde a la misma lógica. Este relato, antecedente o esqueleto de *Una novela lumpen*, presenta a Marta y Enric, dos huérfanos que, como sus equivalentes de la novela citada, comparten las labores de la casa

y la afición por los programas de televisión. Enric es un mecánico decidido a destacarse en el fisicoculturismo; Marta trabaja como peluquera y es la narradora del relato. A pesar de realizar actividades que, se supondría, son incompatibles con los altos debates intelectuales, por las mañanas los hermanos comentan paródicamente sus lecturas de filosofía antigua. Es importante subrayar cómo varios de los sistemas filosóficos tienen correlato en la cultura de masas, puesto que es otra de las estrategias textuales que emplea Bolaño cuando demuestra su incordio hacia el canon:

Generalmente hablábamos de los filósofos presocráticos a la hora del desayuno. A él el que más le gustaba era Empédocles. Este Empédocles, afirmaba, es como Spiderman. A mí, Heráclito. No sé por qué casi nunca hablábamos de filósofos por la noche. Debía de ser porque por la noche teníamos muchas más cosas de las que hablar o porque a veces llegábamos demasiado cansados de nuestros respectivos trabajos y hablar de filosofía requiere una mente fresca [...]. Sobre esa mesa mi hermano extendía el fascículo de algún presocrático (su obra completa) o alguna revista y mientras con la mano derecha manejaba la cuchara o el tenedor, con la izquierda daba vueltas a las páginas.

—Mira lo que pensaba el cabrón de Diógenes de Apolonia.

Yo me quedaba callada y aguardaba sus palabras intentando componer una expresión atenta.

—«Al comenzar un tema cualquiera me parece que es necesario ofrecer un principio indiscutible y una forma de expresión sencilla y decorosa.» Ni más ni menos.

—Suenan razonable.

—Joder si es razonable (Bolaño, 2007b: 129, 130-131).

De este modo se produce el efecto paródico: las formas “sencillas” y “decorosas” de expresión son conducidas a través de soportes no tradicionales para quien decide acercarse con esa solemnidad, que a Bolaño le parecía no sólo absurda sino canallesca, a la filosofía.

El fascículo o la revista, publicaciones relegadas a la mera difusión e incluso al aligeramiento de las ideas, trastocan el libro como un gran soporte de saber para la comprensión e importancia de las propuestas filosóficas. La elección de un formato “menor” (como anteriormente el interés por poetas “menores” y los géneros “menores”) responde a una ideología lectora, anticanónica, irrespetuosa, marginal; todos ellos elementos nucleares del ideario textual de Bolaño.⁹

Literatura presente en cárceles, en los frentes de batalla, en puestos de comida exótica, en peluquerías, en playas y talleres mecánicos. Tal vez el caso más emblemático del procedimiento lector en la narrativa de Bolaño sea el de un farmacéutico amigo del profesor chileno Óscar Amalfitano, en 2666. Cuando Rosa aún vivía con Amalfitano en Barcelona, antes de marcharse a San Sebastián, cerca de su casa había una farmacia. Mientras estaba de turno, la atendía un joven muy delgado de grandes gafas (¿Belano?), quien pernoctaba teniendo constantemente un libro en las manos. Una noche, Amalfitano se atrevió a preguntarle por sus preferencias literarias. Su respuesta representa uno de los momentos más luminosos de toda la narrativa de Bolaño:

Escogía *La metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de Navidad* en lugar de *Historia de dos*

⁹ La actitud poco reverencial hacia la antigüedad griega se visualiza en otro momento de “Músculos”, cuando Enric, el hermano, aparece en casa con dos latinoamericanos. Marta se molesta un tanto y se retira a su habitación a leer ni más ni menos que al fundador de la escuela eleática, uno de los oponentes de la visión multi-divínica descrita por Homero y Hesíodo, Jenófanes de Colofón, otro desacralizador: “Terminé de cenar antes que ellos y me encerré en mi habitación [...]. No tenía sueño. Me saqué los zapatos y me tiré en la cama, vestida, con la obra completa de Jenófanes de Colofón (‘de la tierra nace todo y en tierra todo acaba’), hasta que los oí levantarse de la mesa” (Bolaño, 2007b: 139).

ciudades o *El Club Pickwick*. Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren caminos a lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez (Bolaño, 2004a: 289-290).

Ante todo, es importante señalar que esta cita opera dentro del texto como una reflexión y casi una justificación paródica del libro mismo, 2666. En sus últimos años, Roberto Bolaño tendía a provocar el debate, tanto referencial como teórico, en torno a la novela como género acumulativo y torrencial, en contraposición al cuento. En el afán de seguir abriendo los límites establecidos, el escritor esbozó en varios momentos de su dietario la noción de la novela como pura y peligrosa fluidez y del cuento como un atractivo y necesario ejercicio técnico. En “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, incluido en *Entre paréntesis*, dejó apuntado: “Voy a dar algunos consejos sobre el arte de escribir cuentos. Nunca aborde los cuentos de uno en uno. Si uno aborda los cuentos de uno en uno, honestamente, uno puede estar escribiendo el mismo cuento hasta el día de su muerte [...]. Lo mejor es escribir los cuentos de tres en tres, o de cinco en cinco. Si se ve con la energía suficiente, escríbalos de nueve en nueve o de quince en quince” (Bolaño, 2004b: 324).

Esta propuesta revela la agudeza con que el autor asume el género de la narrativa breve, plausible de detenerse al alcanzar un determinado número de páginas o de cuantificarse para, en sintonía con otros relatos, incluirse en un volumen. Son las “sesiones de esgrima de entrenamiento”, los momentos en los que el riesgo (un

riesgo estético y ético a la vez) se ve disminuido. “Los riesgos, en literatura, son de orden ético, básicamente ético, pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal”, comentó en una entrevista. “De hecho, en todos los ámbitos de la vida la ética no puede expresarse sin la asunción previa de un riesgo formal” (Braithwaite, 2006: 77). De esta manera, el escritor parece vislumbrar el potencial aún en ciernes de la novela en contraposición con el cuento, limitado como género debido a sus económicas posibilidades de creación y al estudio academicista y estético dominante (basta recordar la separación tradicional, con olor a taller literario, entre el cuento cortazariano, cerrado y redondo, y el cuento chejoviano, abierto e interrumpido). La novela, entonces, como escenario de combate, como peligroso juego de apuestas totales, importó a Bolaño tanto en su condición de exhibición de temáticas recurrentes como en su exploración o adaptación de formas narrativas novedosas. Las cinco partes de *2666*, saturadas de vasos comunicantes, o la polifonía de voces de la segunda parte de *Los detectives salvajes*, sólo por nombrar sus novelas más “riesgosas”, son buenos ejemplos de lo descrito.

En este sentido, y volviendo al ejemplo del ilustrado farmacéutico de “La parte de Amalfitano”, parece sustancial que un lector aficionado, que disfruta de los libros en un espacio no tradicional, se acerque a los “entrenamientos” de los grandes maestros. Los combates descampados, los saltos espectaculares donde por lo general quedan expuestas las fisuras de los recursos narrativos de los grandes escritores, son dejados, paradójicamente pero sin pena, a condición de que la academia y la crítica los examine sin disfrute. Por esto, la figura del joven farmacéutico encarna una propuesta lectora interesante. Afirma Roland Barthes, en *El placer del texto*: “La avidez misma del conocimiento nos arrastra a sobrevolar o a encabalgarse ciertos pasajes (presentados como ‘aburridos’) para reencontrar lo más rápidamente posible los lugares quemantes de

la anécdota” (20). Según la lección que otorga el crítico francés, el placer lector parece estar reñido con la edificación de una metodología de lectura en un espacio pretendidamente céntrico, que anquilosa y reverencia a autores eximios y a sus predicados, las obras maestras. Cabe la posibilidad de que, en su posición limítrofe, en una posición más acorde para parodiar, el acto de *destacar* una obra y *fixarla* para la posteridad sea para el farmacéutico una opción aún más peligrosa que la contracultura. En palabras de Barthes: “Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica [...]. Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura” (2007: 15, 25).

Por eso, sin objetar ni preferir espacio alguno, los personajes de Bolaño están constantemente leyendo desde una posición que les permite descomprimir la tensión canónica de dichas obras, parodiándolas, resignificándolas, volviéndolas a contar.

Fuentes

- Barthes, Roland, 2007, *El placer del texto*, México, Siglo XXI.
- Bolaño, Roberto, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.
- _____, 2001, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama.
- _____, 2003, *Estrella distante*, Barcelona, Compactos Anagrama.
- _____, 2004a, *2666*, Barcelona, Anagrama.
- _____, 2004b, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- _____, 2004c, *La pista de hielo*, Barcelona, Seix Barral.
- _____, 2005a, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral.
- _____, 2005b, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Compactos Anagrama.

- _____, 2007a, *Monsieur Pain*, Barcelona, Anagrama.
- _____, 2007b, *El secreto del mal*, Barcelona, Anagrama.
- _____, 2010, *El Tercer Reich*, Barcelona, Anagrama.
- _____ y Antoni García Porta, 2006, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Barcelona, Acontilado.
- Braithwaite, Andrés (comp.), 2006, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- Bruña Bragado, María José, 2010, “Roberto Bolaño: Formas del mal y posiciones intelectuales”, en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, México, Eón, pp. 399- 418.
- Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Poblete Alday, Patricia, 2010, *Roberto Bolaño: Otra vuelta de tuerca*, Santiago de Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Ríos Baeza, Felipe A., 2013, *Roberto Bolaño: Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- _____, 2010, “Los lados B de B. Una aproximación a lo anticánónico en la narrativa de Roberto Bolaño”, en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, México, Eón, pp. 107-140.
- _____, 2009, “Los poetas bajaron del Olimpo: El motivo de la desacralización literaria en el volumen *Llamadas telefónicas*, de Roberto Bolaño”, en Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (eds.), *Con/ersiones en la literatura hispanoamericana*, México, BUAP, pp. 91-102.

- Rojo, Grinor, 2003, “Sobre *Los detectives salvajes*” en Patricia Espinosa (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, pp. 65-75.
- Sánchez Carbó, José, 2011, “Repetición y parodia en *La literatura nazi en América*”, en Felipe A. Ríos Baeza y Francisco Javier Romero Luna *et al.* (eds.), *Memorias electrónicas del I Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea: Roberto Bolaño*, México, BUAP, pp. 141-146.
- Sepúlveda Villa, Gloria, 2009, “Parodia al canon literario en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/62698738/Parodia-Al-Canon-Literario-en-Los-detectives-salvajes-de-Roberto-Bolano> (consultado el 1/X/2013).
- Sklodowska, Elzbieta, 1991, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Solotorevsky, Myrna, 2010, “*Amuleto*, de Roberto Bolaño: expansión de un hipotexto”, en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, México, Eón, pp. 175-200.

(Artículo recibido el 21 de enero de 2014;
aceptado el 24 de marzo de 2014)

Lo fantástico más allá de la vacilación: la representación mimética del miedo en dos cuentos de Bioy Casares y Cortázar

Andreas Kurz
Universidad de Guanajuato

Resumen

El artículo revisa algunos conceptos y definiciones de lo fantástico literario y pretende diferenciarlo de lo postulado por el realismo mágico y lo real maravilloso. Se proponen como textos clave al respecto: el libro de Franz Roh que da nombre al realismo mágico, la historia de la literatura fantástica, por H. P. Lovecraft; así como la tesis de 'das Unheimliche', de S. Freud. A manera de hipótesis, establecemos el carácter mimético de la literatura fantástica que representa el miedo, en oposición a la idea de vacilación expuesta por Todorov. Finalmente, pretendemos testar nuestra hipótesis mediante el análisis de dos cuentos canónicos escritos por Bioy Casares y Cortázar.

Palabras clave: *literatura fantástica, realismo mágico, real maravilloso*, Bioy Casares, Cortázar.

Abstract

This article explains some concepts and definitions of fantastic literature and tries to separate them from 'realismo mágico' and 'lo real maravilloso'. Franz Roh's book, H. P. Lovecraft's history of fantastic literature and Freud's concept of the 'unheimlich' are used as key texts to reach this aim. Our principal hypothesis states the mimetic charac-

ter and the representation of fear as the main ingredients of fantastic literature, opposing the idea of vacillation exposed by Todorov. We try to test our hypothesis in the analysis of two canonical short stories by Bioy Casares and Cortázar.

Keywords: fantastic literature, realismo mágico, real maravilloso, *Bioy Casares, Cortázar.*

Cuando Alejo Carpentier publica, en 1949, *El reino de este mundo*, es un novelista casi novato. Había escrito, más de 20 años antes, *Écue-Yamba-O*, su relato afrocubano, del que se distanciaría posteriormente y calificaría como texto malogrado: “Esta primera novela mía es tal vez un intento fallido por el abuso de metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible mal gusto futurista y por esa falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces los hombres de mi generación” (1975: 63). Además, Carpentier era autor de algunos cuentos, crónicas y de *La música en Cuba* (1946). De ninguna manera era previsible el impacto que tendría la novela de 1949, pero más que la novela misma: las escasas seis páginas de su prólogo. La idea de lo real maravilloso proclamada por el escritor cubano-francés en este corto texto se convertiría en uno de los conceptos más populares, comentados y manipulados de la narrativa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX.¹ Lo real maravilloso compitió (y compite), por un lado, con el concepto del realismo mágico, que se limita a ciertos aspectos de las letras latinoamericanas del siglo XX; por otro lado, con el de lo fantástico, que abarca la literatura universal de varios siglos.² A la postre, sin embargo, y probablementen-

¹ Novela y prólogo aún sirven como base e inicio de la nueva novela histórica ideada por Seymour Menton en 1993.

² En la crítica hispanoamericana que se ocupa de la literatura fantástica, Raúl Calderón Bird, en una tesis no publicada, subraya el carácter universal, atem-

te a raíz de un fenómeno que podría describirse como el intento desesperado por parte de la crítica literaria de encontrar y manejar definiciones inequívocas, resulta casi imposible diferenciar los tres conceptos entre sí.

En 1997, Alicia Llorena publicó “Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)”. Este resumen de la polémica sigue vigente 20 años después. En nuestro contexto importa resaltar sobre todo un resultado de Llorena: la casi siempre inadecuada inserción de lo fantástico en la polémica, específicamente la subordinación de realismo mágico y lo real maravilloso a diversas concepciones de lo fantástico (Llorena, 1997: 108s.). Ya antes, Irleamar Chiampi había insistido en este aspecto. La investigadora brasileña opera con el concepto de una “verosimilización” de lo inusitado y milagroso que diferencia el realismo mágico y lo real maravilloso de lo fantástico. Para evitar más confusiones conceptuales aboga a favor del término “realismo maravilloso”.³ Resulta, entonces, inevitable remitir una vez más al texto fundacional de lo real maravilloso.

Carpentier presupone “una fe” para “la sensación de lo maravilloso” (1987: 15). En otras palabras: el milagro y lo fantástico

poral y transversal del género. Lo cito, dado que pocos críticos insisten en este factor simple, pero fundamental: “Lo fantástico no implica una cosmovisión colectiva, ni se refiere a escuela, movimiento o época artística alguna, sino más bien a una suerte de narración antinómica y transhistórica que se cruza con la visión de mundo y las peculiaridades de cada escuela y estilo” (2002: 136). De manera similar argumenta Rodrigo Pardo Fernández: “La literatura fantástica ha constituido una constante, una necesidad de todas las culturas” (2009: 11). Sin embargo, Pardo Fernández deduce de este hecho la inutilidad de proponer teorías y clasificaciones de lo fantástico (14), es decir, aboga por una postura relativista poco productiva. Tal relativismo se nota en estudios como los de Carlos Abraham (2006) que emplean de manera indistinta los términos: novela gótica, ciencia ficción y literatura fantástica.

³ Remito a Irleamar Chiampi, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, (1983).

no se perciben como tales, sino como hechos naturales y cotidianos: “Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*” (1987: 15). El novelista prescinde deliberadamente de un componente básico del juego literario: el lector. El que lee sobre milagros y hechos fantásticos no necesariamente cree en milagros. Al contrario: puede percibir lo leído como milagroso y fantástico, a final de cuentas como ficción, como mentira.

En su no siempre verdadera *Historia verdadera del realismo mágico*, Seymour Menton califica “la fe que no exige pruebas” como elemento distintivo de lo real maravilloso y lo fusiona con el realismo mágico: “los fenómenos en las obras mágicorealistas que yo he llamado asombrosos pueden no parecerlo desde una perspectiva distinta de la occidental o falocéntrica” (1998: 163).⁴ El amigo de García Márquez comete el mismo error que Carpentier, ignora la existencia de los lectores reales. Éstos, aunque su objetivo principal sea la evasión, saben que leen un texto ficticio; por lo tanto, no necesitan de “una fe” para poder aceptar los hechos maravillosos o fantásticos narrados, sólo necesitan del “como si” literario, del pacto ficticio con el narrador. Es improbable que novelas como *El reino de este mundo* o *Cien años de soledad* encuentren lectores que vivan en un mundo real maravilloso. Si los hubiera, por otro lado, tendrían que percibir estas novelas como realistas y posiblemente se aburrirían con tanta reproducción de lo conocido.

Carpentier, desde la posición del creador, y Menton, desde la del crítico, procuran definir lo indefinible y quedan atrapados en una paradoja. Ningún texto literario puede ser, por razones lógicas, ni mágicorealista ni real maravilloso. Los actos descritos quizás sí lo pueden ser, pero sólo desde la perspectiva de un lector

⁴ Menton toma la expresión “la fe que no exige pruebas” de un artículo de la crítica Biruté Ciplijauskaitė.

con una percepción muy distinta a la “occidental o falocéntrica”. Este lector, sin embargo, sería u otra ficción o una construcción de crítica y teoría literarias, sería un lector implícito o ideal o privilegiado, un lector que la estética de la recepción necesita para reconstruir diferentes sistemas de lecturas de un texto literario, pero que no sirve como comprobante de la existencia de textos mágicorealistas o real maravillosos. Un círculo vicioso. El carácter universal de lo fantástico —un concepto adoptado por (no surgido en) la literatura latinoamericana— podría ofrecer la posibilidad de romper este círculo vicioso, podría unir lo real maravilloso y el realismo mágico en un modelo descriptivo que abarque sectores amplios de la literatura latinoamericana de los últimos 200 años.⁵ Sin embargo, la legítima e inevitable pregunta de ¿qué es lo fantástico? impide esta unificación, dado que forma cánones específicos limitados a los autores que confirman la definición aplicada por el crítico canonizador. Estamos atrapados en una red de teorías que mediante hechos encontrados en textos ficticios se explican a sí mismas.⁶ Algunas de estas teorías que pretenden explicar y definir lo fantástico se discutirán en este artículo, discutir las todas se ha vuelto imposible.

La variedad (¿confusión?) terminológica entre realismo mágico, lo real maravilloso y literatura fantástica sigue constituyendo, aún después de los trabajos de Chiampi y Llarena, uno de los temas predilectos de la crítica que, en y fuera de América Latina,

⁵ Son raros los estudios que se ocupan de la literatura fantástica latinoamericana del siglo XIX. Remito sobre todo a Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (1978).

⁶ Una discusión detallada de tales teorías se encuentra en numerosos textos de Karl Popper. Remito especialmente a *Conjeturas y refutaciones* (1967) y *Búsqueda sin término* (1977), la “autobiografía intelectual” del filósofo austriaco. Popper aduce una y otra vez las teorías marxista y psicoanalítica como representantes de teorías “ad hoc” (es decir: auto-explicativas). La mayoría de las teorías literarias creadas en el siglo XX debería incluirse en esta categoría.

se ocupa de la literatura hispanoamericana. No dudo de la necesidad y utilidad de una terminología especializada en las ciencias literarias (y en cualquier otra ciencia). Sin embargo, una especie de navaja de Occam podría ser —quizás— de provecho para la discusión alrededor de los términos mencionados. Propongo dos textos que podrían servir como navaja: el libro de Franz Roh que es prestanombre del realismo mágico,⁷ y *El horror sobrenatural en la literatura* de H. P. Lovecraft. Procuraré demostrar, finalmente, que la teoría de lo fantástico de Todorov pertenece, a pesar de su gran valor intrínseco, al grupo de las teorías auto-explicativas, dado que excluye cierto número de textos que el sentido común en su versión popperiana⁸ clasificaría como fantásticos. El estudio de Freud sobre lo “siniestro”, por otro lado, cobra validez si se extraen de él las posibilidades de la palabra *unheimlich*. A manera de prueba, aplicaré los resultados extraídos del análisis mencionado a dos cuentos antológicos de la narrativa hispanoamericana del siglo XX:⁹ “El calamar opta por su tinta”, de Adolfo Bioy Casares, y “Las Ménades”, de Julio Cortázar.

⁷ Menton discute las tesis de Roh sobre todo en el apéndice de su *Historia verdadera* (1998: 209ss).

⁸ Cualquier conocimiento, según Popper, parte del sentido común, la ciencia entera se construye sobre él. Popper está consciente de lo inestable del sentido común. Sin embargo, el sistema científico que se erige sobre él no es menos inestable, dado que no existe ningún conocimiento que sea absolutamente seguro. El único conocimiento posible es el “sentido común ilustrado”, es decir, el conocimiento que parte del y regresa al sentido común. Cf. sobre todo el *Conocimiento objetivo* (1974: 50ss). La terminología literaria no parte del sentido común, ya que no corresponde a ningún fenómeno que éste pueda percibir y formular, sino que apenas construye los fenómenos que después la crítica observa y explica. De ahí la variedad y confusión reinantes en la ciencia literaria que marcan al mismo tiempo sus limitantes y sus posibilidades de desarrollo.

⁹ Evito en este caso el epíteto “fantástico” precisamente porque la pertenencia de los dos cuentos tratados al género es discutible según la definición y la teoría aceptadas.

I

Nach-Expressionismus. Magischer Realismus fue publicado en 1925. En el prólogo, Franz Roh subraya la irrelevancia del término *realismo mágico*:

No concedemos mucha importancia al título de ‘realismo mágico’. Dado que el hijo necesitaba un nombre verdadero y ‘post-expresionismo’ sólo asignaba su procedencia y ubicación temporal, agregamos este segundo, mucho después de terminar el libro. Nos pareció más adecuado que ‘realismo ideal’ o ‘verismo’ y ‘neoclasicismo’, los que sólo representan una parte del movimiento. (Roh: s.p.; la traducción es mía).

Por razones inciertas, la traducción española de 1927 invirtió el título: *Realismo mágico, post expresionismo*. Sin este cambio la obra de García Márquez se conocería hoy posiblemente como post expresionista.

Roh analiza tendencias nuevas reconocibles en la pintura europea a partir de 1920 que se alejan de la abstracción expresionista y vuelven a confiar en las posibilidades miméticas de las artes plásticas: “El post-expresionismo intenta re-instaurar la realidad en el contexto de su visibilidad. La alegría elemental del reconocimiento vuelve a ser parte del juego” (Roh, 1925: 27). Sin embargo, no se trata de neo-realismo, sino más bien de la representación de mundos interiores con la ayuda de la realidad tangible. Un “mundo posible” es su tema, las tensiones entre la idea y la realidad (71s). Las hipótesis de Roh se insertan en el dualismo entre arte barroco y arte clásico propagado, entre otros, por Heinrich Wölfflin. Barroco se relaciona, en este contexto, con movimiento y dinamismo; clá-

sico con lo estático y establecido (116s).¹⁰ El post-expresionismo, un movimiento clásico, reacciona contra las exageraciones barrocas del expresionismo (84s). Roh detecta un desarrollo parecido en la música y la literatura de la época, mas, por razones obvias, limita sus análisis a la escena artística europea (109), excluye —también por razones obvias— posibles tendencias paralelas fuera del viejo continente. Sin embargo, no es difícil hallar similitudes entre el desarrollo pictórico descrito por Roh y el rumbo tomado por parte de la narrativa hispanoamericana a partir de 1950, aproximadamente.

El realismo mágico, la literatura fantástica y las técnicas de lo real maravilloso podrían interpretarse como tendencias miméticas, pero no estrictamente realistas. Es decir: no es el temario el generador de lo fantástico, sino la técnica narrativa (que no debe confundirse con el estilo). Carpentier se autodefine y define a los autores más influyentes de la literatura iberoamericana como barrocos. El estilo puede ser barroco o parco (“clásico”); la actitud narrativa, no obstante, es mimética: el fenómeno literario mismo genera hechos insólitos o mundos enteros fuera de lo común que la narrativa *copia*. El narrador es, en esta constelación, un contador de historias con una dicción que es, a pesar de lo barroco del estilo, básicamente oral.¹¹ Es igualmente razonable diferenciar las tendencias de corrientes orientadas hacia la novela posmoderna o el *nouveau roman* francés, cuyos representantes más destacados, en México, se encuentran en el grupo del medio siglo: Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Juan García Ponce, etc. Las diferenciaciones entre barroco

¹⁰ El catalán Eugenio d’Ors resume en su pequeño e influyente libro *Lo barroco* esta dicotomía y la extiende a campos ajenos al arte. El descubrimiento de la circulación sanguínea sería, según d’Ors, una innovación genuinamente barroca.

¹¹ Cabe agregar que no se trata de literatura oral. Walter Ong, cuyo *Orality and Literacy* sigue siendo el estudio canónico sobre cuestiones de oralidad, demostró convincentemente que el término “literatura oral” es un oxímoron. Se trata, repito, de una actitud oral inserta en un contexto altamente literarizado.

y clásico y entre dinámico y estático son, por supuesto, arbitrarias; podrían ser sustituidas por otros pares. Sin embargo, el hecho descrito no cambia a raíz de un cambio terminológico. La literatura fantástica hispanoamericana sería entonces, más allá de sus manifestaciones heterogéneas concretas, una corriente mimética opuesta a corrientes que cuestionan valor y funcionamiento de la mimesis.

II

H. P. Lovecraft publica *Supernatural Horror in Literature* (*El horror sobrenatural en la literatura*) en 1927. El libro es, en primer lugar, una historia comprimida de la literatura fantástica, sobre todo de sus exponentes ingleses, norteamericanos, alemanes y franceses; sin embargo, las páginas introductorias del ensayo contienen una teoría del género en ciernes.

Lovecraft construye su teoría sobre dos ingredientes básicos: el mito y el “temor cósmico”. El escritor estadounidense se apoya en una idea relativamente gastada de las funciones del mito: un relato que explica fenómenos misteriosos y amenazantes; un relato que, por ende, forma el inicio de cualquier literatura (1995: 8ss).¹² Las historias fantásticas elaboradas a raíz del mito se convierten de este modo en “nuestra única salvaguardia en contra de los asaltos del caos y de los demonios del espacio insondable” (11).

¹² Puede ser que la idea sea gastada, sin embargo, se repite una y otra vez hasta nuestras fechas en textos que pretenden explicar el origen de la literatura. Mario Vargas Llosa, en una conferencia presentada el 27 de agosto de 2007 en Salzburgo, ve en el relato mítico no sólo el origen de la literatura, sino también el momento de humanización de la especie. Sobre todo Joseph Campbell y Mircea Eliade han demostrado en numerosos textos que el mito y el relato mítico no forman mundos paralelos, sino, al contrario, construyen el mundo tangible, es decir, cumplen con funciones no literarias, no ficticias.

Resulta más esclarecedor el “temor cósmico”, expresión genuinamente lovecraftiana, que origina la producción de relatos míticos. “El terror cósmico”, escribe, “figura como un ingrediente del primitivo folklore de todas las razas, y cristalizó en las más antiguas baladas, crónicas y escrituras sagradas” (13). Autores anónimos en un inicio, escritores profesionales después se aprovechan de este sentimiento universal y atemporal para forjar las historias fantásticas cuya función deja de ser la del relato mítico y gana objetivos puramente estéticos, propiamente dicho literarios, sin perder, no obstante, ciertas nociones religiosas y protectoras que, paradójicamente, garantizan “la potencia de unos horrores a mitad explicados y a mitad insinuados” (14).¹³

Si adaptamos estas ideas a la narrativa hispanoamericana del siglo XX, podemos establecer el miedo y la duda existencial como motores de su vertiente fantástica. Miedo y duda ante fenómenos desconocidos o intangibles, miedo y duda ante la irracionalidad, la irrupción de lo objetivamente inexplicable, miedo y duda ante los abismos de la propia personalidad. El omnipresente “temor cósmico” de Lovecraft se bifurca varias veces hasta abarcar las esferas social, política, psicológica, etc. Este miedo no es tema exclusivo de la literatura fantástica, de la rama mimética de la narrativa iberoamericana, es, al contrario, un tema universal. De nuevo hay que recurrir a la actitud narrativa que genera lo genuinamente fantástico del miedo. Éste se exterioriza, se cosifica, eventualmente se exorciza: el miedo como prosopopeya de lo fantástico. Algo invisible puede generar el miedo —como en “L’Horla”, el cuento clásico de Maupassant—, mas la narración procura ser su mimesis.

En este contexto me permito oponerme a Lidia Morales Benito que, en un artículo reciente que retoma la teoría de lo neofantástico de Jaime Alazraki, afirma que los relatos fantásticos hispanoa-

¹³ Lovecraft se refiere en este pasaje sobre todo a la literatura fantástica producida en la Alemania medieval.

americanos de Cortázar y Bioy sustituyen los monstruos y vampiros de los relatos clásicos de Poe y Maupassant por sujetos y objetos concretos y tangibles (2011: 133). Morales Benito no toma en cuenta que precisamente Poe y Maupassant pretenden representar el poder del miedo sobre individuos concretos sin recurrir a su exteriorización con la ayuda de monstruos y vampiros. Son ellos los posibles predecesores de la actitud mimética “post-expresionista” de la literatura fantástica moderna en América latina.

El mismo Alazraki raras veces remite a precursores de la tendencia neofantástica; parece, al contrario, asumirla como la genuina aportación latinoamericana a la literatura fantástica universal. A partir de los años 60, Alazraki desarrolla el concepto en primera instancia en el contexto de la búsqueda de un nuevo lenguaje literario que pueda sustituir las exageraciones formales de los modernistas en todo el continente latinoamericano. En “Borges y el problema del estilo” (1967), reconstruye el camino de un Borges “preciosista”, aún presente en las primeras *Inquisiciones*, hacia un Borges clásico, puro y realista. Clasicismo, pureza y realismo son, sin embargo, criterios lingüísticos, de ninguna manera semánticos. Borges diferencia —así Alazraki— entre el “énfasis” de los románticos, los que querían crear la realidad mediante el lenguaje, y la mimesis de los clásicos. Él mismo se percibe como clásico (Alazraki, 1967: 210s). El estilo no es ornato, sino función (211): así resume el crítico el cambio de posturas de Borges.¹⁴ El narrador argentino escribe sus cuentos fantásticos precisamente con este

¹⁴ En “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges” (1984), Alazraki inserta el desarrollo descrito 17 años antes en las teorías de la intertextualidad, sobre todo en las formuladas por Genette. Los cuentos fantásticos de Borges son palimpsestos en diferentes grados, su literatura toda es intertextualidad *avant la lettre* (283). Libros que reproducen libros, textos que imitan, caricaturizan o prolongan otros textos: de nuevo se evidencia una actitud mimética cuyo objeto es, en este caso, la literatura misma.

lenguaje parco, pulido, sin ornamentación.¹⁵ Su actitud literaria es evidentemente mimética. El cuento reproduce realidades: si estas realidades pertenecen al mundo objetivo, al onírico o al mundo interno de los personajes es secundario. El miedo, la duda y la inseguridad ontológica forman parte de estos mundos, son los verdaderos objetos de la mimesis practicada por Borges.¹⁶

Lo neofantástico de Jaime Alazraki parece confirmar el miedo y la mimesis como elementos constituyentes de la narrativa fantástica hispanoamericana del siglo XX. Sin embargo, hay derivaciones de su teoría que, una vez más, se acercan al terreno de las teorías “ad hoc”. En su reseña de *Hacia Cortázar*, Luis Parkinson Zamora interpreta lo neofantástico como la apertura del género hacia el mundo que se manifiesta sobre todo en Cortázar (1998: 180). Borges, cuyo mundo literario se encierra en sí mismo mediante la autorreferencialidad y el palimpsesto, no pertenecería, entonces, a la literatura fantástica. No creo que esto agrade a Alazraki. Una nueva teoría de lo fantástico, muy amplia y hospitalaria a primera vista, empieza a formar su propio canon según los postulados de la teoría y de sus exégesis. Carlos Yushimito del Valle, por otro lado, insiste en una metáfora que se explica a sí misma como núcleo de lo neofantástico (2009: internet), es decir: no tiene sentido tratar de explicar las metáforas de los cuentos fantásticos, son autorreferenciales, no significan nada, “sólo” son.¹⁷ Esta interpretación

¹⁵ Muy probablemente se trata de una herencia directa de Kafka.

¹⁶ El proceso que lleva de la novela naturalista francesa a la novela decadentista es análogo. Cuando Joris Karl Huysmans publica *À rebours*, Zola tacha a su alumno más fiel como traidor. Sin embargo, Huysmans “sólo” dio un paso lógico en el desarrollo del naturalismo: de la representación de mundos externos a la de mundos internos igualmente abismales y —muchas veces— abominables.

¹⁷ Los ruidos de “Casa tomada” pueden ser cualquier cosa, así como el delito de Josef K. en *El proceso* puede ser cualquier cosa. Lo único que cuenta es la amenaza representada en ambos textos, el miedo reproducido miméticamente a través de una metáfora autónoma.

de lo neofantástico vuelve a incluir los mundos literarios herméticos de Borges...

III

Los dos elementos constituyentes centrales de los textos fantásticos que podemos aislar en los libros de Roh y Lovecraft —y que lo neofantástico de Jaime Alazraki hasta cierto grado confirma— son, por ende, su carácter mimético y el miedo como impulsor de la narración que, mediante un movimiento recursivo, remite al principio mimético. Insisto en que el miedo impulsa y genera la narración. Sin embargo, al mismo tiempo constituye su tema decisivo.

Este binomio sencillo ha sido aceptado por Adolfo Bioy Casares en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*. Desde la primera oración del texto, el confidente de Borges no procura esconder su deuda con Lovecraft: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en *Homero*, en *Las Mil y una Noches*” (2008: 7).¹⁸ Bioy Casares no discute cuestiones estilísticas, tampoco pretende delimitar el género según sus tópicos y contenidos. Aunque elabora una lista de doce temas fantásticos, acepta que se trata de un género en continuo movimiento: “Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos” (8). Es imposible trazar los límites exactos de la literatura fantástica. Bioy Casares —y con él muy probablemente Borges— la reduce al miedo y a la mimesis, a la eficaz sorpresa del argumento (9), reproduce en otras palabras las hipótesis centrales de Roh y Lovecraft.

“El calamar opta por su tinta”, uno de los cuentos más conocidos de Bioy, puede ilustrar el procedimiento. Un extraterrestre

¹⁸ El prólogo data de 1940.

irrumpe en la atmósfera calmada, un tanto folclórica y pintoresca de un pueblo de la provincia argentina. “Más ocurrió en este pueblo en los últimos días que en el resto de su historia”, así comienza el relato (1999: 211). Desde sus inicios, la narración se ubica en un contexto historicista, es decir, eminentemente mimético. El narrador, maestro de escuela, es, al mismo tiempo, cronista del pueblo. Los acontecimientos se presentan como históricos, a final de cuentas como verídicos. El narrador incluso recurre al cuestionamiento de un testigo ocular, procedimiento clásico en la búsqueda de verdad. Sin embargo, este testigo, el simpático, pero intelectualmente limitado Don Tadeíto, es poco confiable. El maestro y sus compañeros de tertulia se enteran de la presencia en el pueblo de un extraterrestre con forma de calamar y una necesidad vital de agua, se enteran hasta de su objetivo —salvar el mundo de un probable cataclismo nuclear—, mas nunca lo ven. Los únicos que sí podrían confirmar la verdad de su presencia son el respetable Don Camargo, una pura referencia en la narración, y —de nuevo— Tadeíto quien da la noticia del fallecimiento de la criatura: “El bagre se murió”, así sus palabras lacónicas que, por supuesto, no aclaran nada (224).

Bioy Casares recurre a técnicas narrativas realistas, inclusive parodia las posturas del costumbrismo literario para describir una criatura que puede o no existir, que puede o no ser un extraterrestre. La actitud mimética del cuento es evidente, mas ¿qué “se copia”? El miedo y las dudas del narrador en primer lugar, de sus co-tertulios en seguida. Se les revela la propia insignificancia y pequeñez, su estulticia e impotencia ante fenómenos fuera del alcance de sus facultades comprensivas, la muerte cuya fatal atracción evoca el librero Villarroel con las palabras aparentemente paródicas, pero profundamente angustiosas: “Como de ninguna manera nadie escapará a la muerte, ¡que venga pronto, para todos, que así la suma del dolor será la mínima!” (223). Se copia también

el miedo de entrar a la historia, miedo colectivo y social. Pocos lectores ubicarían en una primera recepción la trama del cuento a mediados del siglo XX. El pueblo argentino aparece como lugar estancado en el tiempo: en el siglo XIX, quizás a comienzos del XX. Apenas la sorprendente mención de la bomba atómica ubica al lector. Con su decisión de ignorar la existencia de algo nuevo en el pueblo, sus habitantes se niegan a formar parte de la historia, no aceptan su propia dependencia de procesos históricos. Nadie les podría reprochar esta actitud, sólo el narrador —hombre de letras, “intelectual” no en balde, es decir: individuo que debería asimilar su responsabilidad histórica— se presenta en el cuento vagamente culpable.

Bioy Casares, entonces, elabora un cuento fantástico a primera vista irónico y paródico que, a segunda vista, revela mediante una narración claramente mimética un mundo escondido de miedos y dudas ontológicas, tanto a nivel individual como colectivo y social.

Es lícito calificar “El calamar opta por su tinta” como una pequeña obra maestra del género fantástico. Sin embargo, si aplicáramos los criterios establecidos por Tzvetan Todorov en su justamente famosa y explotada *Introducción a la literatura fantástica*, entonces el cuento de Bioy ni siquiera pertenecería al género. El mismo Todorov prevé esta problemática. Para definir un género no es necesario —además sería imposible— conocer a todos sus representantes. Hay que reducir el objeto de estudio a un corpus de textos manejable que pretende representar lo arquetípico del género. Esta inevitable reducción inicial, que por inevitable no deja de ser aleatoria, aumenta la probabilidad de que un texto “nuevo” cambie el género, que sea necesario modificar o abandonar del todo los criterios propuestos originalmente para la definición del género. Parfraseo a Todorov: un texto nuevo sí puede modificar el género literario; un tigre nuevo nunca modificará su género (1994: 9). Es decir: género literario y género biológico no han de confundirse.

El primero se expone a cambios continuos que dificultan (probablemente imposibilitan) su descripción; el segundo es relativamente estable y permite una descripción segura.¹⁹

Me concentro en sólo uno de los rasgos definitorios que propone el gran crítico búlgaro, posiblemente el más potente: la vaguedad. Todorov sitúa lo fantástico entre cuatro categorías bien delimitadas: extraño puro, fantástico-extraño, fantástico-maravilloso y maravilloso puro. “(L)o fantástico puro”, explica, “estaría representado por la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos” (39). Frontera significa, en este contexto, el vacilar entre creer y no creer, tanto del narrador como del lector implícitos. Lo verosímil puede ser fantástico (41), lo sobrenatural e increíble pueden serlo, si dejan abierta o la puerta de una explicación racional o la de un simple acto de fe. Lo que se presenta como inexplicable y sobrenatural, como monstruoso e irracional sin más no podría ser fantástico.

Todorov establece el momento de duda en el lector implícito, nunca en el real, respecto a la credibilidad de lo narrado como momento decisivo que genera la literatura fantástica. En “El calamar opta por su tinta” no existe este momento de vacilación. La narración mimética tiene como referente primario los miedos, inseguridades y angustias de los protagonistas, el narrador incluido, de cuya veracidad no cabe dudar. El extraterrestre-calamar es un referente subordinado, no mucho más que un catalizador, una metáfora dentro de otra metáfora que subraya, paradójicamente,

¹⁹ Cabe mencionar que lo expuesto por Todorov asimila las propuestas de Karl Popper para la formulación de teorías científicas cuya validez se mide con el parámetro de su falseabilidad mediante pruebas estrictas. Es decir: un hecho nuevo cambia la teoría que es, en este sentido, mucho más un género literario, que uno biológico. Todorov integra *The Logic of Scientific Discovery* en su bibliografía. No obstante, la teoría finalmente expuesta por el crítico asume, por lo menos en los ojos de muchos de sus lectores y exégetas, el rango de infalibilidad.

la realidad de los miedos aludidos. El criterio de la vaguedad, por ende, no opera en el cuento de Bioy. Es posible, por supuesto, eliminar la obra del canon de lo fantástico. No obstante, el sentido común popperiano sí la percibe como fantástica.²⁰ Es preferible, entonces, modificar levemente la teoría de Todorov, aplicar la navaja de Occam que proporcionan Roh y Lovecraft.²¹

La estética de la recepción, que Todorov conoce bien desde que ésta se iniciara en la Universidad de Constanza, podría aportar un estudio valioso acerca de las reacciones concretas de lectores concretos de literatura fantástica. ¿En qué momento vacilan? ¿Por qué? ¿En qué momento termina la duda para convertirse en certeza? ¿Cómo decepciona y corrige la literatura fantástica el horizonte de expectativas de sus lectores? Sin embargo, la praxis de la crítica literaria se enfrenta en estos casos a un problema fundamental: la falta de documentación fiable. Es decir, ni siquiera encuestas amplias entre lectores modernos son capaces (por razones estadísticas y psicológicas) de representar las reacciones auténticas de un grupo de lectores.²² La vacilación, por ende, se vuelve un criterio vago que sólo la lectura del crítico establece y confirma (esto es: una lectura específica, quizás privilegiada, entre millones de reacciones lectoras

²⁰ Véase la nota 8.

²¹ Todorov cita a Lovecraft, pero rechaza sus posiciones, dado que el norteamericano argumenta desde la perspectiva de un lector real (1994: 31). Podemos oponer a esta crítica, en sí acertada, que el “temor cósmico”, principal ingrediente fantástico de Lovecraft, afecta a autores, narradores y lectores reales e implícitos con la misma intensidad.

²² Mucho menos es posible determinar las reacciones de lectores en diferentes momentos históricos y regidos por contextos sociales divergentes ante uno y el mismo texto. Véase para este tema sobre todo la antología *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (2008), recopilada por Dietrich Rall. En ella especialmente “Para una historia literaria del lector”, de Harald Weinrich, e “Investigación de las influencias y de la recepción”, de Maria Moog-Grünwald.

posibles), pero que no podría ser el elemento que caracteriza todo el género.

Jean-Luc Steinmetz, en un estudio de 1990, se da cuenta de que la vacilación implica otra dificultad: se trata de un momento y los momentos no suelen ser ni tangibles ni medibles. Con menos razón aún un momento debería ser el rasgo fundamental de un género literario. Escribe Steinmetz:

La définition de Todorov, qui se fonde, en fait, sur un certain type de réaction psychique, a le tort de limiter le fantastique à un très court temps d'hésitation, alors même que les écrits de ce genre obéissent à une longue préparation, une mise en condition du lecteur et ménagent une climax, une progression ascendante [...]. Dès lors et par purisme, faudrait-il distinguer la réaction vive (et brève) de la composition méditée et longuement développée? (1990: 14).

Las hipótesis de Todorov, en otras palabras, reducen la literatura fantástica a un efecto que quizás ha sido calculado por el autor, pero de ninguna manera hace justicia a un género de construcción artística compleja.²³ Precisamente esta reducción impide, en la teo-

²³ Steinmetz critica igualmente los postulados de los teóricos clásicos de lo fantástico: Pierre-Georges Castex y Roger Caillois. Rechaza sobre todo su concentración en los aspectos temáticos del género (1990: 10ss). Sin embargo, los postulados de Steinmetz no difieren mucho de los catálogos temáticos ofrecidos por Castex, Caillois y también Todorov: los amplía y categoriza, pero no propone criterios diferentes. Me permito, en este contexto, remitir a Louis Vax quien, en *L'art et la littérature fantastique* (1960), subordina su catálogo de temas a una función: la introducción del miedo en la diégesis: "L'art fantastique doit introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel" (Vax, 1960: 6). Sin embargo, insisto en que los miedos y el terror distan de ser imaginarios. En la crítica hispanoamericana, Flora Botton Burlá relega los temas y motivos fantásticos a un segundo plano. Cualquier tema puede convertirse en fantástico si es capaz de producir juegos narrativos con el tiempo, el espacio, la personalidad y la materia (Botton Burlá, 1983: 195), de transgredir el orden real de las cosas.

ría de Todorov, la caracterización de un cuento multifacético como “El calamar opta por su tinta” como fantástico.

De la misma manera, muchos cuentos de Julio Cortázar deberían eliminarse de la categoría “fantástico” si aplicáramos el criterio principal de Todorov. Ilustro de nuevo con un ejemplo canónico: “Las Ménades” incluido en *Final del juego*. Sin embargo, para un análisis adecuado del relato se vuelve necesaria una breve digresión sobre la explicación psicoanalítica de lo fantástico.

IV

Sigmund Freud, en su análisis de 1919 de “El hombre de la arena” de Hoffmann, aporta *das Unheimliche* a las discusiones alrededor de la literatura fantástica. Sabemos que no hay traducción exacta para el término. Se propuso “lo siniestro”, “lo extraño” y “lo ominoso”, pero la historia de la palabra alemana impide una adaptación adecuada a otro idioma. Freud reproduce una etimología detallada de *unheimlich* y la compara con términos parecidos en varias lenguas modernas y antiguas (1919: 220ss). Resultado: no hay correspondiente exacto...

Prescindo de las especulaciones psicoanalíticas del médico vienes, me limito a indagar en las posibilidades del término *unheimlich* para la crítica literaria.²⁴ Define Freud, después de una larga serie de acercamientos a la palabra citados de diferentes diccionarios:²⁵ “Entonces, *heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su

²⁴ Si Freud “usó” la literatura como herramienta para comprobar la validez de sus teorías psicológicas, ¿por qué no usar a Freud como auxiliar del análisis literario?

²⁵ Freud da especial importancia a una definición de Schelling según la cual *unheimlich* es todo lo secreto, lo que debería permanecer escondido, pero salió a la luz (1919: 225).

opuesto, *unheimlich*. De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich*” (1919: 226).

Quizás el uso actual de la palabra sirva para explicar esta hermosa deconstrucción freudiana. *Heimlich* puede ser una persona que ubica el centro de su vida en su propia casa. *Heimlich* pueden ser una situación y un entorno agradables y acogedores, pero *heimlich* también puede asignar una acción llevada a cabo a escondidas y ubicada en la zona gris entre lo permitido y lo prohibido. La sílaba “un” tiene valor de negación. *Unheimlich* debería ser lo contrario de *heimlich*. Sin embargo, *heimlich* tiene por lo menos dos acepciones entre sí contrarias. *Unheimlich*, entonces, niega una acepción y afirma, al mismo tiempo, la otra.²⁶

El “temor cósmico”, los miedos experimentados por los protagonistas de “El calamar opta por su tinta” son sentimientos *unheimlich*. Vivirlos conscientemente significaría renunciar a la protección del hogar (“Heim”), al mismo tiempo sólo se pueden experimentar plenamente en la intimidad, de manera clandestina, en el hogar (“Heim”), son propiamente dicho comunicables. Es más: desde la intimidad del hogar estas angustias *unheimlich* amenazan con la destrucción del hogar, con su conversión en no-hogar que expondría a sus habitantes a una existencia con plena conciencia y en medio de lo *unheimlich* que, de esta manera, se convertiría en su hogar.

Sin embargo, Hélène Cixous, en un ensayo canónico sobre *das Unheimliche*, es incapaz de ver las posibilidades críticas del concepto. Lo usa, al contrario, para psicoanalizar a Freud. El diccionario del médico vienés, apunta Cixous, sus variados intentos de definir y traducir *unheimlich* engañan al lector, y hasta al autor, porque apenas ellos vuelven *unheimlich* el término, es decir: el lenguaje

²⁶ Todorov podría aprovechar lo vacilante del término para sus propias tesis acerca de la vaguedad de lo fantástico, mas en su *Introducción...* sólo rechaza el uso del término como mera hipótesis en los escritos del psicoanalista (1979: 41).

nos aleja de la realidad (1976: 530). Hay que agregar: no el lenguaje, sino la exégesis de Cixous nos aleja de la realidad. La etimología de *unheimlich* presentada por Freud es fáctica, los significados contradictorios de la palabra existen y se emplean en el alemán cotidiano hasta hoy. Puede que las conclusiones psicológicas de Freud sean arbitrarias, mas en grado mucho más alto lo son las de Cixous. La psicoanalista incluso afirma que Freud envidia la creatividad del escritor (538) y que percibe a Hoffmann como doble que lo incita a la producción de ficción artística (540).²⁷ A final de cuentas, el análisis de Cixous reduce el estudio de Freud a una mera aventura lingüística que revela el poder auto-creativo de la escritura: “‘Basically’ Freud’s adventure in this text is consecrated to the very paradox of the writing which stretches its signs in order to ‘manifest’ the secret art it ‘contains’” (547).²⁸ Se trata de una interpretación que emplea el mismo procedimiento que Freud usa ante la narración de Hoffmann: un texto literario-ficticio funge como documento que permite el psicoanálisis de su autor o de un grupo de autores que manifiestan en sus obras tendencias similares. Sin embargo, Cixous tiene que forzar aún más su análisis, dado que

²⁷ Es muy probable que Cixous se base para estas afirmaciones en la famosa carta de Freud a Arthur Schnitzler del 14 de mayo de 1922. En ella, Freud apostrofa al novelista y dramaturgo austriaco efectivamente como doble y expresa su envidia ante la efectividad superior del literato en comparación con la del médico. No obstante, Freud se dirige a Schnitzler porque éste trabaja precisamente los temas puestos en moda por el psicoanálisis: lo onírico, la sexualidad reprimida, el mundo de las posibilidades. No es lícito deducir de ello un deseo reprimido de Freud de ser escritor. La carta se encuentra en <http://www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/Novellen/schnitzler/freud.htm>.

²⁸ Llama la atención el uso de las comillas en esta cita. David Stove, en *Scientific Irrationalism. Origins of a Postmodern Cult* (2007), demostró de manera convincente que este uso en la epistemología del siglo XX (Popper, Kuhn, Feyerabend, Lakatos) sirve sobre todo para vaciar las palabras de sus contenidos. En nuestro caso “basically”, “manifest” y “contain” podrían significar igualmente sus opuestos y, de esta manera, no significar nada.

necesita reinterpretar el estudio psicológico de Freud como texto literario, como “a strange theoretical novel” (525). No cabe duda de que este tipo de exégesis anula las capacidades explicativas del término “unheimlich”. De hecho, aunque Cixous afirma que lo “unheimlich” se convierte en miedo, reduce al mismo tiempo este miedo al temor ante la posible pérdida de un órgano, es decir: miedo a la castración. La utilidad del término para la comprensión de literatura fantástica se transforma con esto en mínima. Procuero demostrar con mi breve análisis de “Las Ménades” que lo “unheimlich” sí puede ser aplicado de manera productiva en el análisis de un cuento fantástico, sobre todo si se utiliza junto con los componentes básicos propuestos en mi artículo: miedo y narración mimética.

V

No puede haber vacilación en el lector de “Las Ménades”. El título del cuento prefigura su recepción. El lector implícito no puede dudar acerca de lo verídico de lo narrado: un director de orquesta provoca con su arte tal entusiasmo en el público que finalmente se convierte en la causa de su muerte. El público lo destroza, probablemente lo devora. Cortázar adapta un mito antiguo: la muerte de Orfeo, su destrucción por las Ménades, un grupo de mujeres que originalmente crió a Dionisio para posteriormente convertirse en sus más fieles seguidoras. El juego intertextual se percibe incluso en los detalles: Dionisio, Homero, las Furias, las Bacantes hallan sus representaciones modernas en el cuento de Cortázar. Repito: el título guía la lectura. Si el narrador argentino hubiera escogido otro título, sí podría haber vacilación en el lector. Aunque varía de lector en lector, los hechos narrados serían, por lo menos durante cierto tiempo, inexplicables y sospechosos. En un artículo de 1979, precisamente Tzvetan Todorov insiste en la importancia de

los pre-textos literarios. Según el crítico, toda la literatura es endogénesis, es decir: los textos se originan en y por otros textos. Y texto es el título, es la biografía del autor, es su entorno social e histórico. No hay componentes que justifiquen la afirmación de la exogénesis de la producción literaria: “But if bio-graphy, socio-graphy, picto-graphy are all ‘interior’ to the work, what remains to exogenesis? Nothing. The notion of endogenesis immediately loses its reason for being and becomes a synonym for genesis alone” (Todorov, 1979: 227). Es muy probable que el lector de “Las Ménades” conozca el texto del que surge el cuento argentino, su hipotexto según la terminología propuesta por Gérard Genette. Por ende, no hay ni sorpresa ni el momento de vacilación que genera lo fantástico en la teoría de Todorov de 1970. Sí hay, por otro lado, un juego muy marcado con la polivalencia del adjetivo “unheimlich”. El Maestro debe percibir el conjunto formado por orquesta, sala y público como lo más familiar y seguro de su existencia, como su “Heim”. Esta impresión se refuerza por un comentario de la señora de Jonatán antes del inicio del concierto: “—Ahí tiene, ahí tiene a un hombre que ha conseguido lo que pocos. No sólo ha formado una orquesta sino un público” (Cortázar, 2008: 55). El Maestro está literalmente en su ambiente: lo cree conocer porque él lo ha creado. Sin embargo, el entusiasmo orgiástico y el fanatismo del público (guiado por el grupo de las Ménades) convierte este hogar en una pesadilla: lo “heimlich” se transforma en “unheimlich”. Finalmente lo “unheimlich” se interioriza mediante la muerte del Maestro y, de esta manera, se reconvierte en lo “heimlich”, dado que, según el psicoanálisis freudiano, no puede haber lugar más “heimlich” que la muerte que, no obstante, se nos suele presentar como lo más “unheimlich”.²⁹

²⁹ Renuncio a una traducción de los términos “heimlich” y “unheimlich” que sólo podría entorpecer el análisis.

El narrador de estos acontecimientos violentos es un testigo ocular quien, además, conoce a varios de los involucrados personalmente. Es decir: un narrador fiable cuyo propósito principal es reproducir los hechos tal cual, un narrador mimético. Este narrador entra a un espacio que no es suyo, se percibe a sí mismo como ajeno en el ambiente del concierto, no sólo ajeno a los actos violentos, sino también al entusiasmo musical provinciano del público. De este modo, el narrador representa al mismo tiempo la función del lector implícito. Los hechos observados y reproducidos generan el miedo ontológico, las dudas y frustraciones ante actos inexplicables (en este caso actos míticos y vagamente telúrico-primitivos), en él y, a la vez, en el lector. Lo “heimlich” y lo “unheimlich” son catalizadores en este contexto, impulsan el conflicto, pero también pretenden describir y caracterizar el miedo que amenaza a narrador y lector.

No cabe duda de que “Las Ménades” puede ser clasificado como literatura fantástica, a pesar de que no exista momento de vacilación en el lector. En primer grado, la actitud mimética del narrador, el carácter del miedo reproducido y transmitido al lector; en segundo grado, el juego intertextual con el mito de Orfeo, así como las alusiones indirectas a lo “unheimlich” freudiano justifican su ingreso al canon de lo fantástico.

VII

No me propuse con estas observaciones formular una nueva teoría de lo fantástico, encontrar una nueva definición del género literatura fantástica, tampoco invalidar clasificaciones como realismo mágico o lo real maravilloso. Sólo propongo repensar el canon de lo fantástico con base en criterios sencillos. Sobre todo se volvió necesario oponerse a lo dogmático de la teoría de Tzvetan Todorov, dogmatismo que el autor de la *Introducción a la literatura fantástica*

rechazó, pero que muchos de sus seguidores han introducido en crítica y teoría del género fantástico. Por otro lado, es igualmente necesario oponerse a un relativismo crítico que sencillamente rehúye los intentos de formular y defender teorías y definiciones.

Mi navaja de Occam la proporcionan Franz Roh y H. P. Lovecraft. Mediante ellos el principal elemento definitorio de la literatura fantástica podría reducirse a la fórmula: miedo ontológico transmitido al lector por procedimientos miméticos tradicionales, pero readaptados en contextos narrativos innovadores. Apliqué esta fórmula —y una breve digresión a lo “unheimlich” de Sigmund Freud— a dos cuentos antológicos de la literatura fantástica que, no obstante, deberían excluirse como objetos de estudio si aplicáramos los criterios de Todorov, sobre todo su elemento clave: la vacilación ante los hechos narrativos. Sin embargo, muchas otras herramientas analíticas podrían encontrarse —en la producción de literatura fantástica o en las numerosas teorías elaboradas a su alrededor— que permitirían el diálogo interminable entre teorías que siempre serán falseadas, el diálogo en medio del “tercer mundo” científico ideado por Karl Popper que podría acercar también nuestras materias a la científicidad.³⁰

Fuentes

Abraham, Carlos, 2006, *Estudios sobre literatura fantástica*, Buenos Aires, Quadrata.

Alazraki, Jaime, 1967, “Borges y el problema del estilo”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 3/4, año 33, pp. 204-215.

_____, 1984, “El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges”, *Hispanic Review*, vol. 52, núm. 3, pp. 281-302.

³⁰ Remito al capítulo 3, “Epistemología sin sujeto cognoscente”, de *Conocimiento objetivo* (1974), y a muchos pasajes más en éste y otros libros del filósofo.

- Bioy Casares, Adolfo, 1999, “El calamar opta por su tinta”, en *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza / Emecé, pp. 211-225.
- _____, 2008, “Prólogo”, en *Antología de la literatura fantástica*, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo (eds.), Buenos Aires, Debolsillo.
- Botton Burlá, Flora, 1983, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM.
- Calderón Bird, Raúl, 2002, *La narrativa y el teatro fantásticos de Elena Garro*, tesis de doctorado no publicada, México, UNAM.
- Carpentier, Alejo, 1975, “Confesiones sencillas de un escritor barroco” (entrevista con César Leante), en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Salvador Arías (ed.), La Habana, Casa de las Américas, pp. 57-71.
- _____, 1987, “Prólogo”, en *Obras completas II. El reino de este mundo, Los pasos perdidos*, México, Siglo XXI, pp. 11-19.
- Chiampi, Irleamar, 1983, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila.
- Cixous, Hélène, 1976, “Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud’s Das Unheimliche (The ‘Uncanny’)”, *New Literary History*, Robert Denomé (trad.), vol. 7, núm. 3, pp. 525-548.
- Cortázar, Julio, 2008, “Las Ménades”, en *Final del juego*, México, Punto de lectura, pp. 53-73.
- D’Ors, Eugenio, 1964, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar.
- Freud, Sigmund, 1976, *Lo ominoso*, en *Obras completas 17*, James Strachey, Anna Freud (eds.), José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Hahn, Oscar, 1978, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, Premia Editora.
- Lovecraft, H. P, 1995, *El horror sobrenatural en la literatura*, Melitón Bustamante (trad.), México, Fontamara.

- Llarena, Alicia, 1997, “Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 26, núm. I, Madrid, UCM.
- Menton, Seymour, 1993, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México, FCE.
- _____, 1998, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, FCE.
- Morales Benito, Lidia, 2011, “La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica y patafísica”, *Carnets III. L’(In)vraisemblable*, enero, pp. 131-146.
- Ong, Walter J., 2002, *Orality and Literacy*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Pardo Fernández, Rodrigo, 2009, “La ficción y la literatura fantástica, ese oscuro recinto interminable”, en *De la ficción o de por qué llamar a las cosas por su nombre*, Granada, Diputación de Granada, pp. 9-39.
- Parkinson Zamora, Luis, 1998, “Hacia Alazraki”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 1, año 51, pp. 178-182.
- Popper, Karl, 1967, *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*, Néstor Míguez (trad.), Barcelona, Paidós.
- _____, 1974, *Conocimiento objetivo*, Carlos Solís Santos (trad.), Madrid, Tecnos.
- _____, 1977, *Búsqueda sin término. Una autobiografía intelectual*, Carmen García Trevijano (trad.), Madrid, Tecnos.
- Rall, Dietrich (comp.), 2008, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM.
- Roh, Franz, 1925, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann.
- Steinmetz, Jean-Luc, 1990, *La littérature fantastique*, París, Presses Universitaires de France.

- Stove, David, 2007, *Scientific Irrationalism. Origins of a Postmodern Cult*, New Brunswick y Londres, Transaction Publishers.
- Todorov, Tzvetan, 1979, "On Literary Genesis", *Yale French Studies*, Ellen Burt (trad.), núm. 58, pp. 213-235.
- _____, 1994, *Introducción a la literatura fantástica*, Silvia Delpy (trad.), México, Ediciones Coyoacán.
- Vargas Llosa, Mario, 2008, "El viaje a la ficción", *Letras Libres*, núm. 110, febrero, pp. 12-18.
- Vax, Louis, 1960, *L'art et la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, París.
- Yushimito del Valle, Carlos, 2009, "Pierre Menard, autor de Cortázar. Aproximaciones a lo neofantástico en 'Casa tomada' y 'Carta a una señorita en París'", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 41, disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/menacor.html>, (consultado el 8/VI/2011).

(Artículo recibido el 5 de marzo de 2014;
aceptado el 12 de mayo de 2014)

Lo lezamiano en la conformación de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz

Luis Alberto Arellano Hernández
El Colegio de San Luis

Resumen

Este artículo explora la relación intertextual entre *Paradiso*, de José Lezama Lima, y *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz, con la finalidad de demostrar la dependencia formal, intelectual y temática que la pieza de Paz mantiene con la de su antecesor. La novela de Paz se lee como una realización de las ideas “criollas” de Lezama Lima, sobre todo aquellas que están señaladas en *La expresión americana* y en los escritos que señalan el método de reflexión histórica en *Las eras imaginarias*.

Palabras clave: criollismo, Lezama, Senel Paz, intertextualidad, reflexión historiográfica, imaginación americana.

Abstract

This article explores the intertextual relation between Paradiso, of José Lezama Lima, and El lobo, el bosque y el hombre nuevo, of Senel Paz, in order to demonstrate the formal, intellectual and thematic dependence that Paz's piece has with the work of his predecessor. The novel by Paz can be read like a realization of Lezama's "criollas" ideas, especially those that are outlined in La expresión americana and the writings that indicate the method of historical reflection in Las eras imaginarias.

Keywords: Criollismo, Lezama Lima, Senel Paz, Intertextuality, Historiographic reflection, American imagination.

*Yo combino:
el aguacero pega en el lomo de los caballos,
la siesta atada a la cola de un caballo,
el cañaverol devorando a los caballos,
los caballos perdiéndose sigilosamente
en la tenebrosa emanación del tabaco,
el último gesto de los siboneyes mientras el humo
pasa por la borquilla
como la carreta de la muerte,
el último ademán de los siboneyes,
y cavo esta tierra para encontrar los ídolos y ha-
cerme una historia.*

VIRGILIO PIÑERA

“y habiendo chocolate, había pedido fresa”

El hecho de que la versión cinematográfica de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990), de Senel Paz, sea más ampliamente difundida que la propia *nouvelle* ha opacado algunos de los alcances de esta pieza; circunscribiendo su impacto a la crítica, explícita o implícita, del régimen comunista de la isla cubana. Los temas que esta crítica reviste tienen que ver con la persecución a los homosexuales que llevó a cabo el gobierno durante la década de los setenta; con la reconciliación entre una versión de alta cultura y el mundo construido por la Revolución y, sobre todo, con los peligros ideológicos que acechaban a los cubanos después de la caída del Muro de Berlín en 1989. Tales son las apreciaciones de, por ejemplo, Enrico María Santíen en su artículo de 1998. Pocos han resaltado los motivos lezamianos de la pieza, sin embargo, el que más se ha acercado ha sido Eloy E. Merino (2004), ya que centra su análisis en los usos del almuerzo que ofrece Diego a David. No obstante, aunque señala la marcada intertextualidad que tiene

este pasaje con el capítulo siete de *Paradiso*, su trabajo se enfoca en reproducir los argumentos (variantes más, variantes menos) de Enrico María Santí al hablar del filme *Fresa y Chocolate*: el almuerzo supone una especie de reconciliación entre el mundo de la alta cultura gay y el régimen revolucionario; también es una especie de puesta en escena que revela un rico pasado lezamiano; por último, es el punto culminante en la educación sentimental de David a cargo de Diego, quien le ha mostrado un mundo prohibido por el gobierno y donde se esconde una veta que no está en el horizonte de posibilidades que ofrece la Revolución.

Es por eso que el interés del presente trabajo se encamina a explorar las posibles relaciones textuales entre *Paradiso* y la pieza de Senel Paz, aunque también se toma en cuenta la obra ensayística de Lezama Lima. Cabe resaltar que la relación explícita del almuerzo lezamiano que Diego ofrece a David forma parte de un diálogo entre los dos personajes. Es por eso que esta pista, de tan sencilla comprobación, anima al presente trabajo a internarse con mayor profundidad en las claves que permiten esta referencia. No se trata de negar estas lecturas, sin duda presentes y comprobadas por los marcados intentos de conciliación explícita puestos por el autor en boca de sus dos personajes, sino de ampliar los rangos de intertextualidad y aventurar una explicación del porqué esta relación parece vertebrar la enciclopedia y la figuración retórica del relato de Senel Paz. Es innegable, entonces, que el personaje de David sufre una transformación con respecto a su idea de Diego. Es también evidente que Diego da sobradas muestras de inconformidad por lo que parece ser una invisibilidad del mundo gay en el universo de referencia cultural del régimen cubano. No es el hecho de ser gay por el cual pide su lugar, sino que, precisamente, por ser gays se han borrado diversos aportes de autores y con ello se les ha negado el reconocimiento merecido. Así, pues, es pertinente preguntar cómo es que la obra y figura de Lezama Lima sirve de ejemplo

para esta reconciliación, posible o no, y si es éste el papel —el de ejemplo— que el autor asigna a una obra constantemente referida.

“Tengo más bolsas que un canguro”

En el marco del relato es claro que los referentes culturales cobran una importancia vital, tanto por su carácter de elementos deseables como por el hecho de ofrecer pistas para la comprensión de la ficción. Por un lado, los títulos de novelas y nombres de autores que Diego blande ante la mirada deseosa de David son una forma de seducción, una manera de plantar una estaca y separar la visión del mundo restringido, ideológica y materialmente, del militante revolucionario con respecto de la apertura de miras y objetos que la militancia (otra militancia) gay ofrece a sus acólitos. Esta seducción abierta basada en las prohibiciones económicas e ideológicas de la Revolución permite deslumbrar y tentar al indeciso David.¹ Es una estrategia probada, que Diego despliega con aparente descuido y gran simpatía. Esta tensión que se establece al inicio de la narración, pero que recorre las relaciones posibles entre los dos mundos ahí expresados, se resume en la anhelante frase que lanza el narrador (David) ante el ejemplar de *La guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa, recién editada en España: “Vargas Llosa era un re-

¹ Reinaldo Arenas reflexiona sobre esta seducción en *Antes de que anochezca* (1992). A pesar de mostrar constantemente un marcado distanciamiento del mundo intelectual cubano, existen pasajes en el texto donde el valor simbólico de la cultura es usada como arma de seducción. Valga un solo ejemplo para mostrar lo dicho: “Recuerdo a un teniente que, al saber que yo hablaba un poco de francés, se empeñó en que yo le enseñara esa lengua en las horas libres. Y las clases comenzaban cuando el teniente decía: ‘Vamos a estudiar francés’. Y cogiéndose los testículos con la mano los depositaba sobre la mesa en que yo impartía las clases. Con aquel miembro erecto y aquellos testículos a sólo unas pulgadas de la libreta donde yo le escribía algunas frases en francés, yo prolongaba los estudios durante muchas horas” (155).

accionario, hablaba mierdas de Cuba y el Socialismo donde quiera que se paraba, pero yo estaba loco por leer su última novela y mírala allí: los maricones todo lo consiguen primero” (Paz, 1991: 12).

Por otra parte, los contenidos de las obras aludidas, ya sea en los libros o en la plástica, la música o la danza, al formar parte del inventario de la cultura mundial en la modernidad, dibujan una suerte de taller formativo que tiene como efecto dos aspectos que es necesario resaltar: en primer lugar, amén de aportar verosimilitud a la fábula, permiten rastrear una especie de biografía intelectual del personaje de Diego y, en segundo lugar, dan cuenta de qué se busca representar en los diversos momentos en donde la irrupción de los referentes culturales explícitos da cuenta de una particular significación para lo narrado.

Así, las referencias a Goytisolo, Martí, Alicia Alonso (bailarina), Ibsen, John Donne, Kavafis, María Malibrán (soprano), María Callas, Teresa Stratas, Renata Tebaldi, Celina Gómez, *La Casa de muñecas*, *El lago de los cisnes*, entre otros muchos, forman la pléyade de recursos que el autor dispone para dibujar el sintagma que forma al personaje Diego; el cual será atractivo para David por permitirle el ingreso a una cultura (alta y baja) proscrita por el régimen comunista de la isla, pero también por ser parte del inventario necesario por el cual un artista se forma como tal.

No obstante, el lugar principalísimo en esta constelación de nombres y obras lo ocupa José Lezama Lima y su obra. Sin embargo, no sólo su obra sino también la mención explícita a su método de enseñanza (manifestado en la lectura de libros no literarios para poblar de verosimilitud a los textos incipientes de David) y a su método de seducción da cuenta que el *pathos* lezamiano estructura como un eje la construcción del relato de Senel Paz:

Un día, una tarde de noviembre, cuando es más bella la luz habanera, pasaremos frente a su casa, en la calle Trocadero. Vendremos de Prado, caminando por la acera opuesta, conversando y

como despreocupados. Tú llevarás puesto algo azul, color que tan bien te queda, y nos imaginaremos que el Maestro vive, y que en ese momento espía por las persianas. Oye su respiración entrecortada, huele el humo de su tabaco. Dirá: ‘Mira a esa loca y su garzón, cómo se esfuerza ella en hacerlo su pupilo, en vez de deslizarle un buen billete de diez pesos en la chaqueta’ (Paz, 1991: 39).

Es así que la huella de Lezama es permanente en las marcas textuales que estos referentes, antes explicados, aportan para la comprensión del relato.

“Hay que comenzar por el principio,
porque talento tienes”

Una vez que la “presencia” de Lezama Lima y su obra ha sido puesta en relieve, conviene hacer constar qué tipo de relación guarda el texto de Senel Paz con los del Maestro. En principio, hay que decir que la relación posible de esta configuración es la descrita por Gerard Genette bajo el concepto de trantextualidad, específicamente en su variante de hipertextualidad: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (1989:17). Es claro, incluso para el teórico francés, que esta forma de relación entre textos es el rasgo más distintivo de la literariedad. De algún modo todos los textos literarios guardan una relación de derivación con respecto a otros anteriores. No obstante, aún cuando este rasgo de literariedad sea una forma textual de establecer una tradición, no quiere decir que siempre sea del mismo modo y en la misma medida que la derivación antes señalada. El rasgo que destaca Genette para establecer esta singularidad está sobre todo en el establecimiento de un contrato que asegure esta derivación (por ejemplo, en el título) o en alguna marca textual que oriente en esta dirección. No es,

por supuesto, necesario que sea explícito, como en un paratexto, sino que puede estar sujeto a la decisión del lector. Dicho de otro modo, y refiriendo al caso que nos ocupa, en un primer momento es evidente (el narrador así lo hace notar) que *Paradiso* de Lezama Lima funciona como hipotexto para *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Por lo tanto, es necesario señalar la distinta procedencia de las marcas textuales que dan cuenta de esta relación. Así, se encuentran las menciones explícitas a la figura y la obra de Lezama Lima; por ejemplo, lo ya señalado como su método de enseñanza, su método de seducción y sus labores en el régimen comunista (*cf.* Paz, 1991: 39). Existen, además, extractos de *Paradiso* que no están siempre señalados como cita y que pueden o no tener una función paródica, como en el caso del almuerzo que funciona como clímax de la pieza. Por último, sobresale el sistema de referencias que apunta los intereses intelectuales, políticos y artísticos de Lezama, el cual puede ser rastreado como parte de un modelo de cultura y cubanía, entendiendo esto último como una indagación sobre aquello que configura una comunidad nacional, y que no es tratado de manera explícita en el relato de Paz, así como algunas otras referencias a los diversos textos donde Lezama indagó sobre la configuración de una identidad americana. Aquí, forma parte destacada su idea de metodología para la construcción de una teoría de la imaginación poética.

No es la intención de este trabajo agotar todas las cuestiones aquí perfiladas, sino establecer un estado de la cuestión e indagar, así sea parcialmente, algunos de los motivos más interesantes de la relación entre los dos textos. La función de hipertexto que mantiene *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* con *Paradiso* pone de manifiesto que la elección, por parte de Lezama, del personaje llamado Diego, tutelar de la educación sentimental sobre David, responde a motivos más profundos que traen a cuenta una relación conflictiva entre el régimen castrista y la intelectualidad gay de la isla. Es,

además de la intención manifiesta por el narrador, una declaración de principios que encierra un tutelaje conceptual arraigado en las diversas facetas y géneros de la obra lezamiana que se puede anclar en dos conceptos claves de la misma: el criollismo como concreción de lo barroco en América y la manera en que las “Eras imaginarias” configuran esta posibilidad (causalidad determinada por lo incondicionado, diría Lezama).

Es de notar que los tres tipos de marcas textuales aquí señalados son también las maneras en que el adjetivo “lezamiano” toma contenido, merced de los usos dentro del texto de Paz. La manera de configurar este vocablo, que aparece despojado de significación *a priori*, descansa en la premisa de que el texto de Paz contiene las claves para entender qué se busca fijar al referirse de este modo a la constelación de una obra que tiene tantas entradas para ser analizada.

“Ibsén”

El conflicto inicial, determinante para revelar la estructura de la pieza como una versión de la educación sentimental e intelectual, es el que vive David ante el despliegue de objetos señaladamente contrarrevolucionarios cargados por Diego en su primer encuentro en Copelia. Ante su deseo de leer el libro de Vargas Llosa, David opone su conciencia de Joven Brigadista. Es decir, ante el placer de lo prohibido, opone su conciencia revolucionaria. El problema es que los sucedáneos que la conciencia revolucionaria le ofrece para paliar el deseo por lo valioso de la cultura prohibida son simples remedos de cursilería bobalicona encubiertos de fervor patrio. El conflicto que David vive ante Diego, en este primer encuentro, está acentuado porque su experiencia en el ámbito cultural de la Revolución es deplorable. David se declara producto de la Revolución. Es un *guajiro*, velleño, que puede estudiar en la Universi-

dad y que debe a la Revolución su ascenso en la escala social. Sin embargo, entre más aprende y conoce mundo, más simple y cursi le parece lo que la Revolución sanciona como pertinente en esa esfera. Por eso, ante el fingido desinterés que muestra por el galanteo de Diego, ataca con lo más selecto de su arsenal y le reduce llamándolo *Torvaldo*.

Cuatro años atrás, a mi profesora de literatura en el preuniversitario, que no sólo era una profesora de literatura frustrada, sino también una directora de teatro frustrada, le llegó la oportunidad de su vida cuando la escuela no alcanzó el primer lugar en la emulación inter-Becas por falta de trabajo cultural. Fue a ver al director y lo convenció, primero, de que a Rita y a mí nos sobra talento histriónico, y después, de que ella podía guiarnos con mano segura en *Casa de muñecas*, una obra que, si bien extranjera, pero ya lo dijo Martí, compañero director, insértese el mundo en nuestra República, estaba libre de ponzoñas ideológicas y figuraba en el programa de estudios revisado por el Ministerio en el verano pasado (Paz, 1991: 19).

Todo el episodio es una caricatura que ilustra la pobreza, la rigidez y, sobre todo, la vocación por el ridículo de una educación cultural que tiene supeditado el contenido y la expresión a los fundamentos ideológicos de la Revolución. La cadena de sucesos y situaciones lamentables culmina con el *compañero director*, que hace una tarea revolucionaria de la participación de David en la obra. La representación, por supuesto, es un fracaso. No sólo por las premisas que movían a los involucrados (Rita enamorada y muda, el *compañero director* acorralado por los malos resultados, David respondiendo al llamado revolucionario y la profesora de literatura cumpliendo su sueño) sino a razón del olvido y parálisis de Rita como protagonista de la obra en el momento más dramático de su personaje. Así, David, *Torvaldo*, debe llevar el clímax de la obra en

hombros y recitar ambos personajes como si fuera un largo monólogo, sin sentido y poco verosímil, pero convencido de que está haciendo lo correcto. El final de la puesta en escena es apoteósico, digno de la peor pesadilla de teatro estudiantil: suena *El lago de los cisnes*, mientras se proyectan fotos de milicianas y poemas de Juana de Ibarbouro. Cae el telón.

Así, toda la secuencia está configurada para poner de relieve el contraste entre la pobreza de oportunidades que tiene David dentro de la Revolución y los placeres que le esperan al cruzar la línea que separa lo legal de lo ilegal, lo correcto de lo perverso, lo heterosexual de lo gay. “Yo, uno, soy maricón. Dos: soy religioso. Tres: he tenido problemas con el sistema; ellos piensan que no hay lugar para mí en este país, pero de eso, nada; yo nací aquí; soy, antes que todo, patriota y lezamiano, y de aquí no me voy ni aunque me peguen candela por el culo” (Paz, 1991: 19).

Los rasgos que dibujan a Diego son atractivos para David porque dejan entrever una enciclopedia que no está a su alcance por los medios oficiales. Referentes que sólo se despliegan una vez que es convencido por Diego para acompañarlo a su casa. Sin embargo, a pesar de los intentos de seducción, el pacto que se establece entre ellos es el de un pupilaje que pondrá en concordancia la Tarea con el Maestro:

David, vuelve. Creo que hoy no me he sabido explicar. Quizás te he parecido superfluo. Como todo el que habla mucho, hablo boberías. Es porque soy nervioso, pero me he sentido distinto conversando contigo. Conversar es importante, dialogar mucho más. No tengas miedo de volver, por favor. Sé respetar y medirme con cualquier persona y puedo ayudarte muchísimo, prestarte libros, conseguirte entradas para el ballet, soy amiguísimo de Alicia Alonso y me encantaría presentarte un día en casa de la Loynaz, a las cinco de la tarde, un privilegio que sólo yo puedo proporcionarte. Y quisiera obsequiarte con un almuerzo lezamiano, algo que no

ofrezco a todo el mundo. Sé que la bondad de los maricones es de doble filo, como apunta el propio Lezama en alguna parte de su obra, pero no en este caso (Paz, 1991: 28-29).²

La incorporación reiterada de Lezama como adjetivo para demostrar una filiación plantea varias preguntas. ¿Qué es lo *lezamiano* de la vida de Diego? ¿De la vida en la Habana? Sin duda, por la forma en que se utiliza en estos dos ejemplos, tiene varias acepciones o incluye varios aspectos distintivos: por un lado, es un rasgo que pinta una forma de entender la cubanía, un rasgo de identidad que abarca una serie de comportamientos y filiaciones, no sólo con Lezama y su obra, sino con los temas y los tratamientos que él incorpora (el principal rasgo que se quiere destacar guarda relación con lo barroco en Lezama); por otro lado, es claro que el adjetivo también incluye, en su forma más reducida, pasajes de la obra del Maestro. Es decir, un estilo y también una referencia a tal o cual imagen proveniente de un texto específico. Así, la configuración de lo *lezamiano*, en principio, nace por destacar una filiación con la obra del escritor cubano, pero también por dibujar un mapa, una constelación de temas, objetos y, sobre todo, un estilo fincado en lo Barroco como modelo de expresión.

“El traje me lo prestó Bruno”

Que el pasaje del almuerzo lezamiano está construido a partir de *Paradiso* es algo que el mismo narrador pone en boca de los personajes; que éste es el momento donde la disciplina intelectual a la que es sometido David llega a su punto más alto y, por tanto,

² Aquí vale la pena señalar otro rasgo de hipertextualidad, no con Lezama, sino con Reinaldo Arenas: la clasificación de la comunidad gay. El listado de confiabilidad que se puede dar al homosexual frente al dictado de su deseo (Cf. Arenas, 1992: 103ss; Paz, 1991: 33-37).

es el punto climático de la narración, ha sido ya estudiado en los estudios mencionados. No obstante, la manera en que estas dos situaciones se articulan desde los dos textos, *Paradiso* y *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, son el motivo de esta indagación.

Hay que tener en cuenta que el capítulo siete, donde sucede la cena lezamiana (transfigurada en almuerzo en Paz), es de singular importancia para la historia de *Paradiso* porque es el apartado medular de la novela que consta de catorce episodios y, también, porque marca una división central para el desarrollo de la historia de José Cemí, protagonista principal. Por lo tanto, la novela puede ser leída como la formación espiritual e intelectual de José Cemí y su desarrollo como poeta hacia el final de la historia. Antes de este capítulo, sin embargo, Cemí es un niño envuelto en el ambiente familiar de su abuela, su madre, sus hermanos y su tío (dado que es huérfano de padre); después, estará envuelto en sus años de formación escolar, el bachillerato y la universidad.

En el capítulo siete, su participación es de simple espectador, mientras que en el resto de la novela toma el papel protagónico. Este capítulo está centrado en dos figuras: doña Augusta, la abuela, y el tío Alberto, su hijo varón. La familia de Cemí, acaudalada e importante en la ciudad, es gobernada con mano dura por la abuela Augusta. El tío Alberto es un escándalo para la familia debido a su indefinición laboral y su resistencia a “sentar cabeza” en el mundo criollo de la narración. El capítulo comienza con la irrupción del tío en la casa familiar buscando que la abuela, su madre Augusta, le proporcione dinero para continuar la borrachera. Ella se lo entrega, pero le lanza un discurso notable de reproche y desprecio. El tío avergonzado vuelve a la calle. Se anuncia la llegada de la tía, hermana de la madre de Cemí e hija de Augusta, desde otra ciudad y se prepara una cena para recibir tanto a ella como a su familia. El marido de la tía, el doctor Demetrio Santurce, ha sido compañero de estudios de Alberto y ahora es médico de la

familia. Antes de su llegada, Cemí ha descubierto, por boca de Demetrio, que su tío Alberto es poeta, para muestra el doctor le lee una carta que recibió de él mientras compartían residencia profesional. Cemí escucha arrobado por revelársele una coincidencia espiritual con el tío Alberto. El texto es muestra de la delicadeza e ingenio propios de Lezama. Sin embargo, el tío Alberto representa lo opuesto al mundo femenino donde ha sido criado y desde donde observa al mundo. El tío Alberto representa la sordidez y la violencia del mundo masculino. Saber que el tío es poeta le da a Cemí la carta de naturalización necesaria para formar parte de los varones de la familia.

A la llegada de la tía y de Santurce, más allá de las ocho de la noche, doña Augusta llama a la mesa:

Doña Augusta se había preocupado de que la comida ofrecida tuviese de día excepcional, pero sin perder la sencillez familiar. La calidad excepcional se brindaba en el mantel de encaje, en la vajilla de un redondel verde que seguía el contorno de todas las piezas, limitado el círculo verde por los filetes dorados. [...] El color crema del mantel, sobre el que destellaba la perfección del esmalte blanco de la vajilla, con sus contornos de verde quemado, conseguía el efecto tonal de una hoja reposada en la mitad del cuerpo menguante lunar (Lezama, 1968: 164).

En la pieza de Paz se lee: “La calidad excepcional del almuerzo, como decía el propio Lezama en *Paradiso*, según supe después, se brindaba en el mantel de encajes, ni blanco ni rojo, sino color crema, sobre el que destellaba la perfección de la vajilla con sus contornos de verde quemado” (1991: 41).

En ambos casos, la descripción corre inicialmente a cuenta de los narradores, heterodiegético en Lezama, intradiegético en Paz. No obstante, conforme avanza la narración en el desarrollo de la comida, los personajes se van apropiando del recurso, e incluso

Diego, a manera de Augusta, va reproduciendo textualmente los diálogos y emisiones de juicios que se van sucediendo tanto en el narrador como en los personajes de Lezama:

Doña Augusta destapó la soper, donde humeaba una cuajada sopa de plátanos. —Los he querido rejuvenecer a todos —dijo— transportándolos a la primera niñez, y para eso le he añadido a la sopa un poco de tapioca. Se sentirán niños y comenzarán a elogiarla, como si la descubrieran por primera vez. He puesto a sobrenadar unas rositas de maíz, pues hay tantas cosas que nos gustaron de niño y que sin embargo no volveremos a disfrutar. Pero no se intranquilen, no es la llamada sopa del oeste, pues algunos *gourmets*, en cuanto ven el maíz, creen ver ya las carretas de las emigraciones hacia el oeste, a principios del siglo pasado, en la pradera de los indios sioux —al decir eso, miró hacia la mesa de los garzones, pues intencionadamente había terminado su párrafo para apreciar cómo se polarizaba la atención de sus nietos (1968: 164-165).

El narrador (David), en la pieza de Paz:

Diego destapó la soper, donde humeaba una cuajada sopa de plátanos. “Te he querido rejuvenecer”, dijo con una sonrisa misteriosa, “transportándote a la primera niñez, y para eso le he añadido a la sopa un poco de tapioca...” “¿Eso qué es?” “Yuca, niño, no me interrumpas. He puesto a sobrenadar unas rositas de maíz, pues hay tantas cosas que nos gustaron de niño y que sin embargo nunca volvemos a disfrutar. Pero no te intranquiles, no es la llamada sopa del oeste, pues algunos *gourmets*, en cuanto ven el maíz, creen ver ya las carretas de los pioneros rumbo a la California, en la pradera de los indios sioux. Y aquí debo mirar hacia la meza de los garzones” (1991: 41-42).

Es capital señalar que aquí comienzan a aparecer sintagmas que se vuelven incomprensibles o meramente alusiones de carácter or-

namental si no se tiene presente la referencia de lo sucedido en el capítulo siete de *Paradiso*. Tal es el caso de esa última frase, que en boca de doña Augusta es un gesto de provocación a los niños que están en otra mesa distinta a la de los adultos, y el siguiente enunciado del narrador que explica el gesto. En el caso de Diego, la referencia a los sioux y la enunciación final que refiere a la mesa de los garzones es sólo un gesto en apariencia vacío, pero que asegura la referencia a la obra de Lezama y añade una dimensión de ritual, de sacrificio, al almuerzo con David. Estas marcas que señalan la relación de hipertexto que guarda la pieza de Paz con la de Lezama no pueden ser leídas sólo como paródicas, sino como una suerte de iniciación, donde la representación del signo lezamiano se ha trastocado en una *performance*. Esto, como se verá, es de capital importancia por la dimensión que guarda la imaginación poética como método en la obra de Lezama.

Después de la ceremoniosa sopa y la descripción de Augusta, Santurce (el pedante yerno) aborda la posibilidad de un infarto por la cantidad y la calidad de la gastronomía desplegada. El señalamiento lleva a Alberto a discurrir sobre los secretos del corazón en tanto órgano. En un toma y daca, donde Santurce trata de zanjar la discusión, merced su conocimiento médico, la última frase que se emite hace mención al corazón del canario y la velocidad de sus latidos.

—Troquemos— dijo doña Augusta para terminar la ociosa discusión —el canario centella por el langostino remolón—. Hizo su entrada el segundo plato en un pulverizado *soufflé* de mariscos, ornado en la superficie por una cuadrilla de langostinos, dispuestos en coro, unidos por parejas, distribuyendo sus pinzas el humo brotante de la masa apretada como un coral blanco. [...] Formaba parte también del *soufflé*, el pescado llamado emperador, que doña Augusta sólo usaba en el cansancio del pargo, cuya masa se había extraído primero por círculos y después por hebras; lan-

gostas que mostraban el asombro cárdeno con que sus carapachos habían recibido la interrogación de la linterna al quemarle los ojos saltones (Lezama, 1968: 196).

En Paz, Diego realiza, con pequeñas variantes, el recitativo de doña Augusta. Desde el verbo inicial, trocar, el discurso pierde sentido sin la referencia textual a *Paradiso*. En la conversación y en el almuerzo con David no hay ningún canario, ni ninguna ave implicada; las especificaciones sobre los peces y mariscos utilizados y el por qué, que el narrador utiliza para demostrar la maestría del doble arte de doña Augusta (gastronómico y verbal), son rasgos que demuestran culpabilidad, por el origen de los productos, escasos ya en ese inicio del “periodo especial” que siguió al derrumbe del bloque socialista en Europa. No puede ser sino por la forma en que el texto de Paz retoma los elementos del texto lezamiano que esta diferencia cobra sentido.

El momento cumbre de la cena-almuerzo, anunciado por Diego, está dado por la ensalada. Una remolacha que Alberto trata de llevar a su plato, merced de su preparación, se parte y mancha el mantel de encaje. En dos ocasiones más trata de llevarla a sí, pero dos veces más deja su marcha borgoña sobre el mantel. Se han formado tres manchas, y juguétón, Alberto toma los carapachos de las langostas y langostinos y hace que cerquen los rosetones dejados por la remolacha. A Diego le sucede la misma calamidad y de igual manera realiza el acomodo, divertido y celebratorio, de los caparazones alrededor de las manchas. En la obra de Lezama, una vez realizada la disposición de los caparazones alrededor de las manchas, el narrador enuncia: “Pero esas tres manchas le dieron de verdad el relieve de esplendor a la comida. En la luz, en la paciencia del artesanado, en los presagios, en la manera como los hilos fijaron la sangre vegetal, las tres manchas abrieron como una sombría expectación” (196).

Es Diego quien toma la estafeta del narrador y recita los versos finales de la enunciación. En ambos casos, este apresurado final para la cena-almuerzo es un presagio de la tormenta por venir. La última referencia explícita a *Paradiso* es el frutero que Baldovina lleva a la mesa, pero que en el caso de Paz Diego deba acercar. Un solo detalle final: en ambas comidas, los protagonistas deben terminar hablando de traidores: en el caso de *Paradiso*, la charla entre Alberto y Santurce corre hacia la figura de Antonio Pérez, el secretario asesino, de la corte de Felipe II; en el caso de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, la mención es llevada a la figura de Juan Clemente Zenea, poeta, fuerte opositor a la corona española en el siglo XIX y anglófilo. La figura de Zenea pasa a la historia como un precursor de Martí y uno de los comentaristas más certeros y entusiastas de la guerra hispano-americana del 98. Aquí hay una clave importante a resaltar que conecta el tutelaje de la obra de Lezama con el relato de Paz: la posible traición de Zenea lo es sólo ante un público hispanófilo, ante un criollismo que tiene vivo el recuerdo de Antonio Pérez y su participación en la muerte de Juan de Escobedo, secretario de Juan de Austria, hermano de Felipe II. Sólo si se mira la participación de Zenea en la independencia de Cuba desde el lado español se entiende el cargo de traición que se le imputa. Es elocuente la manera en que Diego se refiere a este personaje: “Después nos queda el café, que tomaremos en el balcón mientras te recito poemas de Zenea, el vilipendiado” (Paz, 1991: 44).

Resta aclarar el sentido del recitado por el narrador y por Diego sobre las manchas en el mantel. En ambos capítulos este jugueteo macabro sobre las manchas en el mantel se vuelve un presagio de la desventura. Al final de la cena, debido a que doña Augusta ha sustraído los licores para evitar disputas, Santurce sale con Alberto a tomar un trago en un bar de la ciudad. En ese lugar le comunica que doña Augusta presenta un carcinoma en el seno izquierdo,

muy avanzado e inoperable. Esta confianza, que trastoca toda la constelación familiar de los Olaya, se ve interrumpida por la figura entre ridícula y tenebrosa de un charro mexicano borracho, que tratando de cantar para los parroquianos se enreda en una disputa con Alberto. Ambos terminan en la cárcel, después de recitarse animadas coplas,³ en una especie de topada o desafío de ingenio, que los llevó a los golpes. Después de pasar unas horas en la comisaría, son liberados y la antigua disputa se vuelve en franca amistad. Al salir, van a dar serenata, sin embargo, con el alba despuntando, Alberto muere desnucado en un accidente automovilístico.

En el caso de Paz, Diego se siente abrumado por la culpa y despide a David apresurado. La disputa interna de David, actualizada por los productos prohibidos usados en el almuerzo, se ve acicateada por la conducta errática de Diego. Poco después descubre que Diego sale rumbo al exilio. Tanto José Cemí como David se ven despojados de sus recién adquiridos modelos. En el capítulo ocho de *Paradiso*, Cemí comienza una nueva vida volcada hacia el exterior de la casa familiar donde encuentra otras figuras tutelares. David trata de conservar a Diego y animarlo a quedarse en la isla. Esa nueva orfandad, ahora intelectual y espiritual, es la tragedia que se anuncia con las manchas de remolachas y a la que los versos ya enunciados sirven de oráculo.

“¿qué hago yo con un ladrillo en la mano?”

De las posibilidades de significación enunciadas arriba, que el término “lezamiano” atisba en relación con el texto de Paz, la tercera (las ideas sobre la Historia, la poesía y las “Eras imaginarias”, que se desprende de los ensayos de Lezama Lima) se presenta como la

³ Por ejemplo, esta cuarteta donde aparece la figura de Tomás de Aquino: “Dadme grave la pluma/ del santo gordo de Aquino,/ para en la resta y la suma/ entonarme a lo divino” (Lezama, 1968: 201).

que más dificultades ofrece al lector, ya que la escasa circulación y recepción de estos materiales han hecho que sean poco conocidos y peor leídos. En primer lugar, habría que aclarar que cuando se hace referencia a las ideas de Lezama sobre estos tópicos se alude a un corpus articulado e inserto en una discusión compleja, que puede verse en las distintas temáticas tocadas por él en el ensayo. En segundo lugar, con menor seguridad y más tanteo, se puede hacer un rastreo en los escritos de poesía y de narrativa donde estas ideas toman forma y dan cuenta de una solución estética. Sin embargo, el problema parece ser el mismo: ¿a qué se hace referencia cuando se habla de las ideas sobre Historia, poesía y las “Eras imaginarias” en Lezama Lima? Baste aclarar que no se pretende hacer una exhaustiva indagación de los temas, puesto que Lezama es un autor de profundísimos tratamientos y con una abundancia de recursos y referentes que hacen muy complejo el mapeo de una biografía intelectual o, al menos, de un seguimiento puntual de un concepto. Por lo tanto, la intención de este apartado es ofrecer un pequeño resumen de algunas de las cuestiones más recurrentes tratadas por Lezama, y llevar esta recurrencia a la configuración de una red que ayude a presentar como viable su lectura como hipertexto en Senel Paz, donde sirve como una estrategia de filiación y actualización del propio Lezama.

Así, sobresale de su aparato de indagación conceptual la noción de “Eras imaginarias”. Con esta denominación Lezama opone, dicho de manera muy sucinta (lo que siempre es un riesgo en este autor), a la cadena de causalidades que conforman la cosmovisión positiva hegeliana⁴ (pero no solamente) un sistema que parte de la indeterminación, pero que no se agota ahí. Es decir, por “Eras imaginarias” Lezama va a entender la manera en que lo indeterminado

⁴ Irlemar Chiampi desarrolla la idea de oposición a Hegel en el prólogo titulado “La Historia tejida por la Imagen”, con el cual abre su edición de *La Expresión americana* (Lezama, 1993: 9).

de un fenómeno logra impactar y volverse determinación. Si en todo fenómeno existen en potencia una gran cantidad de posibilidades, sólo *a posteriori* nos parece que la efectiva es necesariamente causal. Lezama coloca el acento en el momento previo a que esta causalidad, sólo aparente, tome forma. Si antes, en potencia, todo se encuentra en una misma condición de posibilidad, entonces la posibilidad que se descarta por la forma que toma un evento no desaparece necesariamente, sino que es parte de las posibilidades de forma que tomará en lo sucesivo un fenómeno. Este modo de aparición, irrupción, de lo indeterminado en lo causal será el punto del que parte la imaginación poética, por medio de la palabra, para desplegar todas sus posibilidades. Si el mundo positivo lleva a elegir una forma en detrimento de las otras, la imaginación poética, y sólo ella, permite la convivencia de las posibilidades de la forma en un mismo estatuto de la materia, en este caso, verbal y significativo: “El agrupamiento de las variaciones inconexas, donde la causalidad se libera de la igual distribución de la potencia, nace de un margen espacial que se destrenza como condicionante” (Lezama, 1993: 373).

En otras palabras, y aplicado a la Historia, el fenómeno puede ser pensado por medio de la imaginación poética de un modo amplio e indeterminado, en contrapunto a las posibilidades unívocas de la forma en el esquema causal. Los hechos pueden ser más una superposición de sucesos que una cadena determinista y unidireccional. Así las cosas, las “Eras imaginarias” son las formas posibles de representación en una determinada época de la humanidad. En contrapunto a las Eras geológicas o a las Eras históricas, Lezama propone las Eras imaginarias. No quiere decir con esto que las “Eras” correspondan a un determinado periodo de tiempo de una manera concatenante ni que a cada civilización corresponda una “Era”, el problema es mucho más amplio, a fuer de la indeterminación que está en el centro del modelo. Sin duda, estas re-

presentaciones, estas expresiones se pueden repetir o pueden tener versiones a lo largo de la Historia, pero no son nunca únicas, ni siquiera son dominantes, sino que están siempre en un dinámico juego de espejos donde una representación llama a otra o la refiere.

Los textos en los que Lezama analiza este programa son varios, pero destaca *La expresión americana* por su carácter de conferencias y por limitar el debate a la configuración de una identidad. *La expresión americana* es la aportación, tardía, de Lezama a la discusión que desde el siglo XIX va tomando cuerpo en los países latinoamericanos sobre la indagación de la singularidad, tanto de lo nacional como de lo regional. Lezama va a colocar en el centro de la singularidad a lo Barroco, pero va a exponer su método de configuración de la Historia. “Las eras imaginarias” toman forma aquí en situaciones específicas.

En contraparte a lo hasta aquí dicho, debo aclarar que en el caso de *La expresión americana* esta superposición de representaciones se expresa en figuras que son recurrentes. En el centro de toda la fabulación está El señor Barroco, pero también aparece El criollo. Es en este apartado, el de la expresión criolla, en el cual Lezama coloca la figura de la poesía popular como el rasgo que distingue al americano. Sin embargo, al mismo tiempo, apunta que la poesía popular renueva las potencias de la poesía en general; por lo tanto, es en el territorio americano donde se lleva a cabo la expresión barroca verdadera. La posibilidad del barroco sólo tuvo su máxima expresión en el territorio americano a merced de la apropiación (casi antropofágica)⁵ que el escritor y su imaginación ejercieron con los autores peninsulares:

La espuma del tuétano quevediano y el oro principal de Góngora,
se amigaban bien por tierras nuestras, porque mientras en España

⁵ No es gratuita, como señala Irlomar Chiampi, la cercanía de Lezama, como pensador, con la poética de Oswald de Andrade (*Cf.* Lezama Lima, 1993: 24).

las dos gárgolas mayores venían recias de la Tradición humanista, en América gastaban como un tejido pinturero, avispción del domingo que después precisamos aumentado en la alabanza principal. [...] Pero por lo americano, el estoicismo quevediano y el destello gongorino tienen soterramiento popular. Engendran un criollo de excelente resistencia para lo ético y una punta fina para el habla y la distinción de donde viene la independencia (Lezama, 1993: 137).

La imagen del hombre americano que Lezama dibuja no es un hombre que se inserta pasivamente en la Historia. Del pasaje anterior, por lo que se lee, se desprende que es la imaginación poética la que posibilita la revuelta independentista del siglo XIX. Es la inversión de los modelos de representación clásicos, donde la Representación es posterior a la Verdad. En el caso de Lezama este orden se invierte: es la Verdad lo que es producto de la Representación. “Desprovisto de la solemnidad interpretativa de los ideólogos del americanismo y sin optimismo enajenante, Lezama pinta su americano como una suerte de Calibán: irreverente, corrosivo, rebelde y devorador” (Lezama, 1993: 24). Parece notable, entonces, que Paz elija esta especie de ritual de actualización para ejemplificar con la propia obra de Lezama un modelo de cultura criolla que es contrapunto y rebelión a las determinaciones históricas.

Bajo la idea de las “Eras imaginarias” es que el adjetivo lezamiano adquiere su significación: no sólo es el modo de referir lo contenido en la obra del Maestro, tampoco se agota en la definición de un estilo; es también una forma que admite la superposición de distintas posibilidades y que puede rastrearse en lo Barroco: “Ese combate entre la causalidad y lo incondicionado ofrece un signo, rinde un testimonio: el poema. Sigamos con un rasguño una sentencia de Pitágoras: ‘Existe un triple verbo. Hay la palabra simple, la palabra jeroglífica y la palabra simbólica. Es decir, el verbo que expresa, el verbo que oculta y el verbo que significa’” (Lezama, 1970: 379).

“me llaman La Loca Roja”

La relación que establece *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* con la obra de Lezama Lima se expresa en la hipertextualidad aquí consignada, en la figura de Lezama como personaje dentro del relato y, también, en la configuración de un adjetivo que expresa la referencialidad al Maestro. Los contenidos que conforman esta red significativa bajo el amparo de lo *lezamiano* permiten establecer tres grandes categorías: en primer lugar, se trata de la referencia enciclopédica a la obra y los temas de Lezama; en segundo lugar, se puede entender este vocablo como la apropiación de un estilo, bajo el amparo de lo Barroco o como se ha designado en el ámbito de lo poético: lo Neobarroco (Echevarren, 1991: 9); en tercer lugar, al poner en operación una premisa metodológica propia del pensamiento de Lezama, donde la forma toma para sí las posibilidades de lo Histórico de una manera no causal. Lo interesante de esta última categoría es que en oposición al materialismo histórico, método único de lectura de la realidad, propio del régimen comunista, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* presenta una historicidad que es simultánea y que se aleja de la misión unívoca de la Revolución. Como una forma de presentar lo que la cultura criolla que Lezama resume, la lectura de la representación, no contradictoria a las características con las que Diego se adscribe, logra dar a la imaginación poética una presencia efectiva. La imagen final del relato alude a la posibilidad efectiva de todas las posibilidades formales:

Y cuando estuve en la calle, una fila de pioneros me cortó el paso. Lucían los uniformes como acabados de planchar y llevaban ramos de flores en la mano; y aunque un pionero con flores desde hace rato era un gastado símbolo del futuro, inseparable de las consignas que nos alientan a luchar por un mundo mejor, me gustaron, tal vez por eso mismo, y me quedé mirando a uno, que al darse cuenta me sacó la lengua (Paz, 1991: 59).

Fuentes

- Arenas, Reinaldo, 1992, *Antes de que anochezca*, México, Tusquets.
- Echevarren, Roberto, 1991, *Transplatinos, Muestra de poesía Rio-
platense*, México, El Tucán de Virginia.
- Genette, Gerard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*,
Madrid, Taurus.
- Lezama Lima, José, 1993, *La expresión americana*, México, FCE.
- _____, 1968, *Paradiso*, México, Era.
- Merino, Eloy E., 2004, “Los usos del almuerzo lezamiano en *El
lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz”, *Chasqui*, vol.
33, núm. 1, mayo, pp. 42- 55.
- Paz, Senel, 1991, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México, Era.
- Piñera, Virgilio, 1994, *Poesía y Crítica*, México, Conaculta.
- Piñeyro, Enrique, 1901, *Vida y escritos de Juan Clemente Zenea*, Pa-
rís, Garnier Hermanos.
- Santí, Enrico María, 1998, “Fresa y Chocolate’: The rethoric of
cuban reconciliation”, *MLN*, Hispanic Issue, vol. 113, núm. 2,
(Marzo), pp. 407- 425.

(Artículo recibido el 13 de febrero de 2014;
aceptado el 20 de junio de 2014)

De Narciso Aréstegui a Antonio Cornejo Polar (Antecedentes contextuales del concepto de heterogeneidad literaria)

Rolando Álvarez
Universidad de Guanajuato

Resumen

En este trabajo se hace una revisión de algunos autores y obras que en Perú pueden señalarse como antecedentes directos del concepto de *heterogeneidad literaria* formulado por Antonio Cornejo Polar.

Palabras clave: heterogeneidad, historia, realidad, peruanismo, ficción.

Abstract

In this paper we review some authors and works that in Peru can be identified as direct antecedents of the concept of literary heterogeneity formulated by Antonio Cornejo Polar.

Keywords: Heterogeneity, History, Reality, Peruvianism, Fiction.

La heterogeneidad, entendida como la relación que se produce en el encuentro de dos series culturales que no llegan a conformar un estado de transculturación o mestizaje, es la categoría definitoria de un sector significativo de la narrativa del Perú. Ya en las crónicas de conquista y en las crónicas o “corónicas” coloniales encontramos que es un factor omnipresente, pues son escritos que dan cuenta de la “realidad” inmediata a aquellos autores, ibéricos o americanos, en los que priva el principio de “ser ajenos” a las otredades que el universo “relatado” contiene y que desde esta ajenidad es referido en sus textos sin importar el género de tales relatos (históricos, administrativos, utópicos, mestizos, conventuales o de visitación); ya se trate del andaluz Bernabé Cobo o del cuzqueño Pablo José de Arriaga (*Vid.* Marzal, 1993).

A lo largo de la historia del Perú —conjuntamente a los textos de orden crítico, histórico o político— las obras de ficción han servido para patentizar la heterogeneidad cultural del país, acusando la postura ideológica de sus autores y las corrientes de pensamiento que circulan en su momento. Para efecto de este trabajo, se toman como línea de partida dos novelas del siglo XIX: *El padre Horán* (1848), de Narciso Aréstegui (1820?-1869), y *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner (1852-1909). A partir de los elementos que estas obras ofrecen en materia de heterogeneidad, pasaremos a visitar a otros autores que, desde la literatura, el pensamiento o la producción artística —incluso no literaria—, evidencian la presencia de la heterogeneidad como categoría sustantiva de su obra y de un sector del quehacer literario y artístico en el Perú. Autores que anteceden a Antonio Cornejo Polar y nutren su pensamiento, nombres que van desde los ya citados Narciso Aréstegui y Clorinda Matto de Turner hasta José María Arguedas y Alberto Escobar, pasando por Manuel González Prada, Francisco Lazo, José Carlos Mariategui o Gamaliel Churata. El objetivo es visitar bajo la luz del pensamiento de Cornejo Polar y con una

intención cronológica que permita vislumbrar vasos comunicantes entre los actores de un escenario histórico y cultural múltiple. En suma, se intenta trazar un horizonte para que el concepto cornejista de heterogeneidad revele su entramado histórico.

El padre Horán, de Narciso Aréstegui, es considerada la primera novela peruana.¹ Se publicó por entregas en 1848 en el diario limeño *El comercio*. El texto evidencia que el autor se sirve del género literario como instrumento de crítica social. Situada su anécdota en el Cuzco, la obra refleja la conformación de la sociedad y se declara a favor de los indios. Es notable cómo se trasluce en el texto la heterogeneidad social, en el sentido que emplea Antonio Cornejo Polar, llevándonos necesariamente al origen del conflicto: el encuentro, en Cajamarca en el año de 1532, entre el Inca Atahualpa y el fraile Vicente Valverde. Encuentro que es la causa primera del indigenismo peruano e ilustra la categoría de heterogeneidad básica o primaria, entendida como ese primer contacto de culturas cerradamente diferenciadas. Heterogeneidad que se preserva en la categoría de clase, como lo deja ver Aréstegui a través de la estructura social en la que se inscriben sus personajes, puesto que son determinados contextualmente por ésta a pesar de los procesos de mestización étnica de los siglos posteriores al encuentro de Cajamarca. Por tanto, lleva a una producción de signos que hablan del “otro” bajo una óptica totalmente prejuiciada. Narciso Aréstegui, a través del narrador de su novela (que resulta abiertamente *alter ego* del autor), exclama:

¹ Estudios realizados sobre el tema del origen de la novela en el Perú demuestran que no es ésta la primera novela del país. No siendo aquí el espacio propicio para el desarrollo de esta temática, remito al ensayo de Marcel Velázquez: “Los orígenes de la novela en el Perú: paratextos y recepción crítica (1828-1879)” (2010: 75-101).

¡Y aún se abusa del sufrimiento de esta raza desgraciada! Apartando la vista de su indignancia, se les escarnece llamándolos *infelices*, porque callan, sufren y obedecen, quizá por la fuerza, puesto que no pueden dejar de reconocer cuando están verdaderamente obligados; y no se procura aliviar siquiera la triste suerte de sus hijos, mediante una mediana instrucción suficiente tal vez para su ventura!...

Nuestra misión al tomar la pluma, es la de manifestar las miserias de esa porción de individuos de nuestra especie, reclamando la *igualdad* ante la ley, de que deben gozar con todos, y que está en la CARTA.

La de los legisladores es sin duda echar una ojeada paternal sobre la suerte de los pobres indios (Aréstegui, 1974: 235-236).

El discurso de Aréstegui, si bien aboga por los indios, no es, ni representa, la voz del indio manifestándose, sino la de su “otredad”: la del “misti”. El blanco que se compadece de él pero que, contradictoriamente, cuando el indio se ve forzado a hablar en el texto éste le presta su habla, su “castilla”, no le concede el uso de su propia voz. Detalle que permite apreciar la diferencia como una condición heterogénea y no como un proceso de mestizaje.

En suma y atendiendo al concepto categórico de heterogeneidad, podemos decir que *El padre Horán* es un escorzo social donde los indios representan el mundo lumpen, el basamento de una columna de clases en la que los blancos, quienes hablan en “castilla”, no están exentos de diferencias, sino que, por el contrario, son violentamente marcados por su ralea (sumatoria de linaje y riqueza).

La novela de Aréstegui, como otras de la época, no es un ejemplo de perfección formal, ya que lleva en no pocas ocasiones más a servir como medio que como fin; es decir, se compromete con lo literal y descuida lo literario. En los países latinoamericanos estas obras acusan una influencia determinante de la novelística europea, pese a ello su valor es sustantivo en un proceso literario que

no ha dejado de existir en nuestros días, me refiero a una literatura imbricada fuertemente con su inmediatez histórica. Sustento esta afirmación en dos puntales: el juicio crítico de Antonio Cornejo Polar y el capítulo segundo de la propia novela.

Veamos la consideración que hace Cornejo Polar de *El padre Horán* en su *Historia de la literatura del Perú republicano*:

La filiación de la novela es confusa tiene claras deudas con el costumbrismo [...], enfatiza algunos rasgos inocultablemente románticos [...] y refleja cierta influencia del realismo balzaciano (en referencia sobre todo a la comprensión de la novela como estudio de la realidad social). Ciertamente *El padre Horán* no realiza plenamente, ni mucho menos todos estos niveles pues es obvia la cortedad de sus alcances y las inseguridades de su trazo, pero sus diversas aproximaciones, y sobre todo su examen de los problemas del pueblo indio, le otorgan una evidente importancia en el proceso de la novela peruana. Su impacto en *Aves sin nido* así lo demuestra (37-38).

Por su parte, el segundo capítulo de la novela ejemplifica perfectamente el compromiso histórico de la obra cuando describe la terrible circunstancia de una familia paupérrima de indios: una de las hijas padece viruela y el hijo varón está ausente ocupado en trabajos inicuos propios de su condición social. El narrador nos hace entrar en su mísera “casita” y calar el frío serrano del Cuzco. Pinta un cuadro que, a pesar de tocar un filón de sensiblería, nos hace consternar ante una situación que se desborda de lo literario para tocar nuestra actualidad, pero sobre todo sirve para levantar la voz y reclamar, a nombre de los miserables, un estado de justicia. De esta manera el texto abandona su condición ficcional para abrir un intersticio desde el cual estas gentes, no ya los personajes de “papel” sino los actores de “carne y hueso” de la historia andina, surgen ante los ojos del lector:

Parecerían triviales estos bosquejos de la vida de la gente pobre del Cuzco; pero no lo son, en verdad, para el que con ojo imparcial descubre en ella rasgos sublimes de amor y resignación.

Las quejas de esta clase infeliz no han sido escuchadas jamás sino por ella misma; y sus tristes acentos se apagan sin hallar otro eco que el que reflejan los negruzcos ángulos de sus pobres moradas.

A pesar de sus melancólicos pensamientos, los dos esposos de que hablamos, confiando en la Providencia soportaban sus males, murmurando apenas, un gemido para consolarse con él (Aréstequi, 1974: 231).

Avanzando en la cronología novelística del Perú del siglo XIX, dejando en su primera mitad a Narciso Aréstequi, nos encontramos con la obra y la persona de Clorinda Matto de Turner. Su novela insignia, *Aves sin nido*, comparada con *El padre Horán*, resulta mucho más frontal respecto a la denuncia de las inequidades sociales, de la corrupción de los que detentan el poder político y “divino” y, sobre todo, es mucho más contundente en la posición de su autora. Para ello, Clorinda Matto de Turner, se ve en la necesidad de redactar un proemio a la novela donde hace una declaración de principios, donde refrenda la plena conciencia que tiene sobre el poder de la obra literaria como un factor de construcción social. Escribe en términos que van de lo subjetivo a lo político:

Amo con amor de ternura a la raza indígena, por lo mismo que he observado de cerca sus costumbres, encantadoras por su sencillez, y la abyección a que someten a esa raza aquellos mandones de villorrio que, si varían de nombre, no degeneran siquiera del epíteto de tiranos. No otra cosa son en lo general, los curas, los gobernadores, caciques y alcaldes [...].

Repito que al someter mi obra al fallo del lector, hágolo con la esperanza de que ese fallo sea la idea de mejorar la condición de

los pueblos chicos del Perú. Y aún cuando no fuese otra cosa que la simple conmiseración, la autora de estas páginas habrá conseguido su propósito, recordando que en el país existen hermanos que sufren, explotados en la noche de la ignorancia, martirizados en esas tinieblas que piden luz; señalando puntos de no escasa importancia para los progresos nacionales; y haciendo a la vez, literatura peruana (Klahn, 1991: 161-162).

El proemio para *Aves sin nido* no necesita mayor explicación respecto a la evidente presencia de la heterogeneidad como realidad y principio que mueve al acto literario en su autora. Heterogeneidad étnica, cultural e intelectual.

Antonio Cornejo Polar nos da dos directrices importantísimas para la comprensión de la obra en su trabajo: *Aves sin nido: indios, notables y forasteros*, cuando se refiere a la intención de la novela de presentar y exponer dos factores determinantes en su estructura. Anota el crítico que hay una desigualdad entre el aspecto técnico y su “elaboración” conceptual, lo que viene a confirmar un uso comprometido de la forma literaria, es decir, un uso que sirve a un actuar político desde un estamento ideológico correspondiente:

Aves sin nido se presenta ante el lector como un texto escindido en dos niveles: uno de *representación*, que a la vez busca una pluralidad de objetivos (básicamente mostrar la realidad y enjuiciarla), y otro de *exposición* de algunas opiniones que se constituyen como tesis del relato. La realización narrativa de la novela obedece íntegramente a este esquema [...].

En el proemio muestra Clorinda Matto una notable seguridad en el trazo de los propósitos que animan a la narración y un muy súbito nivel de autoconciencia: entendida la novela como un serio y trascendente ejercicio de moral social (2005: 152; cursivas mías).

Trazada ya la línea de partida con *El padre Horán* y *Aves sin nido* y ubicados en este nicho de tiempo que ofrece el siglo XIX peruano,

el paso al siguiente siglo nos obliga a considerar una figura altamente representativa de la intelectualidad, no sólo del Perú sino de Latinoamérica, en quien se engarzan ambos tiempos: Manuel González Prada (1844-1918).

González Prada, personalidad que preludia a José Carlos Mariátegui, perteneció a una familia de la aristocracia peruana: los González y Prada; sin embargo, rompe con los valores y principios de su clase, indicio de ello está en la reducción de su apellido a González Prada, y como dice Cornejo Polar:

Pendularmente con respecto a su origen, González Prada, optó por el ateísmo, el positivismo y el anarquismo. En lo literario combatió con violencia contra el mantenimiento de la tradición española, polemizó duramente con Palma e impulsó una literatura acorde con los postulados de la ciencia, literatura que se reconoce, mal que bien, bajo el nombre de realismo (1980: 48).

Manuel González Prada participó en el Círculo Literario de Lima (1886-1891) y hacia el final de su vida fue nombrado Director de la Biblioteca Nacional (1912-1918), único cargo público que aceptó.² En 1885, en su primera presentación pública, en el Ateneo y con motivo de la fundación del Círculo Literario, González Prada pronuncia una conferencia en la que aborda el tema de la literatura y la autenticidad. En esta pieza encontramos, particularmente en su parte conclusiva, afirmaciones que toman rumbo hacia lo que de otra manera, pero con el mismo espíritu, va a puntualizar Cornejo Polar. Cito un fragmento del discurso:

Vamos perdiendo ya el desapego a la vida, tan marcado en los antiguos españoles, y nos contagiamos con la tristeza gembunda que distingue al indígena peruano.

² Para una visión mayor del trabajo de Manuel González Prada, *vid.* Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana*, (s/f: 714-738)

No hablamos hoy como hablaban los conquistadores: las lenguas americanas nos proveen de neologismos que usamos con derecho, por no tener equivalentes en castellano, por expresar ideas exclusivamente nuestras, por nombrar cosas íntimamente relacionadas con nuestra vida. Hasta en la pronunciación ¡cuánto hemos cambiado! (17).³

José Carlos Mariátegui, en los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, se refiere a González Prada en términos que pueden muy bien apoyar la tesis que lo califica como predecesor tanto del mismo Mariátegui como de Cornejo Polar. Escribe el autor de los siete ensayos:

González Prada es, en nuestra literatura, el precursor de la transición del periodo colonial al periodo cosmopolita. Ventura García Calderón lo declara “el menos peruano” de nuestros literatos. Pero ya hemos visto que hasta González Prada lo peruano en esta literatura no es aún peruano sino sólo colonial. El autor de *Páginas libres* aparece como un escritor de espíritu occidental y de cultura europea. Mas, dentro de una peruanidad por definirse, por precisarse todavía, ¿Por qué considerarlo como el menos peruano de los hombres de letras que la traducen? ¿Por ser el menos español? ¿Por no ser colonial? La razón resulta entonces paradójica. Por ser la menos española, por no ser colonial, su literatura anuncia precisamente la posibilidad de una literatura peruana. Es la liberación de la metrópoli. Es, finalmente, la ruptura con el virreinato (2002: 227-228).

Manuel González Prada es indudablemente el antecesor más claro de los ensayistas del Perú del siglo XX, aunque él mismo nunca use el término ensayo para sus trabajos. A pesar de ello, Estuardo

³ Para una mayor profundización en este punto, recomiendo el ensayo de Dorian Espezúa Salmón: “Manuel González Prada y el dilema de la lengua nacional” (2010: 29-47).

Núñez los describe en los siguientes términos: “La variedad y actualidad de los temas, el punto de vista personal, la originalidad con que son presentados, la brevedad y el rigor, la ausencia de erudición agobiante, son características inconfundibles de esos escritos, acaso los primeros “ensayos” que se escribieron en el Perú (1965: 156).

Es necesario remarcar el sentido que tiene González Prada de la evolución del idioma (español del Perú) en tanto un constructo heterogéneo donde los elementos indígenas y castellanos se imbrican sistemáticamente y se definen en correspondencia sintáctica, léxica y semántica. Un idioma que responde efectiva y eficientemente a las necesidades comunicativas de una realidad “otra” que le obliga a su recomposición. Un idioma forzado a someterse a un proceso transcultural en respuesta a la condición de heterogeneidad histórica y social de sus hablantes. El idioma transcultural que permitirá más tarde la expresión literaria de autores como José María Arguedas.

Este trabajo no estaría completo si no se abre un espacio para mostrar el pensamiento contrario a la heterogeneidad, el que en este cambio del siglo del XIX al XX en el Perú sostiene la idea de una identidad unívoca recargada en el paradigma hispanizante y eurocéntrico. Dicho espacio lo dedicaremos a uno de los intelectuales de mayor erudición en el mundo iberoamericano de su tiempo: José de la Riva Agüero (a quien se equipara con Andrés Bello y Alfonso Reyes; además se ha dicho que es el par americano de Marcelino Menéndez y Pelayo).

En oposición a la postura de Manuel González Prada, encontramos en José de la Riva Agüero a un joven liberal que gira su pensamiento en su madurez hasta llegar a un conservadurismo radical católico. Peruanista notabilísimo, los títulos de sus obras demuestran su quehacer en este sentido: *Carácter de la literatura en el Perú independiente* (1905), *La historia en el Perú* (1910), *El*

Perú histórico y artístico (1921) o *Civilización peruana; época prehispánica* (1937). Perteneció a la llamada Generación del 900,⁴ cuya característica principal, nos dice Víctor Andrés Belaúnde (quien también perteneciera al grupo), es: “mantenimiento de la fe católica como fuerza de cohesión y unidad social y apoyo a la iglesia como la institución mejor capacitada para continuar la admirable obra iniciada de asimilar la raza indígena a la cultura occidental” (Vid. Riva Agüero, 1962: XX). En *Carácter de la literatura del Perú independiente*, Riva Agüero, escribe un texto que viene a ser muestra ejemplar, desde el ejercicio analítico de la historia peruana, de los postulados de su generación:

La raza española trasplantada al Perú, degeneró de sus caracteres en *criollismo*. Algo de tal degeneración no fué privativo del Perú ni de la América, (y por consiguiente alcanzó también a España misma, como que fue resultado de su agotamiento físico y moral, por los terribles esfuerzos que se impuso en los siglos XVI y XVII y del cual todavía no ha acertado a salir); pero en gran parte obraron aquí circunstancias especiales. La influencia debilitante del tibio y húmedo clima de la costa, núcleo de la cultura criolla, el prolongado cruzamiento y hasta la simple convivencia con las otras razas india y negra; el régimen colonial que apartando de la vida activa, del pensamiento, de la guerra y del trabajo, favoreciendo el servilismo y la molicie, produjo hombres indolentes y blandos; tales fueron los factores principales que determinaron esa transformación (1962: 68-69).

No voy a emitir ningún juicio respecto a la afirmación de Riva Agüero, pues no es la intención de este trabajo; no obstante, sí

⁴ Pertenecieron a la Generación del 900, además de José de la Riva Agüero y Víctor Andrés Belaúnde, los hermanos Francisco y Ventura García Calderón, Julio C. Tello, Felipe Barreda, Juan Bautista, Fernando Tola y Luis Fernán Cisneros.

quiero resaltar su perspectiva en un marco de relaciones transculturales y heterogéneas, mostrando su posición como icono del grupo hegemónico que, como también se observa en Belaúnde, no vislumbra la unidad peruana como el horizonte plural de “todas las sangres”.

Este carácter criollo (cuyo más fiel representante es el *limeño*) predomina en toda la literatura peruana, lo mismo en la Colonia que en la república; lo mismo en Caviedes que en Segura, en Palma y Pardo; y en virtud de su superioridad anula casi por completo la influencia que ha podido ejercer el genio de la raza indígena.

[...] Luego por imitación deliberada y *dilettantismo*, ha entrado también el elemento indígena en proporciones diversas, en unas pocas obras.

Por lo que toca a la raza negra, como no puede reconocérsele nada que se asemeje siquiera a un ideal literario, y como sólo por excepción y en débil grado ha influido por la herencia sobre lo que en el Perú han cultivado la literatura, parece innecesario ocuparse de ella (71).

Desde una posición descontextualizada se puede caer en un juicio equívoco respecto a la visión que ofrece José de la Riva Agüero e incurrir en el vicio de estereotipar en bueno y malo, cuando de lo que se trata es de construir un horizonte integral para comprender determinada realidad, en este caso nuestra, que antecede y nutre al concepto de heterogeneidad formulado por Antonio Cornejo Polar. Por ello y en atención a la comprensión de los conceptos de Riva Agüero, habrá que situarlos en el marco de la crítica de arte en el Perú de los siglos XVIII y XIX. Se hace esto porque es de justicia inexorable marcar el rigor de pensamiento de Riva Agüero, un rigor similar al que demuestra Alfonso Reyes al escribir *El deslinde*. Un rigor que pone una frontera y descalifica la afición diletante del artista y del crítico y hace de estos quehaceres un ejercicio de cono-

cimiento profundo y de reflexión acuciosa, independientemente de que llegue a resultados equívocos o refleje prejuicios ideológicos. Así, en sentido de retrospección, recuperaremos elementos del ejercicio de esta crítica artística que se consolida en su rigor intelectual con pensadores como Jose de la Riva Agüero. La crítica de arte peruana del XIX evidencia un sentido de clase, en un primer momento, y produce una línea de nacionalismo impregnado de sentido social, posteriormente, que alcanzará, prospectivamente, a las ideas del propio Cornejo Polar. Por otro lado, informa de la importancia fundamental de la publicación periódica como un medio de divulgación en los siglos XVIII y XIX y conecta con el sentido que éstas adquieren en el siglo XX. Para efecto de esta retrospectiva, se toma como referente central al pintor decimonónico Francisco Lazo, obedeciendo a que la literatura y su crítica no son ajenas al acontecer de todas las artes.

La crítica de arte en Lima (que es como decir todo el Perú), a finales del siglo XVIII y hasta bien entrado el siglo XIX, fue una actividad de diletantes, como apunta el académico y crítico de arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Manuel Marcos Percca:

En las posesiones españolas de ultramar, al finalizar el siglo XVIII, el comentario que dio cuenta del «estado de desarrollo del teatro, la poesía y la música» o resaltó los «méritos» cualitativos de diversos objetos de arte, fue una práctica que se redujo a un núcleo de personas que tuvo como rasgo diferenciador el interés por divulgar a través de medios impresos, todos estos criterios perceptivos a fin de contribuir al «sano entretenimiento» e «ilustración» de sus lectores o a la «promoción del buen gusto» entre aquellos.

Así se puede afirmar que los razonamientos y juicios sobre los objetos culturales y artísticos en nuestro medio nacieron siendo un ejercicio de criollos instruidos con aspiraciones culturales y

económicas emparentadas a ciertos requerimientos moderno-burgueses (Percca, inédito: 1).

No obstante, a mediados del siglo XIX, esta circunstancia particular de la crítica dio un giro impetuoso hacia un ejercicio que planteó reclamos de mayor envergadura, ligados a la construcción republicana del Perú. Uno de los mayores protagonistas en este cambio fue el célebre pintor Francisco Lazo (*Vid.* Lazo, 2003). Deslindados del poder público y sin más elementos de apoyo que su propia opinión, este grupo de críticos publicó una serie de artículos que comenzaron en 1850 y terminaron hasta que irrumpió la guerra con Chile (1879-1883). Los espacios que acogían estos artículos eran órganos de sociedades literarias y culturales o bien periódicos de capital privado. La postura que proponían era a favor del progreso y de la cultura nacional, entendida como la republicana. Estos textos muchas veces alcanzaban dimensiones de furibunda crítica contra las tiranías liberales y no frenaban en los temas del arte y la cultura sino que se desbordaban y denunciaban los vicios del poder público (caudillismo, clientelismo, autoritarismo, elitismo) en una sociedad marcada por la barbarie, la inseguridad y la miseria. Manuel Marcos, se refiere a este momento y afirma:

Basta hojear los artículos del pintor Francisco Lazo en la *Revista de Lima* (1859-1862) o los que se generaron a raíz de la indiferencia de las autoridades ante las «primeras exposiciones públicas de pintura» de 1860 y 1861, o por la desatención estatal a las innumerables iniciativas y proyectos de formar escuelas y talleres públicos para la enseñanza del dibujo y la pintura. Los autores de esta crítica buscaban hacer *realidad* la república imaginada y una de las maneras de dicha búsqueda fue la preocupación ideológica por el desarrollo nacional, la educación y civilización. Atrás había quedado cualquier deseo de operar en el campo de las alegorías y los significantes lógicos (las retóricas) (Percca, inédito: 7).

Encontramos en este grupo de críticos una semilla ideológica y de trabajo para los intelectuales posteriores, como Mariátegui y Cornejo Polar. Cuando el autor de *Escribir en el aire* se refiere a la crítica como una posibilidad de construir la historia social, tácitamente rinde un homenaje a este grupo de “activistas” culturales. Continúa Manuel Marcos:

Por esto no fue extraño que el individuo crítico demandase públicamente al Estado auspiciar la formación de artistas en las escuelas de las metrópolis más importantes, para que cuando retornen al Perú puedan introducir los valores culturales de la modernidad y «con esto se eduque al pueblo», o exigiese a diferentes gobiernos que posibiliten el «progreso de las Bellas Artes en el país» por considerar a estas como medio capaz de integrarnos a las naciones verdaderamente civilizadas y cultas», u opte por apoyar los proyectos civiles (1872-1876) de construir un orden capaz de sentar las bases para un desarrollo cultural sostenido que, entre otras cosas, permita la dignificación de los artistas e intelectuales «independientes», junto con la posibilidad de que estos ejerzan un rol activo en el diseño de la imagen nacional de la República. Entre 1850 y 1878 la crítica estuvo aparejada con una función práctica, política y moral. Deseaba operar en el campo de la gente y los objetos (7-8).

Más que un mapa social e histórico del Perú del siglo XIX en su estamento cultural republicano, son las palabras del propio pintor Francisco Lazo las que pueden darnos una clara idea de la situación que ya hemos vislumbrado en las afirmaciones de Manuel Marcos. En la *Revista de Lima*, en su edición del 15 de marzo de 1861, podemos leer:

Ya que en el Perú un pintor no puede ejercer su profesión, que le sea siquiera permitido pensar en el tayer [*sic*][...]. Ya que no puedo pintar, escribiré siquiera. Verdad es que el pintar y el escribir,

para nuestro muy respetable público, es exactamente lo mismo. Si los cuadros tienen poca importancia, tal vez lo tengan menos los escritos. Pero en igualdad de circunstancias, es preferible manejar la pluma que no el pincel, por ser más económico el escribir que pintar. Además el escribir en la *Revista* no es un trabajo enteramente perdido, puesto que un artículo inserto en ella siempre tendrá los honores de ser leído por la mayor parte de los redactores y de algunos buenos patriotas que, después de erogar un peso mensual, practican la acción heroica de revisar nuestro periódico.

Nosotros que en América no vemos sino las obras que nos vienen de Europa, nos formamos muchas veces una idea falsa de los caracteres de sus autores. Nuestra imaginación poetiza casi siempre al grave corregidor de costumbres con sus piezas dramáticas, al melancólico poeta, al pintor sublime y al músico sentimental —Pero ¡Oh Bufon! Cuántas veces el estilo no es el hombre (203-207).

Como podemos apreciar, queda refrendado que la crítica literaria, como la del resto de las artes en el Perú, se imbrican fuertemente con la realidad nacional. El artículo de opinión primero y posteriormente el ensayo serán instrumentos de gran utilidad para la conformación de las ideologías, de las identidades y de la participación política entendida en su más alta significación. Por eso su estudio es, en la indagación sobre la peruanidad y el ser de la crítica literaria del Perú, imprescindible; ya que propone una peruanidad heterogénea que en el aspecto intelectual permite la interacción, no siempre fácil ciertamente, de ideologías como las que sostienen José de la Riva Agüero y Manuel González Prada.

Antonio Cornejo Polar se verá inmerso en este contexto por medio de la línea histórica de “peruanidad”. Línea en la que es imprescindible señalar como el mayor ejemplo de este quehacer reflexivo a José Carlos Mariátegui y la revista *Amauta*, donde la producción del arte, la participación política, el estudio social, la indagación antropológica o el pensar filosófico se tocan, se entrecruzan

y se complementan. *Amauta* y Mariátegui son fuentes de máxima inspiración para el autor de *Escribir en el aire*.

Mencionar la revista *Amauta* implica traer “a la mesa de discusión” todo un mundo de actividad intelectual y de creación artística que se desenvuelve a principios del siglo XX en el Perú (no sólo en Lima, como en los siglos anteriores, sino paralelamente en algunas otras ciudades como Puno y Cuzco). Vale mucho la pena hacer un recorrido, aunque sea “a vuelo de pájaro”, por esos años de 1905 a 1930, periodo que Cynthia Vich marca como crucial en la reflexión en torno a la literatura que se hace en este país andino. Además, porque las publicaciones que a continuación se mencionan son antecesoras directas de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, fundada en Lima en 1973, por Antonio Cornejo Polar, y con vigencia hasta la fecha actual.

En su estudio sobre el *Boletín Titikaka*, realizado bajo la asesoría de Antonio Cornejo Polar, Cynthia Vich presenta un panorama del pensamiento crítico peruano en los primeros años del siglo XX:

El periodo entre 1905 y 1930 fue la época en que cuantitativa y cualitativamente se discutió con mayor intensidad el campo de la literatura peruana y su inserción dentro del marco más vasto del contexto histórico-social del país. Es decir, fue durante las primeras tres décadas del siglo XX cuando los términos del debate nacional se reajustan sobre la base de cambios provenientes de distintas esferas. Durante ese periodo se sucedieron diversas aproximaciones que se plantearon no sólo una aprehensión global de la literatura sino que también supieron utilizarla para la presentación de sus concepciones sobre la identidad nacional (2000: 43).

Es muy importante la observación que hace Cynthia Vich porque en ese espíritu y en ese proceso se va a afinar la reflexión de Cornejo Polar. Este periodo corresponde también al de la edición de dos revistas de fundamental importancia para el proceso crítico li-

terario y cultural de Perú y de toda Hispanoamérica: *El Boletín Titikaka* (1926-1929) y la ya citada *Amauta* (1926-1930). Publicaciones que vienen precedidas desde Lima por *El Mercurio Peruano* (1791-1794) —que toma como base ideológica la «Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano»— y la *Revista de Lima* (1859-1863) —que va a albergar a intelectuales de la talla del sacerdote ilustrado y liberal Francisco de Paula González Vigil—. Desde Puno podemos citar a *La Tea* (1917-1919) del grupo Bohemia Andina y también debe considerarse a *Colónida* “Revista quincenal de Literatura, Arte, Historia y Ciencias Sociales” (1916), de Abraham Valdelomar; esta última animada por una estética y una estilística renovadoras. Las publicaciones que anteceden a *Amauta* y al *Boletín Titikaka*, no sólo son precursoras en términos editoriales, sino que fermentan un espíritu de intelectualidad crítica fuertemente comprometido con la problemática social, espíritu que se recoge y encuentra plenitud tanto en *Amauta* como en el *Boletín*.

Al seguir con la presentación del horizonte intelectual de Perú en aquellos prematuros años del siglo XX, Cynthia Vich se enfoca en el problema que nos ocupa: la relación cultural de lo único y lo múltiple; es decir, la disyuntiva entre una identidad subsidiaria del modelo hispanista y eurocéntrico o una identidad heterogénea de “todas las sangres”. Al llevar este problema a la literatura podemos hablar de una expresión unívocamente esteticista y otra cuya estética permite los sentidos heterotópicos del texto. Nos dice Vich:

A la filiación completamente hispanista del concepto de nacionalidad (y por consiguiente, de «literatura nacional») de José de la Riva Agüero, se opusieron otras como la de José Gálvez, Federico More o Luis Alberto Sánchez. Estas desarrollaron las distintas variantes de la entonces popular ideología del mestizaje [...].

Lo que quiero enfatizar en este punto es que durante este periodo la intelectualidad peruana tenía en la literatura su instrumento más valioso no sólo para conocer el Perú, sino sobre todo

para elaborar la imagen de peruanidad que se iba a proponer mucho más allá del campo específico literario [...].

Todavía en las primeras décadas del siglo XX en el Perú, la literatura conservaba cierto carácter público (en el sentido de no especializado) que le aseguraba una posición de legitimidad en la discusión sobre los proyectos de transformación social (44).

En este escenario resulta fundamental el *Boletín Titikaka* por los factores que lo determinan: *a*) su espíritu continentalista; *b*) las circunstancias de su edición y circulación desde una pequeña ciudad sin universidad; *c*) su impacto internacional; *d*) su contenido de orden literario que hace convivir la producción peruana e hispanoamericana con la producción local, y *e*) su postura frente al indigenismo. Factores que hacen del *Boletín* una publicación equiparable con *Amauta*.

El *Boletín Titikaka* estaba dirigido por los hermanos Peralta: Arturo y Alejandro. Arturo, mejor conocido bajo el pseudónimo de Gamaliel Churata, se va a convertir en uno de los grandes poetas del Perú.⁵ En su obra *El pez de oro* escribe unas líneas altamente reveladoras de la visión que él y seguramente también un grupo de escritores e intelectuales de la época mantenían sobre la obra literaria. Afirma Churata:

En las letras, en la palabra, que se compone de letras, en el lenguaje que se edifica con palabras, si escritas, se contiene el órgano de expresión de una literatura; por lo que el punto de partida de toda literatura (y de todo hombre) está en el idioma que la sustancia. Los americanos no tenemos literatura, filosofía, derecho de gentes, derecho público, que no sean los contenidos en los idiomas vernáculos, ninguna literatura escrita y sólo leyendas

⁵ También había participado en el grupo Bohemia Andina y su revista *La Tea*, donde publicaba bajo el pseudónimo de *Juan Cajal*. No obstante, en lo sucesivo me referiré a este escritor con su pseudónimo más conocido: Gamaliel Churata.

en literatura vocal, ciencia hablada, que se guardaron mediante wayrurus, chispas de oro, khachinas de ónix, encantadora simbología y nemotecnia que empleaban los harawikus para representar sus epopeyas en los grandes días cívicos del Inkario y conservar así las creaciones específicamente literarias, —bobez aparte— en que no fue raquíctico el ingenio de sus poetas y filósofos. El caso es que nos empeñamos en tenerla valiéndonos de una lengua no kuika: la hispana. Y en ella borroneamos “como indios”, aunque no en indio, que es cosa distinta. Y aun así esto será posible sólo si resultamos capaces de hacer del español —solución provisional y aleatoria— lo que el español hizo de nosotros: mestizos —para España también aleatoria y provisional solución—. Pero un mestizo puede germinar en nueve meses y salirse toreando. Un idioma no. Los idiomas vienen de un tiempo de trino: el de lactancia del Pithencantropo; se mezclaron después, contendieron con voces a ellos ajenas, asimilaron unas, chaKCháronlas, escupieron otras, en fin, las amañaron a la índole de su gorjeo y a la idiosincrasia de sus medios lonríngeos en no pocos siglos (2007: 9).

Las frases de Churata develan perfectamente el espíritu de la época y la visión que entonces se tiene de la identidad. Por medio de una lectura interlineal podemos sentir la presencia de la categoría de *heterogeneidad*, la que se establece como un vaso comunicante entre *Amauta* y el *Boletín*. En la presentación que hace José Carlos Mariátegui para el primer número de *Amauta* (septiembre de 1926), se lee:

Esta revista en el campo intelectual no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológi-

cas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo. La inteligencia, la coordinación de los más volitivos de estos elementos, progresan gradualmente. El movimiento —intelectual y espiritual— adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de *Amauta* entra en una fase de definición (1926: 1).

Para el grupo Orkopata,⁶ y desde luego para el *Boletín Titikaka*, José Carlos Mariátegui fue un referente ideológico fundamental, esto se verá reflejado en el último número del *Boletín* que está dedicado a él. Además, Gamaliel Churata fungió como agente regional de la revista *Amauta*.

Al igual que Puno, el Cuzco se va a convertir en un centro de publicaciones muy activo en esos momentos. En un contexto de violencia universitaria y polémica acalorada sobre la vida social y política, de inquietud indigenista e influencia del pensamiento de izquierda, surgen en la ciudad algunas revistas que son como “corriente de aire fresco” en una atmósfera universitaria enrarecida de conservadurismo. Se enfrentan allí los eternos polos en conflicto de la historia social: conservadores y liberales.

⁶ “El Grupo Orkopata estuvo integrado por intelectuales y artistas residentes en el departamento de Puno. El nombre del Grupo proviene del lugar donde se reunía de manera informal para llevar a cabo sus actividades. Su informalidad consiste en el hecho de que no era un grupo legalmente constituido, con ingresos propios y actas que registrarán sus actividades. Por esta razón, es difícil saber quiénes fueron realmente sus integrantes. Existen varias versiones sobre el número de sus miembros que dependen de la fragilidad de la memoria, de la voluntaria inclusión de ciertos nombres famosos para darle mayor prestigio al Grupo o de la exclusión de otros para restarles el reconocimiento que posteriormente alcanzaron. Sin embargo, todas ellas coinciden en señalar que Gamaliel Churata [Arturo Peralta] fue el organizador y responsable del Grupo y que las reuniones se llevaban a cabo en su domicilio” (Zevallos Aguilar, 2002).

Hago un recuento de la actividad intelectual y las publicaciones del Cuzco: Roberto Latorre Medina funda la revista *Kosko* (1924-1925), dos años antes de que Churata y Mariátegui fundaran las suyas, que se encaminó por los mismos rumbos que siguieron el *Boletín y Amauta*; en ella colaboraron Mariátegui, José Sabogal y también el fundador del APRA, Víctor Raúl Haya de la Torre. Le suceden *Kuntur* (1927), de Román Saavedra (Eustakio Kallata) y Julio Torres, y la revista *Pututo* (Revista oral de arte, crítica y polémica), que edita el grupo Ande. Tanto *Kosko* como *Kuntur*, se vieron preluadas en el Cuzco por la revista *La sierra*, a cargo del grupo de influencia anarquista que llevó a cabo la huelga universitaria de 1909 (bajo la inspiración de Ángel Vega Enríquez) que seguía una línea indigenista a tono con las publicaciones ya citadas. Para cerrar este punto debe recordarse *Albores*, revista que ve luz pública el mismo año que *Kuntur*, editada por un grupo de mujeres feministas de izquierda, estudiantes de la Universidad de Cuzco, entre las que figuraban: Concepción Ramos, Carmela González Gamarra, Lucrecia Núñez de la Torre, Martha Alicia Yépes, Rosa Rivero, Teresa Loayza y Mercedes Quintanilla.

Todas estas revistas, incluidas el *Boletín y Amauta*, fueron los espacios de construcción ideológica tanto en lo político como en lo estético y hondando en el proceso nacional hacia un “Perú de todas las sangres” se hermanaron universalmente con las grandes Revoluciones del momento: la mexicana y la rusa. Así, se inscriben en un universalismo renovador de fuerte espíritu latinoamericano en donde las artes —a la manera del muralismo mexicano, el indigenismo plástico peruano o las narrativas indigenistas, proletarias y campesinas— van hombro a hombro con la reflexión y la acción solidariamente social.⁷ Fuera del circuito de revistas, pero en ese ámbito de actividad intelectual y política (usando el término “poli-

⁷ Para una mayor comprensión de la relación con los movimientos revolucionarios citados, puede consultarse al artículo que sobre la Revolución Mexicana que

tica” en su más amplio sentido), se encuentra el nexo “revolucionario americano” explícitamente expuesto en la conferencia titulada: *Interpretación de la Revolución de Trujillo*, que Ciro Alegría dicta a los jóvenes de la FAJ (Federación Aprista Juvenil). La conferencia fue publicada en *Acción Aprista*, edición correspondiente al 28 de julio de 1934. En ella, Ciro Alegría se refiere a la Revolución Mexicana y la relaciona con la Revolución de Trujillo en estos términos:

La Revolución de Trujillo no tiene precedentes en Indoamérica como movimiento ideológico [...]. Aún la Revolución Mexicana fue planteada un tanto demagógicamente. Careció de definidas premisas previas. El zapatismo, auténtica expresión del sentido más aguzado de las masas respecto a la revolución apenas alcanzó a gritar «Tierra y libertad». Pero no delineó ningún plan previo. Y así los otros bandos revolucionarios aztecas, excepción hecha del «villismo», cuyo estado mayor ignoraba el sentido de la lucha planteada. Ya en el gobierno, por eso, la revolución mexicana ha accionado en forma bastante desordenada, sin que por esto pretendamos quitarle validez renovadora (2004: 11-12).

En este marco de intelectualidad, los años veinte en el Perú ven realizar un trabajo que, liberándose de los prejuicios de imprecisión, convencionalismo e impresionismo de las perspectivas tanto conservadoras como de innovación modernista, lleva los estudios literarios a un rigor y seriedad que logra ponerlos “a tiempo con su tiempo”, como dijera Ortega y Gasset. Se incursiona en los nuevos métodos de investigación literaria y se amplía el corpus hacia obras perfiladas como universales y vanguardistas. Destaca en este ámbito Víctor Llon (1886-1953), particularmente por su estudio sobre James Joyce: *I don't know what to call it but it's mighty unlike*

publicó el Dr. Atl, en el número tres de *Amauta*, correspondiente a noviembre de 1926.

prose (París, 1929). Veamos un fragmento que da una idea clara sobre esta crítica:

Un conjunto de palabras en papel de actores teatrales —no sólo del inglés sino de muchas lenguas, vivas y muertas emergen aquí en tumultuoso y dramático ballet con acompañamiento de orquesta filarmónica, mientras que los ojos de los espectadores son intermitentemente deslumbrados y sosegados por el gran despliegue de colores que recorren toda la pródiga gama de una paleta de pintor. Todas las «palabras» con sus respectivas indumentarias— algunas reconocibles a primera mirada, otras indescifrables en su nueva apariencia, tal vez por una premeditada deformación de su legítima vestimenta— (Llona, s/f: 58).

Nótese que Víctor Llona conceptualiza el lenguaje como un conjunto de elementos dramáticos, musicales y plásticos, lo que recuerda en gran medida a Vicente Huidobro. En su texto sobre Joyce, el peruano se adelanta a la visión que Umberto Eco tendrá sobre la obra del dublinense (*Cf.* Eco, 1992: 5).

Es imposible aquí, por motivo de espacio, hacer un inventario del trabajo crítico que se ubica entre los años veinte del siglo pasado y la estancia de Antonio Cornejo Polar en la Universidad de San Marcos. Sin embargo, sí es imprescindible recordar a Alberto Escobar (1929-2000), sin duda uno de los puntales estudiosos sobre la modernización de los estudios literarios en el Perú y el antecedente inmediato de Antonio Cornejo Polar. Doctorado por la Universidad de Múnich, realizó estudios de lingüística en la Universidad de Florencia y de filología en la de Madrid. Dos testimonios nos pueden ilustrar perfectamente sobre la importancia de Escobar: el primero, de Marco Martos Carrera, actual presidente de la Academia Peruana de la Lengua; el segundo, de Tomás Escajadillo, su alumno sobresaliente. Escribe Marco Martos en el portal de personajes sanmarquinos:

[...] se desarrolló en Alberto Escobar una preocupación por la lengua no solamente como instrumento de comunicación, compleja trama de relaciones entre el emisor y receptor, sino como expresión social. En ese sentido su libro *Lenguaje y discriminación social en América Latina* (1972) es particularmente valioso, porque ofrece un marco teórico importante que ayuda a comprender el panorama lingüístico peruano y procura señalar derroteros para encaminar mejor la enseñanza de las lenguas en el Perú (internet).

Por su parte, Tomás Escajadillo describe la relación que su maestro y Antonio Cornejo Polar mantienen en la “Universidad decana de América”:

En varias oportunidades, he hablado de la “conmoción” y el rigor que trajo de Europa Alberto Escobar a los estudios literarios en San Marcos. Si Escobar, mi maestro, fue el gran innovador de la década del 50 y la primera mitad de la década siguiente, Cornejo Polar toma la posta inmediata en gran parte porque Escobar comenzó a interesarse más en la lingüística que en la literatura (incluso formalmente era profesor del Departamento de Lingüística) (1998: 41).

Alberto Escobar representa un paradigma de modernidad teórica y de rigor académico que será continuado por Cornejo Polar. Es impensable creer que sin un rigor que norme la reflexión se puede formular una propuesta crítica como la que hace Cornejo en torno al concepto categórico de heterogeneidad. Cierra este trabajo un factor capital en la construcción del concepto de heterogeneidad: la relación de Antonio Cornejo Polar con José María Arguedas. Este punto final puede muy bien ser la síntesis de todo lo que se ha dicho hasta aquí. Esto porque, Arguedas en la creación literaria y Cornejo Polar en la crítica, significan una síntesis de lo que en su campo se ha hecho y, a la vez, impulsan un desarrollo hacia nuevas

problemáticas en su respectivo quehacer. Esta relación fundada en el estudio se fortalece con un acontecimiento particular: el primer encuentro de narradores en Arequipa.

La relación de Cornejo Polar con la obra del andahuaylino se da por medio de la incursión reflexiva, profunda y vívida. No obstante, la dimensión personal que tiene Arguedas para nuestro crítico se puede averiguar con el testimonio de Tomás Escajadillo, quien recuerda: “La muerte de Arguedas, a fines de 1969, lo marcó humanamente y como crítico” (Escajadillo, 1998: 42).

En su papel de director de la Casa de la Cultura de Arequipa, Antonio Cornejo Polar convoca al *Primer encuentro de narradores peruanos*, evento al que Arguedas calificaba como “un milagro de la luz arequipeña”. Entre los participantes estaban: Oswaldo Reynoso, Carlos Eduardo Zavaleta, Eleodoro Vargas Vicuña, Ciro Alegría, José María Arguedas, Arturo Hernández, José Miguel Oviedo, Tomás Escajadillo, Sebastián Salazar Bondy, Alberto Escobar y Antonio Cornejo Polar. De este “estadio literario” dijo Carlos Eduardo Zavaleta:

Ese cónclave no sólo fue la primera empresa de gran aliento de Cornejo [...], sino uno de sus más altos logros artísticos en el país. Más tarde hemos tenido otros encuentros nacionales y regionales, pero ésa fue la primera y única vez en que novelistas y cuentistas de la talla de Ciro Alegría y José María Arguedas dialogaron y debatieron juntos con representantes de las nuevas generaciones de literatos (*Apud.* Escajadillo, 1998: 182-183).

Para Cornejo Polar tuvo un impacto decisivo el evento. Raúl Bueno Chávez lo aprecia así: “Es ahí donde, durante su intervención central, el joven Cornejo Polar esboza las líneas centrales del campo al que dedicará después la mayor parte de su vida intelectual —la heterogeneidad literaria y cultural de sociedades en conflicto” (Bueno Chávez, 2004: 140).

En relación con la línea “cornejista” de estudio literario y cultural, me parecen fundamentales cuatro textos de José María Arguedas (no los únicos por cierto) que pueden relacionarse directamente con la heterogeneidad: *La literatura Quechua en el Perú* (1948), *La novela y la expresión literaria en el Perú* (1950), *El complejo cultural en el Perú* (1952) y su *Confesión* durante el encuentro de Arequipa (1965). Dos más de manera periférica pueden ser considerados: *La clase media* (1964) y *La cultura: un patrimonio difícil de colonizar* (1966). Todos ellos tratan la problemática (heterogénea, transcultural y acultural) de aquellas estructuras histórico-sociales que Raúl Bueno Chávez llama “sociedades en conflicto”.

Sin embargo, son las palabras del propio Cornejo Polar las que evidencian su relación con el quehacer arguediano; en la introducción de su obra *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1974), escribe:

Pero lo que sí resulta inexplicable es que quienes coinciden con Alejo Carpentier (para quien una de las misiones básicas del escritor latinoamericano es encontrar un lenguaje adánico, o un lenguaje capaz de decir lo nunca dicho) o con Carlos Fuentes (para quien el problema mayor de nuestra literatura es la carencia de un lenguaje auténtico y su primera obligación, por tanto, la de crearlo) no comprendan que la narrativa de Arguedas alcanzaba realizaciones extraordinarias dentro de una situación esencialmente compleja, confusa y quebradiza: el bilingüismo pluricultural de la zona andina, situación que representa el clímax de un estado común a toda Hispanoamérica y que, de alguna manera, define su realidad y su historia. «Esta experiencia ejemplar —decía Ángel Rama—, sobre todo porque es la más difícil que ha intentado un novelista en América (1997: 16).

La lucha con el lenguaje a la que alude Cornejo Polar es a la que se refiere Arguedas en relación con los relatos de *Agua*, los que leía —dice el autor— a Adolfo Westphalen y a Luis Felipe Alarco y que

escribió desde el rechazo a los relatos andinos de Enrique López Albuja y Ventura García Calderón. Cuenta Arguedas:

El relato les pareció muy bien. Yo lo había escrito en el mejor castellano que podía emplear, que era bastante corto, porque yo aprendí a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba quechua [...]. Cuando yo leí ese relato, en ese castellano tradicional, me pareció horrible, me pareció que había disfrazado el mundo tanto casi como las personas contra quienes intentaba escribir y a quienes pretendía rectificar. Ante la consternación de estos mis amigos, rompí todas esas páginas. Unos seis o siete meses después, las escribí en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, *en una pelea verdaderamente infernal con la lengua*. Guardé ese relato un tiempo, yo era empleado de correos, estaba una tarde de turno y en una hora en que no había mucho público lo leí, y ese relato era lo que había deseado que fuera y así se publicó (Pinilla, 2004: 524; cursivas mías).

Esta muestra de construcción lingüística, literaria y cultural desde la sintaxis quechua en el castellano, “imbibición”, como lo califica Luis Alberto Ratto (*Cf.* 1977: 3-5) hace que la obra de José María Arguedas sea, indudablemente, el campo más vasto para los estudios literarios *heterogéneos* en la narrativa peruana, ya que en su obra se muestra de manera potenciada el proceso iniciado en Cajamarca por Atahualpa y el cura Valverde.

Todo el trabajo crítico de Antonio Cornejo Polar no se explica en ninguno de sus sentidos sin el antecedente fundamental y fundacional de la realidad peruana, entendida como “todas las sangres”. Su formulación del concepto de heterogeneidad es un acto que implica, en primer lugar, el análisis crítico de la literatura pero, en segundo lugar, sostenido por una visión muy amplia que implica a la historia, la sociología y la antropología. La categoría de heterogeneidad que él devela ofrece una posibilidad de herme-

néusis para estudiar en diferentes términos las obras literarias y los textos que tratan sobre este fenómeno cultural que es Latinoamérica: la confrontación entre las lenguas originarias y el castellano; el choque de la estructura sonora de la palabra hablada en una serie cultural autóctona y, por último, la estructura visual de la palabra escrita en otra serie cultural conquistatoria.

El horizonte que se expuso en este trabajo no tiene otro cometido que esclarecer cómo para Antonio Cornejo Polar la crítica literaria es un ejercicio cuyos procesos son multidisciplinares e implican elementos que se han ido forjando a lo largo del acontecer cultural de nuestros pueblos.

Fuentes

Alegría, Ciro, 2004, *Novela de mis novelas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Aréstegui, Narciso, 1974, *El padre Horán*, Lima, Universo.

Bueno Chávez, Raúl, 2004, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Humanidades.

Cornejo Polar, Antonio, *Historia de la literatura del Perú Republicano*, Lima, Ed. Juan Mejía Baca, 1980.

_____, 2005, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista. Clorinda Matto de Turner, novelista estudio sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*, Lima, CELACP- Latinoamericana Editores.

_____, *et al.*, 1984, *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*, Lima, Horizonte.

Churata, Gamaliel [Arturo Peralta], 2007, *El pez de oro*, Perú, Re-tablo Editores.

Eco, Umberto, 1992, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini.

- Escajadillo, Tomás G., 1998, “Antonio Cornejo Polar: gran amigo, gran maestro, gran académico”, en *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*, Lima, Amaru Editores.
- Espezúa Salmón, Dorian, 2010, “Manuel González Prada y el dilema de la lengua nacional”, *Contextos*, núm. 1, Lima, UNM-SM, pp. 29- 47.
- González Prada, Manuel, s/f, *Páginas libres / Horas de lucha*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
- Lazo, Francisco, 1861, “Un recuerdo”, *Revista de Lima*, Lima, 15 de marzo, pp. 203- 218.
- _____, 2003, *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos*, Lima, Museo de Arte de Lima.
- Llona, Víctor, *Obras narrativas y ensayos*, disponible en www.comunidadandina.org/BDA/docs/PE-OC-0006.pdf (Consultado el 2/XI/2012).
- Mariátegui, José Carlos, 1926, “Presentación de Amauta”, *Amauta*, Lima, septiembre, p. 1.
- Núñez, Estuardo, 1965, *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, México, Editorial Pormaca.
- Ratto, Luis Alberto, 1977, “Los problemas de la imbibición en José María Arguedas”, *Runa*, núm. 1, 1 mayo, Lima, Instituto Nacional de Cultura, pp. 3- 5.
- Riva Agüero, José de la, 1962, *Obras completas*, t. I, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Tamayo Vargas, Tamayo, s/f, *Literatura peruana*, José Godard (ed.), vol. II, Lima, pp. 714- 738.
- UNMSM, www.unmsm.edu.pe/sanmarcos/biografia (consultado el 23/IX/2014)

Velázquez, Marcel, 2010, “Los orígenes de la novela en el Perú: paratextos y recepción crítica (1828-1879)”, *Revista Iberoamericana*, núm. 37, Marzo, pp. 75- 101.

Vich, Cynthia, 2000, *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

Zevallos Aguilar, Juan Ulises, 2002, *Indigenismo y nación: Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quecha en el Boletín Titikaka (1926-1630)*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos y Banco Central de Reserva del Perú, disponible en www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Zevallos (consultado el 8/IX/2012)

(Artículo recibido el 15 de febrero de 2014;
aceptado el 7 de mayo de 2014)

DOSSIER

BAJO UNA ESPLÉNDIDA FRONDA CENTENARIA

Huerta al alba

Carlomagno Sol Tlachi
Universidad Veracruzana

Resumen

Efraín Huerta nació en Silao, Guanajuato, en 1914, y murió en el D. F. en 1982. En este año 2014, se cumplen setenta años de la aparición de *Los hombres del alba*. Si la generación Contemporáneos marca el antes y el después de la poesía mexicana actual, Huerta, con la edición de su libro en 1944, es un referente obligado si se pretende llegar al lugar de donde es oriunda la poesía moderna y contemporánea mexicana. A partir del contexto ideológico que le toca vivir al poeta guanajuatense en la capital, que dejó huella profunda en sus primeros libros, se pone en relieve el giro de 180 grados que, después de aquella primera etapa, dieron los poemas que constituyen *Los hombres del alba* a la poesía mexicana.

Palabras clave: México, poesía moderna mexicana, Contemporáneos, vanguardia, Efraín Huerta, revistas literarias, realismo socialista.

Abstract

*Efraín Huerta was born in Silao, Guanajuato, México, in 1914. He died in Mexico City in 1982. This year (2014) is the 70th anniversary of the apparition of *Los hombres del alba*. If the Contemporáneos generation marks a before and after of the current Mexican poetry, then Huerta, with the publication of his book in 1944, is a obligatory point of reference in order to arrive to where modern and*

contemporary Mexican poetry hails. The ideological context, in which this poet lived in the capital city, marked his first books. Moreover, it is emphasized the 180 degrees turn that, after this first stage, the poems that constitute Los hombres del alba gave to Mexican poetry.

Keywords: Mexico, Modern poetry, Contemporáneos, Avant-gard, Efraín Huerta, Literary reviews, Socialist realism.

El páramo por ser páramo no nos es desconocido entre la poesía de Tablada-López Velarde y la de los Contemporáneos; aún predominaba la presencia de Enrique González Martínez y, a pesar de que no había una nueva y fuerte expresión mexicana “a la altura del arte”, ya se preparaban nuevas generaciones de poetas en México. Por otra parte, es lugar común señalar, como seminario de las generaciones de escritores, los cenáculos agrupados a las publicaciones periódicas; el contexto donde surge Efraín Huerta no podía ser la excepción.

Si el modernismo fue el surco que haría germinar una semilla nueva en las letras mexicanas, los Contemporáneos fueron quienes hicieron una escisión entre el antes y el después de la actual poesía mexicana. El cisma perpetrado por los Contemporáneos, que tuvo efecto directamente en la poesía de mediados del siglo XX, en franca ruptura con la poesía del siglo XIX, de acuerdo a lo dicho, no podría pasar desapercibida en la obra de Efraín Huerta. El eco que logramos escuchar de los Contemporáneos es el de una plena avanzada que intenta colocar una estética mexicana en el ámbito universal. La voz del ideólogo de los Contemporáneos expresa: “El nacionalismo mexicano se ha caracterizado por su falta de originalidad, o, en otras palabras, lo más extranjero, lo más falsamente mexicano que se ha producido en nuestro arte y nuestra literatura, son las obras nacionalistas” (Cuesta, 1994: 23).

Al mirar hacia atrás, el camino tenía antecedentes desde la publicación de la *Revista Azul* hasta llegar a la poesía de López Velarde. Con la continuidad de la *Revista Azul* en la *Revista Moderna* (1898-1911), el modernismo da solidez a sus postulados: “ruptura del encierro de siglos, fantasía, pasión, imaginación, placer verbal, erotismo, ironía, conciencia crítica del lenguaje, exploración del inconsciente” (Pacheco, 1979: XVIII). Si el modernismo deseaba colocar la voz en la tesitura de la poesía europea el fracaso estaba garantizado, desde el punto de vista del mosaico de lo que pudo haberse considerado como lo nacional, y si continuaba en lo que incluso López Velarde ya había superado.¹ Respecto de éste y las generaciones de lectores posteriores a él, muy bien lo advirtieron, por ejemplo, aquellos jóvenes estudiantes de preparatoria (Luis Enrique Erro, Octavio G. Barreda, Guillermo Dávila y Fernando Velázquez Subirinski) que publicaron la revista *San-ev-ank*, donde dicen sobre López Velarde:

¹ Probablemente los Contemporáneos lo vieron así: Tablada ve a su generación hundida en un pantano que los mancha a todos. En 1914 el símbolo modernista ya no es el cisne heráldico sino el humilde pijije, con “el ala inválida y herida / que ya no habrá de volar nunca”. Entonces Tablada emprende otro exilio y otra aventura. Sus haikús inician para México la vanguardia mientras un siglo de tentativas culmina en la obra de Ramón López Velarde, “Y si es cierto —escribió Octavio Paz en 1951— que no es posible regresar a la poesía de López Velarde, también lo es que ese regreso es imposible precisamente porque ella constituye nuestro único punto de partida” (Pacheco, 1979: XIX). Lo que estaba más que visto es que el encasillamiento «poeta de la provincia» que se hizo de López Velarde, lo agotaron Francisco González de León y el padre Plasencia; de ahí la reacción inminente de los Contemporáneos. Posteriormente, más que el grupo Contemporáneos, la poesía de Efraín Huerta se yergue desde la ruptura total. Semejante al realismo, los andamios de la poética de Huerta son la experiencia social vuelta poesía, es la voz colérica de quien no está conforme con una realidad emanada de la sociedad misma, compuesta por la insensatez y la mediocridad de la vida urbana anodina.

No es atributo de la juventud, como presuntuosamente opinaron «Sub-y-baja» en las columnas de *San-ev-ank*, juzgar a los poetas que, como López Velarde, pasaron ya el periodo de gestación y han entrado al de la madurez. López Velarde es un poeta, entre nosotros, raro, penetrado eso sí hasta lo más hondo de la tenaz influencia de *El lunario sentimental*. Para juzgarlo son necesarias una límpida serenidad de espíritu y una percepción finísima y clara, muy difíciles de obtener a los veinte años (Martínez, 1994: 80).

Si se continua con el señalado lugar común que consiste en asociar el surgimiento de la mayoría de las generaciones literarias mexicanas con las publicaciones periódicas, el contexto de éstas con respecto a Efraín Huerta lo forman *Taller Poético*, *Barandal*, *Cuadernos del Valle de México*, *Tierra Nueva* y la transformación de *Taller Poético* en la revista *Taller* en 1938. Le anteceden, hacia la década de los veintes, *La Falange*, editada por Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano, y, por supuesto, *Contemporáneos*.

En 1936, aparece la revista *Taller Poético*. Su editor, Rafael Solana, tiene como intención publicar ecuménicamente a los poetas del momento (no sólo los radicados en la capital sino también a los de la provincia) que ya poseían un lugar en las letras mexicanas. Fueron cuatro números antes de que su existencia terminara en 1938.

En este contexto, la ubicación de Efraín Huerta a principios del siglo XX, necesariamente obliga a relacionarlo (amén del fenómeno apuntado respecto de las publicaciones periódicas) con Octavio Paz. Así, históricamente la trayectoria poética de Huerta se podría alinear más o menos de forma paralela al trabajo editorial que hizo Paz.

La articulación entre los *Contemporáneos* y Paz fue la publicación de la revista *Barandal* (1931-1932), dirigida por el propio Octavio, Rafael López Malo (hijo de Rafael López, sobreviviente del modernismo y amigo de López Velarde), Arnulfo Martínez La-

valle y Salvador Toscano. En el número seis de la revista, Villaurrutia publica “Dos nocturnos”; Octavio Paz señala: “En el último número de *Contemporáneos* se dice que finalmente ha surgido una nueva generación literaria, que es la generación agrupada en *Barandal*. De modo que el bautizo literario de *Barandal* coincidió con el acta de defunción de *Contemporáneos*” (*apud.* Ylizarriturri, 1999). Para ese entonces, Rafael Solana editaba la revista *Taller Poético*, donde participaba Efraín Huerta. Paz sintetiza este periodo:

Dentro de cada generación hay muchas tendencias, distintos grupos y personalidades, choques. Nosotros éramos entonces los mayores, los que sucedíamos a los Contemporáneos. Detrás venía otro grupo que descubrí un poco después, entre los que sobresalía un joven poeta, Efraín Huerta. Yo era estudiante de la facultad y él de último año de preparatoria, en San Ildefonso. Entre ellos también se encontraban Rafael Solana y otros más, que habían fundado *Taller Poético* (*apud.* Ylizarriturri, 1999).

Aún estaría Paz al frente de la aparición de *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934) antes de que las líneas paralelas convergieran en el encuentro de la generación llamada Taller; también estaría de por medio el lapso en que a Paz experimenta de primera mano la guerra civil española. A su regreso, Solana le propone transformar *Taller Poético* en simplemente *Taller*. El primer número aparece en diciembre de 1938; Solana sufraga los gastos de este número y luego se desentiende.

Como se dijo, con mucha anticipación a la generación de la revista *Taller*, los Contemporáneos tenían la firme convicción de que el camino para poner a la altura del arte poético europeo a la poesía mexicana no era mediante el nacionalismo, así como tampoco era por medio del compromiso social al servicio de la ideología marxista; la cual, había llegado a los límites extremos en que el

“sarampión marxista” provocaba actitudes como “En México, ser escritor comprometido consiste en exigirles a los demás que sean escritores comprometidos” (Batis, *apud* Flores, 1981: 38).

Aquí valdría la pena relacionar la sólida influencia que tuvo la revolución rusa en el pensamiento intelectual tal y como lo tuvo la revolución francesa en los escritores románticos, por ejemplo, alemanes. Se trata del entusiasmo que representa la esperanza del cambio, uno que pueda desarrollar las condiciones sociales con mejores oportunidades para todos. México no podía ser la excepción. Muchos creyeron ver en el socialismo marxista la emancipación de las clases sociales; otros, más prácticos o escépticos, depositaron su perspectiva en un horizonte más allá de la efervescencia del momento.² Octavio Paz, al igual que Villaurrutia, creía que las vías de emancipación del hombre se hallaban en latitudes distintas a las del socialismo marxista:

el joven ensayista se rehusaba a supeditar la poesía al ideal social. Más tarde, al conocer la obra de Luis Cernuda, Paz descubriría una forma más sutil de rebelión que, más allá de la transformación social, alcanzaba la naturaleza humana. Al leer *La realidad y el deseo*, comenta:

... escuchaba una voz profundamente individual, en la cual la subversión moral se unía a la subversión poética y era imposible identificar a la revolución social con la subversión. El poeta iba más allá, traspasaba, diríamos, la lucha revolucionaria y me mostraba otro mundo (Flores, 1991: 138-139).

Huerta fue de los primeros. Para aquel entonces escribió poemas como “Stalingrado en pie”, “Los soviéticos” y “URSS”. Los ecos

² “[Villaurrutia] sentía una invencible desconfianza ante todas las teorías, los sistemas y las escuelas...’ razón por la cual habría descartado la rebelión social y explorado dominios más individuales”. En Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, *Antología*, pp. 16-17. (*apud* Flores, 2008: 144)

del romanticismo social, resultado del primer socialismo, se dejan ver como un reflejo de aquellos utopistas franceses (Saint-Simon y Charles Fourier) que veían la armonía social en un falansterio. El socialismo es la ideología que tenía como misión liberar del yugo al hombre por el hombre, lo cual resultaba en una sociedad sin clases.

Si, por una parte, la pléyade de intelectuales que participó activamente en la adaptación del realismo socialista en México fue un grupo bastante grueso; por otra parte, hubo otro sector que pudo inmunizarse a tiempo del virus marxista, llevando a extremos la escritura poética. Tal fue el caso del efímero y desconocido “Poeticismo” cuyo registro tiene significado al evocar las circunstancias relacionadas con la izquierda mexicana. Eduardo Lizalde explica:

Los poeticistas éramos, inicialmente, desde 1948, el que escribe y Enrique González Rojo, que navegábamos con natural petulancia por el kindergarten del mundo literario bajo la mirada paternal del poeta Enrique González Martínez (abuelo de aquél), que andaba cerca de los ochenta años y toleraba, estupefacto pero cordial y animoso, todas las atrocidades teóricas y líricas de las creaciones poeticistas (Lizalde, 1981: 14).

Más tarde, en 1951, se incorpora efímeramente Marco Antonio Montes de Oca quien, hacia 1953, comienza a dar visos de independencia respecto del grupo poeticista con la publicación de “Ruina de la infame Babilonia” en la revista estudiantil de la Facultad de Derecho, editada por Carlos Fuentes, Porfirio Muñoz Ledo, González Cosío, entre otros. A partir de ahí, comenzó a publicar “poemas mucho más legibles y decorosos” (1981: 18), a decir de Lizalde, quien compara los suyos y los de González Rojo con los de Montes de Oca.

En la *Autobiografía de un fracaso; el poeticismo*, Eduardo Lizalde, como dejar ver en el título, se propone denostar lo que fue y significó algo que pretendía ser un movimiento poético, ya que según

él no fue otra cosa más que un intento pasmosamente fallido;³ sin embargo, lo que puede apreciarse en el abono a la historiografía de la lírica mexicana es que (tal y como sucedió con experimentos, también efímeros, como el de los Estridentistas) de alguna manera contribuyó a la construcción de la poesía mexicana.

Lo que aquí interesa no es precisamente la importancia que tuvo o no el poeticismo de Lizalde, González Rojo y Montes de Oca, sino la liga ideológica y contextual del momento en México, que vive la efervescencia del marxismo (donde la izquierda era “más papista que el papa”), y el condicionamiento que envolvía a las actividades intelectuales y artísticas. Tómese en cuenta, como ejemplo, el apartado “Sarampión marxista y treintena trágica” del libro arriba mencionado.

Totalizar y etiquetar son dos de las conductas características de la vida social. De ahí se desprende, en gran medida, la forja del espíritu de época. A Efraín Huerta le tocó un momento en que la agitación comunista en México estaba muy arraigada en el contexto intelectual. Octavio Paz recién regresaba de España, Bretón se entrevista con Trotski en la casa de Diego Rivera y, en 1950, Neruda visitaba a Enrique González Martínez en su viaje a México para asistir al Congreso Internacional de la Paz, desde cuya tribuna excomulgaría al disidente José Revueltas.⁴ En un momento en que el realismo socialista era la panacea del momento, Huerta participa activamente, lo cual queda manifiesto en la permeabilidad que ofrece su obra poética y el interés en sus primeros años como escritor. Debido a ello, en la posteridad, no queda exento de la acción

³ Incluso, yendo poco más allá de la presencia del poeticismo, dice Lizalde: “mi espantoso primer libro de 1956 (*La mala hora*), [...] no era ya sino un degradado híbrido de poeticismo vergonzante y escolar marxismo” (Lizalde, 1981: 15).

⁴ “a quien acusó de existencialista y reaccionario por la publicación de *Los días terrenales*. Neruda no había leído la novela, pero lo asesaban todos los sectarios mexicanos de la época, que ya habían hecho una campaña periodística contra el joven escritor” (Lizalde, 1981: 49).

descalificadora. A la poesía de Huerta de este periodo se le ha dado la categoría de panfletaria, como si la parte más representativa de su obra fuese la poética social o como si el horizonte que la motivaba no fuera de los más caros a las perspectivas humanistas, en tanto que trata la emancipación social y solidaridad humana. En este periodo tuvo su auge la producción poética de Huerta, aunque muy pronto el guanajuatense pudo darse cuenta de que las luchas sociales de grandes magnitudes tienden al desencuentro, ya sea debido a que los seres humanos tenemos intereses disímiles, o bien a que somos inestables y tendemos hacia la búsqueda constante de la diferencia. El virus comenzó a corroer desde dentro: el realismo socialista fue una panacea que llevó a extremos el catecismo que debía profesar el arte.

Efraín Huerta se ubica en el extremo opuesto a Villaurrutia, pues es innegable que tuvo una época real-socialista durante la cual mostró una fe ciega en las promesas del proyecto comunista. Sin embargo, su entusiasmo se debilitaría a medida que las contradicciones del régimen, ocultas tras el brillo de la propaganda, se manifestaran tanto en las naciones «liberadas» por el Ejército Rojo, como en la misma URSS.

Al final de un periodo de dogmatismo, Huerta abandona el arte comprometido para reencontrar el vasto horizonte de la poesía sin preceptiva, que había quedado latente en *Los hombres del alba*. Si acaso se insistiera en el término «contenido social» para calificar este periodo de su obra, sería porque Huerta no abandonó nunca su posición de testigo y de conciencia de su sociedad, de su tiempo. En este sentido, «contenido social» sería más explícito si viniera acompañado de sustantivos como solidaridad o fraternidad (Flores, 2008: 144).

No es que se trate, la de Huerta, de una actitud inestable, que por el desencanto originado por las circunstancias se olvidara del compromiso o misión social del ser humano y, en este caso, del

poeta. Con la conciencia muy clara de lo que sucedía en la Rusia socialista, cambia su actitud hacia las circunstancias del momento, mas no su anhelada fe en la igualdad, justicia y libertad humana.

[...] es fácil rastrear un compromiso permanente [de Efraín Huerta] con su tiempo, que va más allá de esta etapa; escribió poemas para cada uno de los eventos mayores de la historia del siglo XX: la Revolución Rusa, la Revolución China, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial. En el caso de México, dedicó al menos un texto a la Revolución Mexicana, a los movimientos sindicales, a las represiones de 1968 y de 1971 (Flores, 2008: 138).

En este 2014, se cumplen setenta años de la publicación *Los hombres del alba*.⁵ Se ha dicho que este poemario es el más representativo de Efraín Huerta, aunque quizás no lo sea de su obra total porque reúne, en 1944, la poesía anterior, la que va de 1930 a 1944, o porque dialécticamente está antes que otros de sus libros. Independientemente de que sea el más representativo o no, el valor alcanzado por *Los hombres del alba* no recae únicamente en el

⁵ Efraín Huerta estudió derecho y se dedicó al periodismo. Junto con Octavio Paz y Rafael Solana, entre otros, editó la revista *Taller* (1938-1941), la cual da nombre a la generación que se formó en torno a la publicación. La ficha de la edición aquí comentada es: *Los hombres del alba*, prólogo de Rafael Solana, México: Géminis, 1944, 193 pp. Contiene: “Los ruidos del alba” I-II, “La lección más amplia”, “La poesía enemiga”, “Verdaderamente” I-III, “Línea del alba” I-VIII, “Teoría del olvido” I-V, “Precursora del alba”, “Recuerdo del amor”, “El amor”, “Primer canto de abandono” 1-3, “Segundo canto de abandono”, “Tercer canto de abandono”; Declaraciones: “Declaración de odio”, “Declaración de amor” 1-2, “Los hombres del alba”, “La muchacha ebria”, “Tu corazón, penumbra”, “Cuarto canto de abandono”, “Problema del alma” I-V, “Esta región de ruina” I-II, “Poema del desprecio” I-VI. Acompaña a la edición, en la anteportadilla, un autorretrato a línea. Al final de la penúltima estrofa del “Segundo canto de abandono”, el verso final (“hacerse luz de fuego en el espectro”) ha sido agregado de puño y letra del autor.

ámbito de la obra poética de Huerta: es un libro muy importante dentro de la historiografía de la poesía mexicana.

Para la fecha en que se publica este poemario, su poesía tenía ya bastante fuerza; había nobleza y calidad pues Huerta ya había logrado dar a su poesía la definición de lo que sería la voz y el estilo que lo harían figurar como uno de los poetas más representativos para las generaciones posteriores de jóvenes, que no sólo lo leían, sino que también imitaban su estilo.

La edición de entonces la acompaña un prólogo de Rafael Solana, quien refleja un conocimiento experto de la trayectoria poética de Huerta. En términos generales, hay un planteamiento que tiene que ver con la discusión de si el arte debe ser bello o no. Inicia su reseña con la explicación en torno a que hay arte “agradable” y arte “desagradable”, pero es, al fin, arte. Solana dice: “Las poesías de Efraín Huerta son sumamente desagradables”; no obstante, inmediatamente, agrega: “y cuentan en primera fila entre las mejores que se han escrito en México” (Solana, 1944: 9). Ha quedado muy atrás la querrela de que la belleza (el didactismo o la moralina) sea un factor determinante para que haya arte. Nos hallamos ante el hecho de que las exigencias van más allá de lo pegajoso o halagador, incluso aún más allá de lo accesorio como la rima o el metro,⁶ para llegar a un espacio donde lo desagradable resulta estético, donde la poética de lo desagradable es el antídoto determinante en contra de “la vulgaridad y a la pobreza de espíritu de lo fácilmente aprehensible” (Solana, 1944: 9).

Si acaso habría que sentirse tentado por hacer alguna totalización de la poesía de Huerta, podría decirse que, lo que ha perdurado de su obra, ha sido una poesía sin preceptiva, en contraposición

⁶ “Las palabras no son utilizadas nunca en función de sus valores fonéticos, rítmicos, del número de sus sílabas, las características de su tónica, la riqueza de su colorido sonoro, sino exclusivamente son estimadas como fórmulas de sugestión de ideas, en aspectos rígidamente semánticos” (Solana, 1944: 11).

a su obra enmarcada por la ideología real-socialista cuya atmósfera emanaba de la fe ciega en las promesas del proyecto comunista. Afortunadamente, hacia 1952, el poeta da muestras de un desligamiento con relación a la preceptiva del arte social.

Las inconsistencias de la poesía comprometida residen en una interpretación perversa, que concierne a la naturaleza de la actividad poética. La poesía es una experiencia «ahistórica» o «antihistórica», pues a pesar de que tiene lugar en la historia, su materia son las experiencias fundamentales de la vida del hombre —el amor, la muerte...—, experiencias que al repetirse contradicen el paso del tiempo. La poesía escapa a la sujeción de la historia; los poemas son «máquinas productoras de tiempo que continuamente regresan a su origen, máquinas antihistóricas». Por este hecho, el poema se alejará naturalmente de la coyuntura que parece arraigarlo al suceder cronológico para ubicarse en un nivel superior (Paz, *apud* Flores, 2008: 145-146).

Cuando William Carlos Williams escribe *The spring at all*, da inicio la poesía moderna norteamericana; por ejemplo, “*the red wheel barrow*” (sin puntuación, sin rima y sin metro) es un poema que marca una nueva generación en la poética del siglo XX, generación que hará la diferencia al dar inicio a nuevos derroteros para la lírica norteamericana, como la generación de poetas agrupados al clisé “poesía desnuda”.⁷ En México, la poesía de Huerta se expresa sin

⁷ Se reconoce como “poesía desnuda” la lírica norteamericana de vanguardia (poetas nacidos entre 1925 y 1935 que formaron movimientos como *Black Mountain*, *the Beats* o *the New York School*), cuya tendencia consiste despojarse de las formas líricas tradicionales y, en especial, la rima y la métrica. Aunque, a decir verdad, a pesar de que se trata de formas abiertas, no es la forma lo que realmente les interesaba: podría decirse que, dentro de la diversidad de poetas de esta generación, lo que los caracteriza son las estructuras que se desarrollan orgánicamente, de tal manera que es el significado el que determina la forma y la musicalidad del poema. Nada lejano a lo que nos ofrece Efraín Huerta.

preceptiva, sin los artificios retóricos adicionales a la explotación semántica. En ella, se hallan las semillas que detentan el rechazo al *Establishment* cultural. A partir de la aparición de aquel libro de 1944, “aparece en el panorama literario una multitudinaria ‘poesía bárbara’ que logra en el público mayor influencia y prestigio que los poetas cultos. Decadencia de la tradición cultista y la apoteosis de una expresión desesperada y cruda constituyen los nervios estructurales de la poesía mexicana reciente” (Blanco, 1981: 215).

El interés por la forma ha adquirido un lugar irrelevante como respuesta al interés por lo que se dice; hay una especie de *camouflage* en el que la forma del poema es la simbiosis de las emociones y la forma o dialéctica de los pensamientos estructuran el poema; no obstante, sobre todo, priva la característica de que no hay necesidad de hermeneutas o iniciados. Se trata de una poesía que nos recuerda la pureza del lenguaje en expresión de la franca fe poética.

Desde el alba de su trayectoria poética, Efraín Huerta no hizo concesiones con su tiempo o con el pasado, hubo un destello de rechazo a lo establecido, al conservadurismo, a la comodidad o al afán de pertenecer servilmente a algún gremio o escuela poética. En su actitud hallamos la rebeldía de aquel que tiene la conciencia del desacuerdo en contra de la comodidad, del pensamiento obtuso y cerrado. Tal vez, aquí valga la pena señalar una de las diferencias entre el pensamiento burgués y conservador, pues éste se caracteriza por sus lacras mentales; de ahí surge el equívoco de señalar que si no se está de acuerdo con la ideología de izquierda, se está en contra de ella. La actitud de Octavio Paz puede ilustrar algo que ha privado mucho en el pensamiento libertario y que Paulo Freire encierra en su máxima ya conocida: “Nadie libera a nadie, cada quien se libera a sí mismo”: “si me opuse al arte “engagé”, al arte social y a todas esas cosas que por muchos años se escribieron en América Latina, fue porque a mí me parecía inmoral que un

escritor asumiese que de su parte estaban la razón, la justicia o la historia” (Paz, *apud* Flores, 2008: 142).

Si de alguna manera se pudiera hacer tabula rasa del devenir de la cultura (la cultura por antonomasia) podría considerarse para ello un efecto físico de acción y reacción. La acción se establece por el establecimiento de lo que en su momento fue una reacción, llámense filosofías del *underground*⁸ o manifestaciones contraculturales. Algunas corrientes, escuelas, manifestaciones o movimientos han pasado a la posteridad sin mayores honores; otros han dejado una huella profunda, por lo que calaron el devenir de la cultura, y, otros, como el Romanticismo, lograron una permanencia a través de vástagos, que, aunque se registren de manera diferente al movimiento, no han sido otra cosa más que romanticismos: realismo, naturalismo, simbolismo, surrealismo, etcétera.

El canon como institucionalización de la acción ha pasado a representar lo que ha sido la conserva de la cultura. Es de lo que se ocupan en las universidades: promoción de la ausencia de “crítica” y el conservadurismo que provee estabilidad y, por tanto, comodidad y orden. No podría haber otra razón, pues no podría enseñarse lo que genera desequilibrios, libertad, autonomía e independencia ya que el anarquismo no le conviene al Estado, y la educación es la sierva del poder.

Una de las prácticas muy caras (se podría decir que se trata de una segunda naturaleza del ser humano) es la discriminación. No hay mayor práctica que caracterice a nuestra especie como la tendencia constante a la deslegitimación, la descalificación y la práctica de la diferencia; no es porque la diferencia sea espuria, pues es el fundamento de lo individual, sino que se practica la diferencia en términos de una superioridad que se antepone a la inferioridad; por lo tanto, en el sesgo que estamos abordando: todo aquello que anatematice lo establecido será descalificado.

⁸ Vid. Luis Racionero, *Filosofías del underground* (1977).

Con estas premisas, séame permitido hacer una aclaración: no estoy incurriendo en la falta que estoy señalando; finalmente, detrás de todo, lo que debe importarnos es el arte como aspiración más elevada del espíritu humano. Por otra parte, tomar como base el presente para trascender hacia el futuro es característica del arte en firme deseo por no querer ser (lo han dicho hasta el cansancio las teorías de los “choques generacionales”) repetición y pasado, sino reacción; la anticipación del futuro. Por estos adelantos y retrocesos desde el presente, el hombre se determina como un ser histórico; necesita la conciencia de la tradición para fincar su presente y, con una profunda fe ciega, apuesta por “lo que podría ser”, de lo cual únicamente la posteridad se encargará. La conciencia histórica y el presente son la base para aspirar trascender el futuro. Como se puede apreciar, inevitablemente se requiere de una plataforma: la reacción requiere del pasado, así como la serpiente que se muerde la cola, el presente debe construir su pasado para ser. El futuro del artista es el *topos* que da esencialidad al ser humano: a partir de la necesidad de comunicación, aspira en ésta llegar a su forma más pura: al significado poético.

La poesía de Efraín Huerta se singulariza por la disensión frente a lo establecido. Contra la contemplación que descubre los matices de lo inolvidable, no acepta más asombro que resolver su protesta con lenguaje frecuentemente «antipoético», mezclado con emoción nunca exenta de ternura. Dentro de estos dos extremos, fluctúan sus sentimientos, lo mismo cuando recuerda un deseo perdido que cuando invoca el recinto de la soledad. A sus manos, las formas llegan convertidas en pretextos para decidir que la quietud domina alrededor. Aun el alma, último refugio en que se acoge el inconforme, es emblema de zozobra, reino de las tinieblas por donde cruza la desesperación. Revolucionario a veces, siempre desesperado, Huerta no concede cuartel a su convicción de proyectar su protesta en todo lo que toca. Pero si en esto estriba su originalidad, también ha de observarse que su espíritu, así

se muestre nutrido de violencia, se sustenta en un amor por sus semejantes que impregna toda su poesía (Pacheco en Paz: 1998, 240).

Inconforme, corrosivo, insólitamente sincero, Huerta es el ejemplo del ser humano romántico atemporal, pues fuera de lo que el Romanticismo fue como corriente, hay también una acepción para el romanticismo como un estado del alma y de la conciencia. Aunque no es lugar aquí para la exposición de la poética que como programa estético expusieron los hermanos Schlegel, quienes estaban al frente del círculo de Jena (punto de partida del Romanticismo alemán), baste con indicar que una renovación del ser humano como preocupación principal fue uno de los aspectos centrales de los románticos alemanes, sólo que ahora, a diferencia del proyecto renacentista, desde la preocupación de dar legitimidad a los procesos interiores de la conciencia. En la poesía de Huerta hallamos no la voz ajena, aquella que sin garbo ni empeño nombra el entorno ordinario directamente, sino la que revela el sí mismo, la que da cuenta de la interioridad y del ser que vive dentro; ahí está el brillo mágico para quien lee “La lección más amplia”, “La poesía enemiga”, “La línea del alba”, “Precursora del alba”, “Recuerdo del amor”...

Por su parte, desde la publicación de *Absoluto amor*, Efraín Huerta inaugura, al menos, una línea de escritura propia. No resulta exagerado decir que desde ese momento, “aparece como un altísimo poeta, de grandes vuelos, de vigorosa personalidad, de exquisita pureza, de novedad sorprendente” (Solana, 1944: 9).

Los hombres del alba representa, dentro de la trayectoria poética de Efraín Huerta, la culminación de una etapa en la que el proceso que representó la escritura de poemas como “Los ruidos del alba” I y II, “La poesía enemiga”, “Verdaderamente” I a III, “Línea del alba” I a VIII, “Precursora del alba”, pasando por los cantos de abandono y las declaraciones hasta “Los hombres del

alba” y “La muchacha ebria”, marcaron un antes y un después en la lírica moderna mexicana. ¿Cuál era la novedad? Huerta ofrece una poesía en la que deposita un valor eminentemente semántico y deja para la tradición el ritmo encorsetado del metro. “En esta absoluta ignorancia de la musicalidad reside uno de los principios de ingratitud de esta poesía, ríspida, agria y desvertebrada, en su apariencia física, sensual; pero hay todavía más; también por lo que evocan, y no solamente por cómo suenan, esas palabras de que se forman los versos van creando estados de ánimo destemplados” (Solana, 1944: 11).

La poesía de Efraín Huerta creó una aguda disidencia en la trayectoria de la poesía mexicana, escisión que adquirió un cauce propio y significativo. Su poesía se despojó de las formas y estrategias de la poesía del momento. Estableció un arte poética cuya impronta quizás pudiera tener una lejana filiación con la poética del vate de Jerez.⁹ Acudió al verso libre y a formas abiertas si se compara, por ejemplo, con las formas cultivadas por la poesía de los Contemporáneos. Hay pues en la poesía de Huerta una ausencia de la forma tradicional de la poesía, lo cual causó, por una parte, mucha incomodidad y, por otra parte, creó una gran cantidad de seguidores.

Es incalculable, pero sospecho que suman a varios cientos, la cantidad de jóvenes poetas que surgen en las escuelas preparatorias superiores de provincia y de la capital, que en lugar de identificarse con las figuras literarias ejemplares (Borges, Paz, Lezama) se arraigan en la aterrada, semianalfabeta, sentimentalísima, irracio-

⁹ Cuando López Velarde pareciera confiarnos al oído: “Mi madrina invitaba a mi prima Águeda / a que pasara el día con nosotros...”, el prosaísmo lírico hace su aparición en el terreno de la poesía. Y quizás no haya, hacia la primera mitad del siglo XX, quien llevara a extremos la trayectoria en el empleo de la lengua cotidiana, como soporte de la expresión poética, como Efraín Huerta; la cual, hacia las décadas de los treinta y los cuarenta no fue de la complacencia ni de la poesía ni de la crítica institucionalizada.

nal y anti-intelectual vida urbana de la clase media en bancarrotada y se asumen como los «menesterosos de la cultura», los «condenados de la tierra cultural» (Blanco, 1981: 215).

Es esa la identidad que proporciona la poesía recogida en *Los hombres del alba*. Se trata de una revuelta que viene a representar la necesaria presencia de la contracultura dispuesta a dar un revés a las formas canónicas establecidas. Se trata de una especie de poesía salvaje que se hermana, por ejemplo, con aquella corriente pictórica que rechaza el academicismo, en cuanto tal, que presenta el cuadro de factura impecable pero de contenido intrascendente; ofrece, en cambio, el salvajismo de los colores primarios directos, espacios en crudo en el lienzo, las alternativas de otros materiales no canónicos para obtener texturas novedosas, diferentes, desgarradoras o violentas. A este contexto, aludido al principio de este artículo, se refiere Solana. El *Guernica* no es bello, no es agradable; alude a una masacre, hay protesta y dolor.

Mediante procedimientos poco explorados, Huerta logra una expresión propia, inmaculada; como si fuera resultado de la invocación creativa obtiene la más pura y virginal poesía. No hay contaminación alguna, es sólo su voz, un canto que existe por sí mismo, es la inclinación humana por la búsqueda de la voz propia y, por tanto, la voz original de la creación poética. Los artificios que pudieran servir de anclaje para que la palabra sea poesía, han quedado relegados, y sólo así se ha podido dar paso a la expresión nueva, intacta.

Pongamos por ejemplo “Los ruidos del alba”, una línea de lectura se construye con material del sueño; sueño y agonía comparan lazos de vecinamiento: el sueño es la ausencia de vigilia, es una forma de anticipación de la muerte sin morir, como la agonía es una contienda en contra de la muerte. Rodean esta atmósfera murmullos, ruidos, el frío. Hay una especie de añoranza por el silencio, éste se aparta, es desplazado por la oscuridad (cielo sin

estrellas) por nuestras bocas (las palabras, la voz, lo que es ruido). Los hombres han extraviado el alba, esa aurora, la superficie tierna; la juventud se ha perdido. Las percepciones completan la atmósfera del alba, la que tiene la piel como el agua blanca: rumor (oído), limones (olfato), ojos (vista).

La forma del desencuentro se patentiza a través de imágenes cuya expresión nace a partir del imperativo “Expliquemos al viento nuestros besos”. No hay empresa humana que pueda hacerlo, todo afán queda relegado al mero intento; sin emargo, vale la ilusión, “Piensa que el alba nos entiende”. El desencuentro persiste, la imposibilidad que se lee entre líneas al señalar la presencia del alba, los trozos de nieve, el frío invicto como invicta es la juventud (la gran llama de oro, los diecinueve años, la adolescencia, cristal murmullo de madera blanca incendiada). Hay una persistencia del frío, esa expresión cuasi pleonástica de la “ausencia sin olvido”; porque no hay olvido, la ausencia es.

Volviendo a la analogía con la plástica, Huerta emplea la palabra desde sus raíces de significación, dibuja con ella; también relaciona sus significados en un segundo y tercer plano. Semejante a la paleta del pintor que degrada los colores terciarios para obtener el matiz insólito, la poesía de Huerta ofrece una densidad semántica análoga a las veladuras y las transparencias obtenidas por los grandes maestros. No hay violencia sintáctica, su intención no es la creación de un sistema de significaciones inusitado, sólo ha profundizado en la degradación más sensible de los significados del lenguaje. Degradación en el sentido plástico del color, cuya virtud consiste en la aplicación rigurosa de la obtención del matiz deseado sin llegar al vacío, donde al matiz le exceda el blanco y aquél se pierde bajo el predominio de éste, donde ya no se dice nada, sino todo lo contrario, el verso henchido de significación. Aún cuando su poesía sea desagradable, en el contexto en que lo dice Solana, hay grandes analogías con el dibujo, donde a mayor

escala de grises, hay mayor residencia como obra de arte: “Arenas, amargura, tierna vida en silencio”, “vegetal ausencia”, “Rayo de luna como pájaro solo”, “un sueño sin premura por las venas”, “las estrella / plateadas de cinismo”, “la madera blanca como / castidad que aniquila”, “Nubes y nubes no se sabe qué demonios terrestres aman o detestan / con su comportamiento de árboles desgajados”, “Espectros de estertores / lanzados allá en el dorso de otros tiempos / por espinas ahogadas en los ríos, / por espejos y rosas transformados en prisa”.

Si la huella del surrealismo está presente en *Los hombres del alba*, sólo es un aspecto que determina a Huerta como un poeta de su tiempo. Eso no irá en detrimento de las grandes virtudes que lo han hecho un poeta de auténtica vanguardia.

La galaxia poética de Efraín Huerta está poblada por figuras protagónicas como la ciudad, el amor, las avenidas y, destaca sobre estas figuras, la del amor. El amor persiste. Efraín *Huerter*, hacia 1944, año en que se publica *Los hombres del alba*, tiene ya definido el arte poética que permeará la obra posterior. La publicación de ese año pasa a significar el eje de lo que será esa galaxia poética orquestada por la pasión del amor, la más humana de todas. Dirá más tarde, en *Borrador para un testamento*, hacia 1967: “He dicho siempre amor como quien todo / lo ha dicho y escuchado”. Las convicciones ideológicas apuntadas arriba vienen a completar la postura humana de Huerta. Si de alguna manera podría relacionarse con la dialéctica universal de las grandes corrientes culturales, Huerta se asocia, más que a otra, a la romántica: anhelo de libertad, reflexiones ligadas al entorno, al hábitat; asombro y pasión por incursionar en las manifestaciones de la interioridad, la solidaridad humana, la reacción rabiosa en contra de lo establecido como origen de la vida pedestre.¹⁰ Corona todos estos estratos de

¹⁰ “Para los románticos había dos frentes que atacar en la organización social nacida de la Revolución Industrial: por un lado el capitalismo, que era la ex-

la aventura de vivir, el amor, con todos sus matices, con toda su intensidad.

Fuentes

- Blanco, José Joaquín, 1981, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Colección Libro de bolsillo, Serie ensayo.
- Cuesta, Jorge, 1994, “La nacionalidad mexicana”, en *Obras*, t. II, México, El equilibrista.
- Flores Flores, Ociel, 2008, “Efraín Huerta y Octavio Paz; dos trayectorias de la literatura social”, *Fuentes Humanísticas*: 38, México, pp. 137-152.
- Huerta, Efraín, 1944, *Los hombres del alba*, Rafael Solana (pról.), México, Géminis.
- Lizalde, Eduardo, 1981, *Autobiografía de un fracaso; el poeticismo*, México, Martín Casillas-INBA.

plotación material del hombre por el hombre; y por otro el racionalismo, que era la opresión mental del hombre por el hombre” (Racionero, 1977: 27-28). Con un respaldo semejante, se comprende el desencanto de Huerta y el resultado de dejar atrás los poemas inspirados por el realismo socialista. Así pues, “el romanticismo no sólo fue un estilo lírico de expresión individual, sino también un movimiento cargado de intencionalidad de cambio social [...] el marxismo que por un lado combate las condiciones materiales del capitalismo, acepta por otra las condiciones mentales que hicieron posible ese capitalismo, que son el racionalismo cartesiano y el monopolio del conocimiento por el método científico [...] el marxismo no elimina la opresión mental del hombre por el hombre y en vez de conseguir una sociedad individualista, liberada y llena de diversidad, reproduce el mismo tipo mental masificado, conformista y no imaginativo del capitalismo” (Racionero, 1977: 29-30). Ante poemas como “Praga, mi novia” o “Cuba revelación”, la tentación revolucionaria para Huerta se había desvanecido (*vid.* Flores, 2008: 145). La madurez, con sus emisarios comandados por los años de aprendizaje, ha desplazado a la inexperiencia, pero no al espíritu o ímpetu romántico.

- Pacheco, José Emilio, 1979, *Antología de la poesía mexicana I: 1810-1914*, México, Promexa.
- Paz, Octavio, *et. al.*, 1998, *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI.
- Racionero, Luis, 1977, *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama.
- Solana, Rafael, “Prólogo”, en Efraín Huerta, *Los hombres del alba*, México, Géminis, 1944, pp. 9-15.
- Ylizaliturri, Diana, 1999, “Entrevista con Octavio Paz, editor de revistas”, *Letras Libres*, julio, disponible en: www.letraslibres.com/revista/convivo/entrevista-con-octavio-paz-editor-de-revistas (consultado el 8/V/2014).

(Artículo recibido el 8 de mayo de 2014;
aceptado el 22 de julio de 2014)

El problema de la conciencia en *Los errores* de José Revueltas

Evodio Escalante
Universidad Autónoma Metropolitana

Resumen

Los errores es la gran novela que José Revueltas estaba destinado a escribir. En ella se concentra su etapa de madurez intelectual, filosófica y literaria. “El hombre es un ser erróneo y en eso radica su condición trágica” —dice Jacobo Ponce, personaje de la novela y *alter ego* de Revueltas. Reducir el error al grueso del ínfimo diámetro de un cabello, puesto en dimensiones cósmicas, se revela como un abismo puesto en relación con la categoría de saber absoluto que prefigura G. W. F. Hegel en su *Fenomenología del espíritu*. En este breve ensayo se da cuenta de las reflexiones intelectuales de Revueltas en torno a los postulados sobre la autoconciencia y el saber absoluto de Hegel.

Palabras clave: *Los errores*, Revueltas, autoconciencia, saber absoluto, Hegel.

Abstract

Los errores it's the great novel that Revueltas was bound to write some day. It reveals his intellectual, philosophical and literary maturity. In words of Jacobo Ponce —character in the novel and alter ego of Revueltas itself—: “the man is erroneous by nature; here's within his own tragedy”. Diminish the error up to the thickness of a capillar hair's wide, in cosmic measures, means and reveals a huge gap fac-

ing the absolute knowledge coined by H. W. Hegel itself. So, in this brief essay Revueltas utters his own intellectual thoughts bounding self-awareness and total knowledge within Hegel's mind.

Keywords: Los errores, Revueltas, Self-awareness, Total Knowledge, Hegel.

Antes que nada, habría que comenzar diciendo que *Los errores* es la gran novela de madurez que José Revueltas estaba destinado a escribir. Madurez ideológica, madurez filosófica, madurez vital, pero antes que ello y sobre todo, la madurez de un escritor en pleno dominio de su lenguaje y su universo narrativo. El eje de la novela, que se refleja en el título de la misma, es de pleno derecho una tesis filosófica no exenta de complejidades. Al suscribirla, el comunista que era entonces Revueltas introduce en el centro de su argumentación una variante que lo convierte en un disidente no sólo del marxismo oficial, sino del marxismo a secas. Tanto la fe dogmática como la verdad satisfecha de sí quedan excluidas, por principio, de este discurso cuando Jacobo Ponce, el *alter ego* del autor en la novela, escribe: “El hombre es un ser erróneo [...]; un ser que nunca terminará por establecerse del todo en ninguna parte: aquí radica precisamente su condición revolucionaria y trágica, incapaz.” El punto preciso en que el hombre podrá realizarse por fin como especie dotada de razón implica saturar un resquicio acaso milimétrico, como del grueso de un cabello, pero que por esto mismo se revela como insaturable por definición, pues “dejará siempre sin cubrir la coincidencia máxima del concepto con lo concebido, de la idea con su objeto: reducir el error al grueso de un cabello constituye así, cuando mucho, la más alta victoria que puede obtener”. El grueso de un cabello se revela en realidad, dentro de las dimensiones cósmicas, como un abismo sin medida que suscita en el personaje una suerte de delirio filosofante, por el que llega a imaginar que podríamos encontrarnos algún día con

unos seres absolutamente racionales que nos estarían esperando en el porvenir para que nos reconociéramos en ellos, como si la humanidad como un todo trascendiera los remanentes de animalidad y accediera por fin al *saber absoluto* que prefigura Hegel en su *Fenomenología del espíritu*. Lo más grave es que este error milimétrico, según Jacobo Ponce, no sólo pervertiría la conciencia humana, excluida por ello para siempre de la verdad, sino que contaminaría el espacio y la materia misma que nos constituye. Este hueco imposible de calcular “es también el error de la materia, y por ende, ahí nacerán, de modo inexorable, otros seres racionales de los que acaso lleguemos a saber algo, quién sabe en qué remoto y desventurado día” (Revueltas, 1964: 78-79).

“Metafísico estáis.” —“Es que soy hegeliano”, respondería Revueltas. La conciencia del hombre, con la miseria o la grandeza que queramos atribuirle, queda así confrontada, no importa que sólo de modo imaginario, y siempre dentro del ensayo que Ponce redacta en la novela, con la conciencia de unos extraterrestres que el texto bautiza *racionormfos*, encarnación posible de una razón que se habría realizado plenamente *como razón* en algún punto hipotético de un porvenir que, hoy por hoy, la historia parece obturar de manera obstinada. Basta empero con imaginar esta creatura *racionormfa* para que el orgullo racional de los hombres que todos somos quede humillado y sujeto a una suerte de bufonería histórica de carácter trascendental. Antídoto contra el dogmatismo y las certezas ideológicas, este conflicto irresoluble entre el hombre y la realidad lo elabora Revueltas, no a partir de Marx, por supuesto, ni siquiera de Hegel mismo, de quien se declara admirador, sino de Alexandre Kojève. En alguna de sus lecciones parisinas de los años treinta en torno a la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, llegó a sostener Kojève: “Esa *oposición*, ese conflicto entre el Hombre y lo Real dado, se manifiesta en primer término por el carácter *erróneo* del discurso revelador humano, y es sólo al final de los tiempos, al

término de la Historia, cuando el Discurso del Sabio se *une* a la realidad” (2006, 47).¹ Me parece evidente que la idea del error constitutivo del hombre que sólo habría de curarse con el supuesto advenimiento del saber absoluto lo ha tomado Revueltas de aquí.

Las complejidades y hasta las alucinaciones ideológicas de Jacobo Ponce, contenidas en el capítulo VII, contrastan con la peculiar estrategia realista que impera en la estructura general de la novela. Más allá de que ésta funciona como un gran mural histórico que retrata la vida en México en los años treinta del siglo pasado, como una crítica de las deformaciones que experimentan el socialismo y en general los militantes comunistas bajo la tutela del régimen soviético durante la época de la dictadura estalinista; más allá de que quede vibrando en la lectura la gran pregunta, formulada de manera expresa por el narrador, de si el siglo XX pasará a la historia como el siglo de la Revolución de Octubre o como el de los infames Procesos de Moscú, en los que decenas y decenas de altos cuadros del Partido fueron acusados de ser espías de Hitler y de haberse puesto al servicio del enemigo burgués; más allá de esto y de la innegable cuota de desencanto que esta visión implacable pudiera acarrear, *Los errores* permanece para mí como la obra de arte más ambiciosa, y mejor lograda, que Revueltas llegó a escribir. Es su contribución al arte de la novela en nuestro país.

Los hábitos académicos y cierta inercia del pensamiento, hasta cierto punto explicable en un texto de esta naturaleza, nos obligan

¹ Las conferencias de Kojève sobre *La fenomenología del espíritu* de Hegel tuvieron lugar en la Escuela de Altos Estudios de París entre 1933 y 1939. La declinación “hegeliana” del marxismo de Revueltas deriva, como lo ha mostrado Jorge Fuentes Morúa, de su descubrimiento en los años treinta de los *Manuscritos económico-filosóficos* (1844) de Marx, texto muy cercano a la lectura de la *Fenomenología*, lo que en buena medida explica que el concepto dominante en el texto de Marx sea el de la enajenación, no sólo del trabajo, sino del hombre como *ser genérico* frente a la naturaleza y frente a sí mismo en tanto especie racional. Vid. Jorge Fuentes Morúa, *José Revueltas. Una biografía intelectual* (2001).

a ver *Los errores* como una suerte de manifiesto ideológico de su autor. Lo que llevo expuesto parecería corroborar esta tendencia que, empero, le hace un flaco favor a la novela en tanto novela. Terminamos leyendo el texto como si fuera un *documento*, o sea, como el vehículo de una información histórica e ideológica con la que podemos estar o no de acuerdo, y se nos olvida que lo que Revueltas puso en nuestras manos es antes que nada un *monumento*, quiero decir, un constructo semiótico que consta de múltiples estratos y que no puede ser reducido tan sólo al de su mensaje más evidente. Las complejidades arquitectónicas del monumento tendrían que ser incompatibles con una lectura lineal del mismo.

Lo que hay que señalar es que la prosa de *Los errores* es una de las mejores prosas que uno pueda encontrar en la narrativa mexicana del siglo XX. Los temas pueden haber envejecido, la ciudad misma que se describe en ella ha cambiado de modo radical, pero mientras haya alguien que aprecie el arte de la novela y sepa disfrutar del ritmo y de la densidad, lo mismo conceptual que afectiva, de la prosa, *Los errores* seguirá teniendo lectores. El arte de la novela remite no sólo a una fluidez de la acción y a una verosimilitud de lo relatado, tiene también que ver con la estructura total del texto, con la forma de enlazar los episodios de la trama y de interconectarlos entre sí, al grado que acaban fundiéndose. Como hace Faulkner en *Las palmeras salvajes*, la novela alterna y entreteje dos historias que en apariencia no tendrían nada que ver entre sí: la historia del robo del prestamista Victorino, en el barrio de la Merced (tramado por un padrote a quien apodan *El Muñeco*), y la del asalto al local de una organización derechista que tiene su sede en el centro histórico de la ciudad (ejecutado por un comando formado por integrantes del Partido Comunista). Esta duplicidad le permite dibujar, sobre el fondo claro-oscuro de la corrupción política y policiaca con que se gobierna este país, un retrato del modo de vida en que discurren los estratos lumpenizados de la sociedad al mismo tiempo que teje

un prodigioso retrato de la situación de los militantes oprimidos por las estructuras dogmáticas de un Partido maquiavélico que no duda en encarcelar, “desaparecer” o *liquidar* físicamente a aquellos militantes que por una razón u otra se han convertido en indeseables.

El aspecto documental de la novela, quiero decir, su efectivo apego al referente histórico, nunca deja de estar en un primer plano. Aunque de modo formal *Los errores* está dedicada “a Imre Nagy el gran luchador húngaro”, el verdadero “pivote” de la novela es la “desaparición forzada”, en la Unión Soviética de los años de Stalin, del militante comunista Evelio Badillo, amigo muy cercano de José Revueltas —con quien había compartido la cárcel en Las Islas Mariás— y que cayó en desgracia por motivos que se desconocen (acaso por haber borroneado en algún baño público una leyenda contra Stalin, en español, además, pensando que nadie la entendería). Después de años de confinamiento en Siberia, cuando incluso había olvidado ya a expresarse en su lengua materna, Badillo logra escapar y se presenta en la Embajada de México para pedir su repatriación. En la novela, este personaje que muere poco después de regresar a México de manera un tanto misteriosa lleva el nombre de Emilio Padilla.

Después de esta digresión obligada, retomo lo que pretendo destacar: el carácter magistral que exhibe la prosa de Revueltas en esta novela y que hay que colocar en un sitio todavía superior al que suelen otorgar los críticos a *El apando* (1969). Se trata de una prosa densa y nerviosa, demorada y envolvente pero fluida a la vez, reiterativa en el sentido musical del término, creadora de atmósferas así como plena de matices e inflexiones como lo exige la naturaleza de la técnica narrativa que domina en el texto: la narración omnisciente con focalización interna, la cual opera en lo básico a partir de vivificar la conciencia de cada uno de los personajes que van poblando el texto. Esta focalización rigurosa, cuyos antecedentes

están lo mismo en Dostoyevski que en Proust, es lo que hace que esta novela se convierta no sólo en un lienzo social verosímil sino en una muy precisa indagación de los abismos subjetivos en los que las conjeturas, los miedos, los anhelos secretos y las preveniciones de la conciencia individual de cada uno llegan a ocupar el primer plano al grado de funcionar como pilares de la narración.

La técnica de la focalización interna resulta evidente desde el arranque mismo de la narración. Uno puede pensar, si se queda con las primeras líneas, que se trata de una narración objetiva, que contempla la realidad desde el exterior, sin involucrarse con ella, pero pronto habrá de advertir que no es así. Reproduzco el párrafo inicial para que se vea lo que intento mostrar:

Ahí a sus espaldas, visto en el cuadro del espejo, a unos cuantos pasos, entre las cobijas del camastro, dormía el pequeño cuerpo infantil, verdadero hasta lo alucinante, hasta la saciedad. Dentro de algunos minutos comenzarían todas las cosas, sin que ya nadie pudiera detenerlas, una detrás de otra, sometidas a su destino propio, extraordinarias y tangibles, más allá de esto, en una especie de infinito. Un infinito concreto e irreal como una borrachera. Comenzarían cuando se aproximara a despertarlo, esto era indudable. Cuando se aproximara a sacudir con la mejor de sus rabias, con ese odio, al pequeño cuerpo, para sacarlo de sus puercos sueños, los sueños viciosos en que estaría metido de la cabeza a los pies. El pequeño y sucio cuerpo de *Elena*.

Es la conciencia de Mario Cobián, por supuesto, la que asume la voz en este arranque de la novela. No estamos en aptitud de saber, como lectores, ni más ni menos que lo que conoce la *conciencia* del personaje, verdadera frontera y materia prima de lo que se relata. La agucia narrativa de Revueltas, empero, funciona de tal modo que esta subjetivación extremosa también, como de rebote, dice algo muy objetivo acerca de la novela: que estamos en el *incipit*, que ésta está por comenzar, que a partir de aquí la madeja se irá

desatando sin que nadie pueda ya detener el hilo de los acontecimientos. La novela inicia pues con esta mirada que permite el espejo en la habitación del hotelucho donde Cobián, que se ha disfrazado de agente viajero para consumir el robo, se mira de modo narcisista en el espejo. Lo que descubre su mirada es el cuerpo dormido de su amigo y cómplice, el enano de circo, un homosexual que está enamorado de él, y a quien maliciosamente llama *Elena*, Elena-no.

La reflexividad y la subjetivación, propias no sólo de la conciencia en general sino de modo específico de la conciencia con conciencia de sí, sientan sus reales en esta novela en la que Revueltas recoge las lecciones de los grandes maestros a la vez que incorpora lo que su instinto de narrador ha procesado en sus lecturas de la *Ciencia de la lógica* y de la *Fenomenología del espíritu*, de Hegel. De este último libro, hasta donde alcanzo a ver, no le impresiona tanto la famosa dialéctica del amo y del esclavo que Hegel plantea como una lucha a muerte por el reconocimiento entre dos conciencias “enemigas”, sino este planteamiento previo, acaso todavía más fundamental: que una autoconciencia sólo puede satisfacerse en otra autoconciencia. Señala Hegel: “Con la autoconciencia entramos [...] en el reino propio de la verdad”. “De hecho —continúa Hegel—, la autoconciencia es la reflexión, que desde el ser del mundo sensible y percibido, es esencialmente el retorno desde el *ser otro*” (1966: 107-108). La conciencia del otro se convierte, así, en el punto de partida de la verdadera conciencia de sí que no puede constituirse como tal sin este movimiento de regreso a partir de la *conciencia del otro*. La negatividad del otro hay que recuperarla y trabajarla en la conciencia de sí, como única forma de sobrevivencia. De aquí, concluye Hegel con este enunciado que no dejará nunca de ser inquietante: “La autoconciencia sólo alcanza su satisfacción en otra autoconciencia” (112).

Cuando Margarita García Flores, que lo entrevista en Lecumberri, le pregunta: “¿Ha caído en la tentación de la novela-buzo?” Revueltas responde: “Me estoy aproximando a la concepción cabal de la novela-buzo, que tendería a ver al hombre como interioridad del ser humano. Esto es, a despecho de sus existencia social, en contraposición con ella, cualquiera que sea” (2001: 80). El acento lo pondría yo en la palabra *interioridad* y en lo que esta interioridad implica en el marco hegeliano de sus pesquisas: entre más se profundiza en una conciencia más se encuentra en ella la presencia de la conciencia del otro, y ello por la simple razón de que ese es su verdadero fundamento. Si le hacemos justicia a *Los errores*, tendríamos que tachar la expresión “me estoy aproximando” y afirmar que ella ya es un ejemplo logrado de esta *novela-buzo* por la que pregunta García Flores. Aunque por supuesto la acción narrativa propiamente dicha es la que proporciona el armazón de la misma, pues es la que constituye la trama, la sustanciosa “carne” del esqueleto la proporciona el discurso del narrador que se sumerge como quien nada en una piscina en las profundidades de la conciencia de sus diversos personajes.

La conjetura de la conciencia del otro, he aquí una de las constantes de una novela que por otra parte insiste a cada momento en los procedimientos del *extrañamiento* que ya propugnaban los formalistas rusos como recurso “desautomatizador” por excelencia. Ilustro lo anterior con este pasaje tomado de las escenas del asalto al cuartel de los fascistas. En medio de la acción el teléfono suena y Revueltas aprovecha el momento para evocar de modo irónico sus lecturas de Hegel:

Inesperadamente, se escuchó el timbre de un teléfono, allá abajo, en las oficinas de los fascistas. Un timbre tan vivo y universal como esas llamadas confusas y distantes que escuchan los mineros atrapados en el tiro de una mina cuando se aproxima la patrulla de rescate, o a la inversa, pero del mismo modo, cuando los tri-

pulantes de un submarino que ya no podrá volver a la superficie, reciben el mensaje de que se ha hecho todo lo posible por salvarlos pero que deben resignarse a morir en paz y con honor. Repicaba sin cesar, una, dos, diez veces, apenas con una pausa anhelante e intranquila: un sonido con autoconsciencia de su ser. (Lo satisfactorio que hubiera sido tener un interlocutor a la mano para decirse y sonreír juntos: un sonido que conocía la definición hecha de él por Hegel.) Parecía algo mágico, el juego de los “encantados” (308).

Más allá de esta curiosa referencia a Hegel, quizás debiera hablarse de un cripto-heideggerianismo de la narración. El concepto de *Dasein*, de “ser-ahí” en la traducción que se volvió canónica de José Gaos, pero equivalente al *être-là* por el que optaron los franceses, que enfatiza el *ahí* del ser, parece haber sido recogido por Revueltas en varios pasajes de su novela. Para empezar, y ya este dato me parece significativo, la novela arranca con la palabra “ahí”, como se vio antes: “Ahí a sus espaldas...” La siguiente incursión, que transcribo, en la conciencia de *Elena* cuando éste se encuentra aprisionado en el interior de un veliz esperando el momento de salir en el despacho del viejo prestamista, puede corroborar mi sugerencia:

Se sentía seguro y feliz, un diminuto planeta en el espacio, vigilado y atendido por la cuidadosa solicitud de Dios, sometida a Él solo su abandonada voluntad. «Ahí lo vamos a poner». La voluptuosidad de no pertenecerse, de estar entregado, de no responder de sí mismo, de dejarse llevar de un lado al otro, a quién sabe dónde.

Ahí. ¿Qué podía significar esta palabra, ancha y abierta como el infinito? (43).

Es lo que a mí me gustaría preguntarme: ¿Qué significa la atención al ahí del ser en esta novela que, aunque escrita por un marxista, no puede escapar a los ecos del existencialismo heideggeriano?

Fuentes

- Fuentes Morúa, Jorge, 2001, *José Revueltas. Una biografía intelectual*, México, Miguel Ángel Porrúa/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- García Flores, Margarita, 2001, “La libertad como conocimiento y transformación”, en Andrea Revueltas y Philippe Cheron (comps.), *Conversaciones con José Revueltas*, México, Ediciones Era.
- Hegel, G. W. F., 1966, *Fenomenología del espíritu*, Wenceslao Roces (trad.), México, FCE.
- Kojève, Alexandre, 2006, *La idea de la muerte en Hegel*, Juan José Sebrelli (trad.), Buenos Aires, Leviatán.
- Revueltas, José, 1964, *Los errores*, México, FCE, Colección: Letras Mexicanas núm. 78.

(Artículo recibido el 12 de marzo de 2014;
aceptado el 25 de julio de 2014)

¿Lo oyes? Concepto, imagen y sonoridad en *Árbol adentro* de Octavio Paz

Benjamín Valdivia
Universidad de Guanajuato

Resumen

Entre las grandes aportaciones intelectuales y creativas que ha hecho Octavio Paz a la poesía universal es relevante la fusión de una diversidad de tradiciones y técnicas en poemas de composición unitaria que se oponen a muchos autores de las vanguardias artísticas, a quienes, sin embargo, aprovecha adecuadamente. En ese sentido, el libro *Árbol adentro* es una especie de síntesis de síntesis, tanto por su lugar en el conjunto de la obra del poeta como por la intención que demuestra. El propósito del presente texto es considerar algunos aspectos de cómo se forma en Octavio Paz la unidad del poema a partir del entrelazamiento de concepto, imagen y sonoridad.

Palabras clave: Octavio Paz, *Árbol adentro*, poética, unidad, vanguardias.

Abstract

*Among the great intellectual and artistic contributions made by Octavio Paz to universal poetry is relevant the mixing of a variety of traditions and techniques in poems that were composed each one as a consistent unit, in a style opposed to that of many avant-garde authors, but suitably used in some extent by Paz himself. In this direction, the book *Árbol adentro* is a kind of "synthesis of synthesis", both for its place in the whole of the poet's work and for its visible intention. The purpose of this paper is to consider some aspects on how*

Octavio Paz builds the poem as a unit from a strong entanglement of concept, image and sound.

Keywords: Octavio Paz, Árbol adentro, Poetics, Unity, Avant-gard.

Octavio Paz es un poeta misceláneo. Su capacidad para advertir rutas poéticas ha sido una de las más fructíferas en la historia de la lengua hispana. La amplitud de registro en su obra se mueve desde la concentrada brevedad del haikú y la seguidilla hasta las sonambúlicas prosas de *¿Águila o sol?*, las formalísimas tiradas de endecasílabos en *Piedra de sol*, o la polifonía tripartita de *Blanco* y la pictorización encerrada en los *Topoemas* o en sus caligramas. De la poderosa variedad verbal, extrajo la multiplicidad de las formas tradicionales y añadió otras inusitadas, como los versos dobles separados mediante colores, en *Blanco*, o sus característicos desplazamientos quebrados en porciones sobre la página, que se indagan en ciertos tramos de *Días hábiles* y *Salamandra* y se formulan ya como expresión distintiva en *Ladera Este*, para ser modo propio casi total en *Vuelta* y continuar hasta su último libro.

Esa vastedad, fluctuante entre formalismos ceñidos o liberados, nos muestra a un poeta ávido de invención y —entre tanta ansiedad de renovarse— punteado por múltiples referencias, coincidencias y apropiaciones, tanto al interior de su obra misma como de la de otros autores.¹ En esa portentosa corriente del lenguaje se reúne la historia con el instante, el decir social con el personal, la sensación íntima con la objetividad perceptual. Las oposiciones se destacan a lo largo de toda su obra, desde aquellos “gemelos enemigos” que aparecen en uno de los primeros poemas de *Bajo tu clara sombra [1935-1944]* hasta “lo distinto es ya lo mismo”,

¹ Sobre el asunto de los préstamos exactos en algunas piezas de Paz véase mi libro *Eros y quimeras. Visiones sobre Nerval, Sade, Paz y otros* (2010). En particular “Dinámica de la forma en *Piedra de sol*” (39ss).

que se encuentra en los *Poemas [1989-1996]*, textos sueltos recopilados en el tomo 12 de las *Obras completas*. Parece como si la contradicción —o al menos la evidencia de las oposiciones— fuese el signo de la totalidad de este autor. Aspectos de este tenor han sido estudiados en nuestro medio;² sin duda, como ha sido profusamente planteado por la crítica,³ existen allí continuas paridades de opuestos, lo que nos llevaría a pensar si tal insistencia, que se muestra como estructural, es más bien un persistir en la fusión de lo incomparable y, hacia allá, actualización de la figura de antítesis, tan preciada en el siglo de oro y revivida en la poesía de lengua española a partir de la conmemoración efectuada por la Generación de 27 y las lecturas de Quevedo hechas por Paz en su juventud.⁴ El último poema recopilado por este poeta en sus *Obras completas*, fechado el 20 de abril de 1996, es un texto extenso, en tres partes, titulado “Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo” y contiene más oposiciones: “vivir es desvivirse”, “tiem-

² Ejemplo de ello serían dos libros, aparecidos ambos en 1978: el de Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz*, publicado por Era, y *La poesía hermética de Octavio Paz*, de Carlos H. Magis, publicado por El Colegio de México, en el que se destaca el sitio preeminente de la aposición como reguladora de los matices que conducen a algo que se opone, en algún rango, al sentido inicial, ahondándolo.

³ Pretender una plena originalidad al tratar la obra de Octavio Paz sería negar los cientos de volúmenes y los miles de artículos que en muchos idiomas han hecho lo propio. Igualmente, inalcanzable sería la pretensión de conocer la totalidad creciente de lo publicado acerca de nuestro poeta, incluyendo sitios virtuales de todo talante. Para una idea aproximada véase la *Bibliografía crítica de Octavio Paz: 1931-1996*, recopilada por Hugo J. Verani y publicada en 1997 por El Colegio Nacional, sometida luego a actualizaciones diversas.

⁴ La mejor evidencia es el brevísimo libro *Homenaje y profanaciones*, de 1960, que cita completo un poema de Quevedo y lo descompone y reconstituye en un auténtico homenaje profanador: la misma sangre poética del español en cauces y venas compositivas del mexicano.

po que comienza y se acaba”, “del nacer al morir”, “es música el silencio”, etc.

Desde luego que, ante una absorción tan vasta de las tradiciones mundiales de la poesía, la obra de Octavio Paz puede dar sitio a la localización de otras influencias relevantes. Por ejemplo, David Huerta encuentra visos gongorinos en *Ladera este*, en *Los privilegios de la vista* o en *Las trampas de la fe*, y acota: “Todo esto significa que Paz tuvo una relación conflictiva con Góngora, con altos y bajos que vale la pena examinar” (2014: 2). Huerta aporta varias rutas, que van de los estudios de Paz en San Ildefonso hasta la relación establecida por éste con Dámaso Alonso, Alfonso Reyes y, desde luego, a la indagación acerca de Sor Juana. En esa misma circunstancia se encuentran otras lecturas realizadas sobre la poesía de Paz. No obstante, de todo esto, el asunto relevante es la apropiación de la figura de la antítesis, que colinda entre esa recuperación de la retórica del siglo de oro y la antítesis como componente de la no menos influyente tendencia dialéctica marxista, vigente con mucho ímpetu en la época de su formación y que siempre lo acompañó a lo largo de su trayectoria cultural, aunque con cierto signo negativo, dado que las consecuencias políticas de tal dialéctica, como es sabido, fueron muy criticadas por Paz.

La figura retórica de la antítesis se entrelaza, pues, a la contradicción, la cual sería más amplia en tanto que elemento ideológico y conceptual,⁵ así como en la expresión, más concentrada, del

⁵ La prosapia de la contradicción como componente ontológico y teológico, de influencia todavía en nuestro tiempo, viene desde Dionisio Aeropagita, como lo refiere Nicolás de Cusa en su *Apologia Doctae Ignorantiae*: “De coniecturis videre potuisti, ubi etiam super coincidentiam contradictoriorum Deum esse declaravi, cum sit oppositorum oppositio secundum Dionysium”, que traduzco así: “Se puede apreciar en las conjeturas, donde se declara la coincidencia de los contrarios en Dios, que es la oposición de los opuestos conforme a Dionisio”. Véase el original completo en latín en: www.cusanus-portal.de

oxímoron.⁶ El planteamiento de opuestos permite que el poema presente una densidad conceptual contenida en una imagen determinada por el continuo de la sonoridad, pues, como señala Paz en *El arco y la lira*, “el ritmo no es sonido aislado” sino que una respiración, significación y placer en “unidad indisoluble” (1994: 285). Podemos apreciar que la unidad final es toda una estrategia: la apuesta por un sentido poético que no se agota en la consideración de cada uno de los elementos por separado. No obstante, esta disposición a apretar en los límites al poema chocaría con la tendencia vanguardista y tan del siglo XX de erizar de pedacería brillante las diversas porciones componentes. Antecedentes importantes de Paz como Breton o Huidobro le habían mostrado el potencial de las imágenes, pasajes o versos que contribuían con su esplendor a la marcha inquieta del poema en cuestión. Sin embargo, también es cierto que Paz valoraba esos destellos no como descubrimientos sino como “volatilización de la palabra y la imagen” (1994: 113) y, de modo más contundente, enjuicia lapidario: “La poesía de Huidobro es una serie de disparos verbales” (1994: 284). En general, Paz comprende que los afanes vanguardistas a favor del fragmento pirotécnico deben ceñirse a una unidad que, a mi ver, a fin de cuentas, resulta en una fusión entre las modalidades compositivas más clásicas y las fórmulas vanguardistas para la imagen. Evitar que la imagen deslumbrante sacrifique la totalidad del poema y, a la inversa, que el conjunto del poema no ahogue la

⁶ La contradicción, que pertenece al orbe más genérico de la lógica, encuentra su aplicación retórica en la antítesis, figura que asume el montaje de dos componentes opuestos, como cuando Quevedo dice de los libros que “al sueño de la vida hablan despiertos”. Soñar y estar despierto serían los elementos antitéticos, los cuales, al reunirse, elaboran un solo resultado consistente, a diferencia del oxímoron, que fusiona elementos opuestos con el objetivo específico de resaltar la imposibilidad de su fusión, como éste que se pone de ejemplo en la película *Renaissance Man*: “inteligencia militar”; desde luego, difiere también de la paradoja, cuya consistencia deviene irresoluble.

fuerza expresiva de la imagen superior. Octavio Paz se sitúa como recipiendario de dos tradiciones antes incompatibles: la que va del siglo de oro al romanticismo y la que va de los poetas malditos a la vanguardia. En la reunión de ambas incompatibilidades se erige como un clásico, alguien que logra la suerte de equilibrar dos mundos poéticos que no se toleran mutuamente. Por ejemplo, en *Blanco* hay una evolución constante de la rima, ya sea asonante como en:

Superviviente
entre las confusiones taciturnas,
asciende

O directamente consonante como en:
Apariciones y desapariciones
La realidad y sus resurrecciones

La relación sonora implicada en la rima es, como decimos, algo constante que aparenta una evolución tradicional del ritmo: dormido/extinto, vaso/mano, expiación/propiciación, genealogías/juglarías y así a todo lo largo de ese gran poema de 1966 que, en paradoja de “unidad indisoluble”, es una propuesta de concepción vanguardista.

Una vez establecido que Paz asume como propias todas las vetas de todas las tradiciones a su alcance, otorgándoles su propia visión, estamos ya en una plataforma adecuada para observar el conjunto del que fuera su último libro de poemas, *Árbol adentro*.⁷ Si lo que aludimos arriba es cierto, encontraremos en ese libro de cierre de su obra la variación miscelánea de poemas de unidad muy tradicional con elementos y planteamientos muy vanguardistas, todos

⁷ Para todas las referencias a poemas de Octavio Paz utilizaremos los tomos 11 y 12 de sus *Obras completas: Obra poética I (1935-1970)* y *Obra poética II (1969-1998)*, en cuyas páginas 93-181 aparece *Árbol adentro*.

ellos conducidos y sellados por el ímpetu de la imaginación verbal. El eje, en cada cual, será el ritmo que le corresponda, ritmo que es, como dice el propio poeta, “relación de alteridad y semejanza” (Paz, 1994: 293).

El ritmo peculiar de Octavio Paz, que podríamos delimitar como una *continuidad entrecortada*, se advierte, como queda dicho, desde *Días hábiles* y *Salamandra*, pero en *Ladera este* es ya claridad en cuanto a los cortes de las líneas conforme a la respiración de lo expresado. Veamos la parte 3 del poema “Golden lotuses (I)”:

A mitad de la noche
vierte,
 en el oído de sus amantes,
tres gotas de luz fría

El oído de sus amantes a mitad de la noche pudiera parecer un tópico ancestral, pero el vertimiento de las gotas de luz fría alcanza densidades poéticas de vasto relieve. En especial por la acumulación persistente y de ascenso en cada palabra de la última línea: el proverbial número *tres* determina la cantidad misteriosa; *tres gotas* alude a la pócima y a la inminencia; *tres gotas de luz* desmaterializa el tósigo y lo alumbra; *tres gotas de luz fría* completa el trayecto al condensar en la cualidad del frío de la luz la pareja preliminar noche/amantes. Un procedimiento análogo lo encontraremos en el último texto de *Árbol adentro*, titulado “Carta de creencia”, lo cual nos indica una perduración profunda en ese modo personal descubierto y elaborado en los linderos de los años sesenta. Tomemos un ejemplo de esa “Carta...”:

 reconciliación con el Gran todo
y con los otros,
 los diminutos todos
innumerables.

Se aprecia de inmediato, respecto del fragmento citado previamente, la continuidad formal en el corte de las líneas y, junto a ello, la semejanza rítmica señalada por los énfasis y por las acumulaciones de sentido. En este caso, el eje está dado por la *reconciliación* y los opuestos se marcan por el *todo* y los *todos*, uno de ellos es el *Gran todo*, con mayúscula, los demás son *diminutos*. Al fin, la reconciliación es entre los *innumerables*. Estos ejemplos muestran la confirmación estilística de Paz que progresa durante sus décadas de madurez.

En el entendido de que *Árbol adentro* es un libro con supervivencias estilísticas a la vez que una reformulación de las mismas, notamos que las oposiciones conceptuales son más visibles aprovechando el sustrato de otras que se elaboraron en libros anteriores del poeta y que asumen o asimilan el torrente de la poesía contemporánea en varios idiomas. Aquella idea planteada al inicio de *El arco y la lira* respecto de que la poesía es revolucionaria y “es un método de liberación interior”, que a la vez que “revela este mundo; crea otro”, conserva su dirección en *Árbol adentro*. Trazaremos algunos puntos de interés en este sentido, localizados en las páginas de ese libro final.

De entrada debemos notar, en abono de lo declarado al inicio de estos párrafos, la recuperada cercanía con autores de los siglos XVI y XVII que se aprecia en la cantidad de epígrafes de ese tiempo: Cervantes (dos veces), Milton, Sandoval y Zapata, Montaigne, Juan Alfonso de Baena y John Donne. Es como si los procesos retóricos, con fulcro en la antítesis, se definieran cada vez más como una afinidad espiritual, fortalecida en los años de investigación acerca del contexto de Sor Juana. No se perderá la captación de la vertiente vanguardista, pues nos toparemos con poemas de extensas líneas que contienen declaraciones como “hay que regar los parques con risa solar y lunar”, que muy bien se aproximan a versos como el “Hay que resucitar las lenguas con sonoras risas”,

del *Altazor* de Huidobro; pero sí será perceptible que las ideas adquieren mayor peso y se posan con más envidia en el orbe de la imagen. Además, sobre todo ello, sigue abriéndose paso la idea central de que el poema es la fusión del sentido con el sonido. Su ubicación histórica es post-vanguardista: más allá de los planteamientos de Bretón o Huidobro, los poetas con los que se identifica Paz “subrayan las nociones de permutación y combinación” (1994: 470) a la inversa del “pequeño dios” preconizado por Huidobro, al que Paz opone la afirmación de que “el poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje” (1994: 471). Si el poeta fuese esa deidad menor, el lenguaje debería someterse y actuar conforme a los dictados que el demiurgo indique; en cambio, si el poeta desaparece, lo que queda es el lenguaje, autónomo y dueño de una voz que, por no pertenecer a ninguno, pertenece a todos. Es precisamente en dicha autonomía del ser del lenguaje que el poeta es dueño de todas las tradiciones (y de todas las vanguardias) posibles. En el extremo, todo poema sería anónimo: alteridad y semejanza a la vez. Hay que darse cuenta de que los opuestos suponen, para su “permutación y combinación”, una simultaneidad, cosa que era preciada para la mayoría de los vanguardistas. Octavio Paz no acepta que ésta se haya logrado por los vanguardistas, conforme lo afirma en *Los hijos del limo*: “Hubo que esperar hasta mi generación para que el simultaneísmo se manifeste en la poesía” (1994: 445). La antítesis del siglo de oro se permuta en Octavio Paz con el simultaneísmo vanguardista.⁸

⁸ Otra vertiente, que converge en Paz con la del siglo de oro y la de las vanguardias, es la que proviene de la tradición japonesa (y no, desde luego, de la de India). Recordemos que en “La tradición del haiku”, del libro *El signo y el garabato*, Paz, luego de aludir a la indiferencia con que se recibió la traducción de *Sendas de Oku* publicada por la UNAM en 1957, afirma que Japón “lo contrario de la India: no nos ha enseñado a pensar sino a sentir”, con un sentir que es a la vez “el corazón y la mente”, como dice citando la delimitación que hace Tablada del concepto de “Kokoro”.

No es de extrañar, entonces, que Paz descubra una intuición que hace profesión de fe en el lenguaje humano como algo terrestre que no imita a los dioses. En el poema “Conversar” se establecen tres grados del habla: en el primero, el más alto, se encuentran los dioses, quienes “no hablan, hacen, deshacen mundos”; el segundo es el del espíritu, que “no habla palabras, habla lumbre”, y el tercero, el inferior, es el de “la palabra del hombre” que es “hija de la muerte”: “Hablamos porque somos mortales”. Huidobro quería usar la palabra poética en forma de “parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador”. Paz asume que los dioses “sin palabras, juegan juegos terribles”. Con esa expectativa, la poesía no puede ser resultado de la acción del dios, que es el hacer, ni resultado de la acción del espíritu, que es “una profecía de llamas”; sólo puede ser resultado de la acción consecutiva del morir, acción única que es propia del hombre: ni los dioses ni el espíritu mueren, pero el hombre sí. Además, la crónica de esa desaparición constante son las palabras, que “no son signos, son años” que “dicen tiempo” y que nos convierten en menciones temporales: “somos nombres del tiempo”. Conforme a tal visión, al humano le quedan sólo las palabras. De allí que el poeta deba hablar de la poesía misma, a fin de hablar de lo humano. Paz no renegaría demasiado si se le señalara como poeta de las palabras y del poema. En *Árbol adentro*, hay gran cantidad de elementos de lenguaje referidos en los poemas. En un rápido recorrido encontraríamos alusiones al nombre, a la escritura, a la sílaba, al deletreo, al sonido verbal, etc. Por ejemplo:

Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.
 (“Hermandad”)

Al proverbial destino escrito por los astros le sigue la antítesis, casi paradójica, de “sin entender/comprendo”; tal comprensión sin entendimiento⁹ es la revelación de ser escritura, a la que sin duda no debe faltarle lector: su existencia es el momento en que alguien efectúa su lectura.

En otro poema, “Aunque es de noche”, al avanzar en el tema de la noche (que es “a un tiempo sólida y vacía”) no deja de ceder al impulso de que la referencia a la poesía invada el poema, por lo que la noche, tan exitosamente vacua y sustancial a la vez, “pesa menos / que este puño de sílabas, Azores / que suscito en la página”. La noche tiene que soportar la comparación de su vacío con el de la ligereza de las palabras —que ya hemos visto como elementos definitorios de lo mortal— y dar sitio al procedimiento de acumulación persistente que presentamos arriba con relación al poema “Golden lotuses (I)”. Así, las sílabas son azores, pero sólo con una sustancia instantánea, imaginada. Lo que inició como una noche epifánica se interrumpe por “los frenos de un auto”. Entonces ya no puede continuar la revelación de lo esencial de la noche y queda únicamente la certeza de que el mundo material ha quebrantado la imaginación poética y le ha hecho perder su “unidad indisoluble”. Los versos finales, que además conllevan una frenadora rima consonante, son:

[...] La ciudad, rota en mi frente,
despeña su discurso incoherente.

Que la palabra es tema que se superpone al resto de asuntos en mucha de la poesía de Paz es algo que puede verificar el lector abriendo al azar los libros de ese máximo autor mexicano. En el

⁹ En las *Recapitulaciones* hechas al término de *El arco y la lira*, el poeta afirma que “El poema es inexplicable, no ininteligible”, lo cual es estructuralmente análogo a comprender sin entender (Paz, 1994: 293).

muestreo hecho en sucesivas aproximaciones, aparecieron vocablos como ‘voz’, ‘decir’, ‘palabras’, ‘soliloquio’, ‘poesía’, ‘poema’, ‘discurso’, ‘sílabas’, ‘deletreo’, etc. Señalemos que de cada diez poemas traídos por el azar sólo uno no contenía alusiones al acto o al efecto del lenguaje. Una vez establecido que Paz se interesa por el lenguaje como tema crucial, revisemos algunas otras formas que toma esto en *Árbol adentro*:

sonaron sin sonar
las sílabas desenterradas:
y en la hora de nuestra muerte, amén.
("Pequeña variación")

Mixcoac fue mi pueblo: tres sílabas nocturnas,
[...]
Mi casa fueron mis palabras [...]
("Epitafio sobre ninguna piedra")

Las puertas del año se abren,
como las del lenguaje,
hacia lo desconocido.
("Primero de enero")

En el jardín de las caricias
corté la flor de sangre
para adornar tu pelo.
La flor se volvió palabra.
(Cantata, 3)

Podríamos espigar más detalles, pero considero, con suficiencia, que queda a la vista lo afirmado antes. Interesa, sí, colocar esas imbricaciones de la verbalidad de frente a los componentes de imagen y de concepto. En especial, dado el proceso de unificación

intuitiva que opera el poeta, interesa apreciar cómo la imagen se asocia a los sentidos y el concepto a los pensamientos.

En el orden conceptual destaca la reflexión acerca del tiempo, expresada por verbos como ‘haber’, ‘existir’ y, desde luego, ‘ser’. Los nombres apropiados en esta conexión son aquellos que denominan el transcurso: ‘día’, ‘hora’ y sus consecuencias en ‘vida’ y ‘muerte’. En el orden de las imágenes tenemos, ante todo, tres grupos: los de los elementos fundamentales (fuego, aire, agua, tierra), el de las cosas de la naturaleza¹⁰ y el de los objetos culturales, con especial preeminencia de la ciudad y sus contenidos. No pretenderemos, claro está, dar cuenta de cada uno de ellos.

El final del poema “Intervalo” es muestra excelente del pasaje complejo en el cual el tiempo permite que la imagen de la ciudad se asocie al elemento fuego y que la consideración metafísica del transcurrir se vincule al acto natural de la respiración (elemento aire); todo ello en un contrapunto como de antítesis, aunque con elementos no necesariamente excluyentes:

El día se apaga, se enciende
la ciudad, próxima y remota.
Hora sin peso. Yo respiro
el instante vacío, eterno.

En cuatro líneas tenemos los pares apaga/enciende, próxima/remota y eterno/instante. Los dos aspectos dinámicos que hacen girar lo que se dice (que ponen los “signos en rotación”) son la ligereza y la hora: ambas sin peso en el momento de la respiración.¹¹ El tópic

¹⁰ Es decir, aquellos seres compuestos por los elementos primarios pero que no son generados por la acción de los seres humanos.

¹¹ Compárese con el joven Neruda, en su *Poema IV*: “Viento que la derriba en ola sin espuma / y sustancia sin peso, y fuegos inclinados”. Para Neruda, el mundo sustancial es el que es ligero; para Paz, lo que no tiene gravedad es el tiempo.

de la eternidad como un suspiro se vuelve realidad natural del acto de respirar y realidad de contexto concreto, porque dicha respiración acontece en la ciudad. Ciudad que tiene su propia luz cuando el día se la niega. Toda gravitación se diluye: el aire inspirado vacía la progresión del tiempo. Se trata de un estado de gracia vivido físicamente, atisbado por la conciencia y revelado por la palabra: el tópico cultural se convierte en realidad re/vivida.

Ahora bien, no es absoluta la experiencia de ese transcurso vaciado de contenido en el instante de la respiración. Como contraparte, un tipo de experiencia análogo, que envuelve componentes semejantes, tendría que “permutarse” en un sentido opuesto. Así es como se plantea al inicio del poema “Un despertar”, puesto que la “hora sin peso” resulta gravosa:

Dentro de un sueño estaba emparedado.
Sus muros no tenían consistencia
ni peso: su vacío era su peso.
Los muros eran horas y las horas
fija y acumulada pesadumbre.
El tiempo de esas horas no era tiempo.

En cuanto nos situamos en un orbe que no es el de la vivencia objetiva, la sensación del transcurso resulta lo contrario: la ligereza del vacío es ahora el peso del vacío. La sensación eterna del respirar instantáneo se convierte en un aciago continuar de pesadumbre que se acumula. La expansión de la ciudad da paso a un sitio invisible de cuyo tiempo y espacio se tiene conciencia sólo por su gravosidad. Es corolario definitivo que el tiempo, así, no sea tiempo. También, el lenguaje se constriñe a constatar que no tiene ya la capacidad enunciativa: en ese sueño sólo había “realidades / desnudas de sus nombres”.

Si bien el poema “Un despertar” se ciñe a la brida del endecasílabo, al igual que “Intervalo” rige con eneasílabos, en otras for-

mulaciones el concepto y la imagen del transcurrir se acomoda al tiempo presente que se está viviendo, a la vista del irremediable futuro que se vivirá, como es el caso del poema “Cuarteto”, formado de endecasílabos pareados asonantes que por el tono, el humor y la secuencia, en mucho recuerdan aquello del inicio del Canto III de *Altazor*.¹² Dice Paz:

Hay turistas también en esta playa,
hay la muerte en bikini y alhajada,

nalgas, vientres, cecinas, lomos, bofes,
la cornucopia de fofos horrores,

plétora derramada que anticipa
el gusano y su cena de cenizas.
 (“Cuarteto”, II)

El tinte orgánico, carnicero y fisiológico de esa playa le permite reconocer la inminencia del desastre de los cuerpos y constatar la fugacidad de la vida. Todo ello en mitad de un universo que, en general, es muy mesurado, transparente, clásico, a pesar de la desmesura de la concepción y la imaginación.

Otras permutaciones conducirán a que un cuerpo sea un país, uno de los elementos sea otro país y la mano un río para la vastedad de la amada. Veamos el texto:

Bajo mis ojos te extendías,
país de dunas —ocres, claras.
El viento en busca de agua se detuvo,
país de fuentes y latidos.

¹² Para Huidobro, “El mar es un tejado de botellas / Que en la memoria del marino sueña”; para Paz, “El mar esculpe, terco, en cada ola, / el monumento en que se desmorona”.

Vasta como la noche,
cabías en la cuenca de mi mano.¹³
("Regreso")

El importante paso del cuerpo desierto al cuerpo de oasis (fuentes y latidos) remata en el sentido torrencial de la amada, que cabía en *la cuenca* —nótese que no es en *el cuenco*— de la mano. De nuevo hay una síntesis exacta, acorde con la progresión rítmica, con mucha depuración formal (versos armónicos de 9, 9, 11, 9, 7, 11 sílabas) y tocando todos los extremos posibles de las tradiciones asimiladas.

En todo este contexto poético, ante todo porque *Árbol adentro* anuncia como sus fechas límites 1976 y 1988, debemos destacar que Kailash Vajpeyi, relevante poeta en lengua hindi que entonces era un joven doctor invitado en El Colegio de México, publica, precisamente en 1976 (Editorial Yug, México), su libro de poemas *El árbol de carne*, dentro del que se actualiza la idea ancestral de la mística: el humano es un árbol. En tradiciones como el esoterismo cristiano, se trata de un árbol inverso, que tiene sus raíces en el cielo y sus frutos en la tierra.¹⁴ El primer poema en el libro de Vajpeyi cuestiona:

¹³ Compárese con los primeros versos del *Poema I*, del joven Neruda: "Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos"; también, en coincidencia textual, con el verso del famoso poema *Correspondances*, de *Les fleurs du mal* de Baudelaire: «*Vaste comme la nuit et comme la clarté*». Que Paz es consciente de ese guiño baudelaireano es claro en la nota que encabeza el libro *Árbol adentro*, en la cual afirma que en parte se trata de una conversación de orden imaginario en un "bosque *de vivientes pilares*".

¹⁴ Vicente Cervera Salinas lo asocia "a la figura filosófico-simbólica del *árbol* introducida por el famoso teólogo mallorquín Ramón Llull a finales del siglo XIII" (Cervera, 1989: 239).

Cómo es que Dios cultivó
Sin razón
Estos árboles de carne.

Octavio Paz, en *Árbol adentro*, coincide con esa visión y delimita al humano como “Árbol que habla” y habla “con los otros árboles, sus prójimos —lejanos” (2004: 95). Como enorme resumen del conjunto de conceptos, imágenes y sonoridades que se plantean a lo largo del libro, el poema homónimo es de las mejores piezas contemporáneas por el conjunto de sus cualidades, todas ellas puestas en juego en una audaz “unidad indisoluble” (que podría verse como de corte baudelaireano, pero eso se tendrá que ver en otra parte). Anotemos el poema:

Creció en mi frente un árbol.
Creció hacia dentro.
Sus raíces son venas,
nervios sus ramas,
sus confusos follajes pensamientos.
Tus miradas lo encienden
y sus frutos de sombra
son naranjas de sangre,
son granadas de lumbre.

Amanece

en la noche del cuerpo.
Allá adentro, en mi frente,
el árbol habla.

Acércate, ¿lo oyes?

(“Árbol adentro”)

El orden silábico en los versos es como en la tradición del siglo de oro, combinando heptasílabos con endecasílabos y pentasílabos que funcionan como para estrofas de pie cortado: 7, 5, 7, 5, 11, 7, 7, 7, (7 + 4), 7, 7, 5, 7; sin embargo, la edificación de imágenes

que se impone a esa sonoridad tan mesurada y clásica aprovecha tanto el mito ancestral del árbol, ya mencionado, como la propuesta más actual en la conformación de la imagen. La acumulación de sentido es impecable en cada progresión del texto. En bloque es la descripción de una historia germinativa a la vez que una nomenclatura estructural del humano. Destaca el hecho de establecer un diálogo desde el yo con el tú, al modo del poema lírico, pero dando una dimensión ontológica a los componentes del diálogo.

Hay que notar cómo el árbol *no es* el humano, sino que el hombre se va convirtiendo en ese prodigio natural que crece en la frente del yo, crece hacia adentro.¹⁵ El arraigo fisiológico y sanguíneo conlleva, en el avance de la descripción poética, hacia las ramas que son los nervios y, de allí, a la inmaterialidad mental. Téngase presente la eficacia de la acumulación de sentido en las parejas significantes: raíces/venas, ramas/nervios, follajes/pensamientos. A pesar de que las venas y los nervios están distribuidos por todo el cuerpo, cuando se eleva el árbol, en crecimiento poético prodigioso, las venas sólo representan al tronco muscular del cuerpo; al mencionar los nervios, la imagen sube para evocar el cerebro, que es por excelencia el nodo de los nervios; remata esta progresión acumulada con los pensamientos, que no son ubicables ya en lo corporal y hacen, como decíamos, que el árbol adquiera tintes inmatrimateriales, lo cual es subrayado por el carácter de “confusos” que otorga a los pensamientos.

El árbol, con todas sus virtudes de orden vital y trascendental, no tiene vida “verdadera” sino hasta que el elemento fuego adviene en la presencia inspiradora del tú: “tus miradas lo encienden”. No tu cuerpo, no tus sentidos, no tus pensamientos: tus miradas. Tu percepción contemplativa es el elemento fuego. Sólo por medio

¹⁵ Por su germinación íntima, corpórea, este árbol “de carne” difiere de lo que observa Huidobro en *Altazor*: “¿Conoces tú la flor que se llama voz de monja / Que crece hacia abajo y se abre al fondo de la tierra?”.

de él es que se producirán los frutos, frutos oscuros (recordemos que, para Paz, el poema es inexplicable). Además, como en todo entrecruzamiento amoroso, los gametos poéticos se intercambian y el fuego anaranjado se encuentra con la sangre roja para resultar en una “permutación”: naranjas/sangre y granadas/lumbre. Esa confusión sombría, que gracias a tu mirada ahora tiene luz (sangre-lumbre) conduce en directo al amanecer. El gran acto cósmico del amanecer no es, “en la noche del cuerpo”, la llegada del sol, sino la llegada del lenguaje: “el árbol habla”. Hablar es el mejor fruto (lumbre-sangre) del diálogo entre la fuerza de la vida y la atención perceptual mutuas del tú y el yo. El árbol habla. No obstante, a pesar de que el tú mirante es la causa de esa fructificación significativa, es necesaria, todavía, la aproximación. Al lenguaje —al poeta, al amor— no le basta con lo dicho: anhela completar su cosmos en la escucha de quien lo ha enriquecido al mirarlo. El poema ha terminado allí, en el imperativo: ¡acércate! Y cuando el poema está completo, exige la confirmación de que ha llegado a su destino, de que el fruto de sangre y lumbre ha cumplido su labor de placer y de continuación. Por eso aparece una pregunta última: “¿lo oyes?” ¿Oyes este poema que acaba de concluir en su imperativo pero que, en paradoja estructural, sólo termina cuando se ha hecho la pregunta? La pregunta no pertenece al poema, aunque está allí, al final del poema.

Este procedimiento de la duda final se utilizó ya en textos previos del propio Paz. Por ejemplo, cuando acaba la parte I de “Nocturno de San Ildefonso”, aparecen la noche, la frente, la sensación, los pensamientos y la pregunta, en asociaciones rítmicas análogas (ya dijimos que *Árbol adentro* es un libro de reconfirmación estilística):

La noche insiste,
la noche palpa mi frente,
palpa mis pensamientos.
¿Qué quiere?

En el desarrollo de la poética de Octavio Paz, podemos observar el rejuego de la tensión de los contrarios, procedidos del pensamiento dialéctico y la retórica aureosecular, centrada en la figura de la antítesis, elaborada por el poema como trabajo de “permutación y combinación” que deja en mejor lugar al poema que al autor, derrumbándolo de su pedestal de deidad menor. En el ritmo apreciamos la respiración personal de Paz, su parsimonia intensa, sobreponiéndose a los moldes de la tradición y también a los exabruptos de la vanguardia. Esa sonoridad depurada se moldea para enclavar en un solo instante de lenguaje al concepto y a la imagen. El árbol, al igual que la frente, es una imagen que recurre con asiduidad en las páginas de Octavio Paz. Su germinación interna e inspirada procede de la impresión amorosa. Como todo objeto poético, mantiene la angustia de ser recibido adecuadamente. El genio poético se somete al otro, a quien miró para engendrar el amanecer. Objeto de comunicación, el poema pide proximidad; pero no basta con la cercanía, pues el poeta desea escuchar la confirmación, recibir el signo de ese alguien como respuesta a la pregunta final: ¿lo oyes?

Fuentes

- Cervera Salinas, Vicente, 1989, “El *Árbol ejemplifical* de Octavio Paz”, *Estudios románicos*, núm. 4, (Homenaje al profesor Luis Rubio, I), Murcia, pp. 237- 256.
- Huerta, David, 2014, “Un árbol esbelto y fuerte”, *Letras Libres*, Marzo, México, disponible en: <http://letraslibres.com/revista/dossier/un-arbol-esbelto-y-fuerte?page=0,1> (consultado el 15/III/2014).
- Paz, Octavio, 1994, *La casa de la presencia. Poesía e historia*, en *Obras completas*, t. I, México, FCE, México.

_____, 1997, *Obra poética I (1935-1970)*, en *Obras completas*, t. II, México, FCE.

_____, 2004, *Obra poética II (1969-1998)*, en *Obras completas*, t. XII, México, FCE.

Valdivia, Benjamín, 2010, *Eros y quimeras. Visiones sobre Nerval, Sade, Paz y otros*, México, Azafrán y Cinabrio.

(Artículo recibido el 20 de abril de 2014;
aceptado el 3 de agosto de 2014)

Magda Sepúlveda Eriz,
Ciudad Quiltra. Poesía chilena
 (1973-2013), Santiago,
 Cuarto propio, 2013



RECORRIDOS URBANOS
 Y POÉTICOS. *CIUDAD QUILTRA*

En el libro *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*, Magda Sepúlveda Eriz realiza un recorrido por los últimos cuarenta años de la poesía chilena, construyendo una estrecha relación entre tiempo y espacio urbano. *Ciudad Quiltra* no puede definirse como un lugar o un estado, más bien es una hibridación entre caracterización e interpretación de la ciudad y las voces que la habitan.

Sepúlveda toma la palabra *quiltra* desde su origen mapuche, donde designa a los perros callejeros que no son de raza, y la amplía a todas las subjetividades no hege-

mónicas que toman la voz en la poesía chilena. Para la crítica literaria, son las voces principalmente *quiltras* quienes, por medio de la poesía, esperan ser escuchadas.

“¿Qué voces tienen pertenencia espacial?, ¿qué hacen las entidades en determinados espacios?, ¿quiénes son los proscritos?, ¿qué lugares abandonados son reterritorializados?”, son las interrogantes que Sepúlveda aborda en cada uno de los capítulos de su libro. Este libro persigue no sólo la reflexión poética y urbana, sino que a raíz de éstas pretende mapear la ciudad y reconocer los componentes de historia y memoria de los espacios. La autora estructura su libro en tres capítulos, comienza

con “Paseos peatonales y baldíos: La dictadura (1973-1989)”, donde utiliza la figura del paseo como símbolo de una derrota política. El sujeto que habita la ciudad ha sido aniquilado o moldeado por el poder imperante. “El sujeto sucio se borra y aparece uno nuevo que se autoengendra”. Es decir, las voces quiltras son las que manchan y ensucian la ciudad y un Estado autoritario asume como deber limpiar al país de estas subjetividades. El proceso de aseo consiste en una higienización política, en donde el marxismo fue entendido como el principal contaminante; por tanto, a sus militantes se les hizo desaparecer o replegarse a lugares donde no podían ser vistos ni escuchados. Son precisamente esas voces alucinadas o espectrales y los lugares donde habitan los que rescata *Ciudad Quiltra*.

Terrenos baldíos como el peladero, adquieren una significación preponderante. “Los personajes del peladero son mendigos, prostitutas y travestis, vale decir, cuerpos rechazados y a la vez producidos por el sistema que los arroja a ese lugar”. Quizás uno de los mejores ejemplos que realiza Sepúlveda para ilustrar el peladero como hogar del marginado es el que desa-

rolla a través de la película “Cailuga o Menta” (1990), de Gonzalo Justiniano. La primera escena de la película muestra un peladero junto a unos *blocks*. La cámara comienza a recorrer el lugar y se encuentra con dos sujetos sin polera que, tirados sobre unos cartones, no hacen más que mirar el cielo. A la escena la acompaña una voz de fondo que dice: “El tiempo se dividía en días, lo que nunca logré entender, pues todos los días eran iguales. Ellos estaban siempre ahí botados, como abandonados”. La pobreza se concentraba en los sitios más periféricos, mientras la dictadura se preocupaba por construir la imagen de un Chile solvente económicamente. De este modo, el país comienza a adquirir dos realidades completamente opuestas, las cuales se analizan en *Ciudad Quiltra*.

Tanto la oposición que plantea Sepúlveda, entre la vitrina luminosa y el baldío, como otras dualidades logran ser plasmadas por los artistas de la época. Pienso en el grupo musical chileno Elicura y su canción “El Metro” que, por medio de un viaje por la ciudad, logran retratar la imagen del Chile de la época; un Chile tremendamente desigual y que el Gobierno

se esforzó por esconder: “Qué lindo el metro en mi ciudad / [...] pasa por debajo sin mirar la realidad. / Arriba los pobres en silencio la unidad [...] // Aquí abajo orden y paz / Acá todo es luminoso no hay basuras ni insolencias / Arriba mi calle oscura los pobres con sus dolencias”. El grupo Elicura representa una ciudad dividida espacialmente y, así, recrea dos tipos de realidades. Aquellos que habitan en el exterior no pertenecen al progreso ni están dentro de los planes del Gobierno. Han sido aislados hacia una superficie que no condice con lo que el transporte subterráneo ofrece y que fue la estampa de la dictadura militar: orden, limpieza y desarrollo. La superficie funciona, entonces, como un símbolo opuesto a las vías del progreso.

Otra característica importante de la época que Sepúlveda aborda es el rol del brillo y la luminosidad. La autora relaciona la artificialidad de la luz con una ciudad movida por el consumismo: “Estas nuevas ciudades movidas prioritariamente por interés económico [...] entregan una luz falsa, una iluminación sólo de escenario. Ya no existe una luz ilustrada”. En la ciudad, el capitalismo de la luz publicitaria y

el auge de los paseos peatonales, las tiendas y los *malls*, provocaron una sensación de modernidad y bienestar económico ligada no a la calidad de vida, sino a la disponibilidad de productos a la venta, lo que no hacía más que acrecentar y ocultar la desigualdad.

Cantantes como Payo Grondona representan la manifestación espacial de esta desigualdad económica. La canción “Américo Vespucio” indaga sobre la ruta que empezó a construirse en 1962 y finalizó en 1987, durante la dictadura. Esta pista automotriz evidenció, y deja entrever todavía, dos realidades opuestas: “La circunvalación Américo Vespucio tiene barrios limpios, tiene barrios sucios/ La circunvalación tiene dos ollitas, una es común, y la otra privadita/ Al norte los pirulos, al poniente los picantes/ Al oriente negociados al poniente cesantía”. Grondona establece la desigualdad de un país al usar la avenida como metonimia de Chile. Lo sorprendente es cómo una calle en particular, y con un kilometraje acotado, puede albergar realidades tan alejadas una de la otra, desde sitios eriazos hasta condominios de los barrios más acomodados.

El desplazado ya no puede estar tranquilo ni en el vertedero ni en el lugar más miserable, pues está siendo desplazado constantemente por el poder. La ciudad avanza, insistiendo en limpiar e iluminar el margen, pues considera que quienes lo habitan son sólo espectros sin valor y, por lo tanto, serán desalojados todas las veces que el progreso lo estime necesario. Recuerdo que, hasta la década de los años ochenta, un sector de La Florida, comuna popular por donde pasaba la circunvalación Américo Vespucio, estaba habitado por pobladores que, en busca de una manera digna de subsistir, mantenían tomas de terreno y campamentos. La televisión comenzó a crear una imagen delictiva de los pobladores, donde fueron presentados como ladrones y vagos, responsables de focos de drogadicción y prostitución. Con esta excusa, en el año 1988 el lugar fue deshabitado, para comenzar los trabajos de construcción de lo que hoy es el *Mall Plaza Vespucio*. Una vez más, “el consumo es aplaudido y legitimado” al sustituir por luces y vitrinas los lugares donde antes existía la vida popular. Pienso, entonces, que el peladero jamás será un lugar fijo. Los terrenos baldíos, presen-

tes hasta hoy, sufren constantes re-marginalizaciones por políticas de desarrollo. La higienización responde al proceso de modernizar la ciudad, de llenarla de luces, aunque las luces no son para todos. La ciudad crece y, por ende, el margen se va alejando cada vez más de ella. Son las afueras del mundo, lugar al que el quiltro le fue predestinado habitar.

Caluga o menta presenta al marginal de aquella época y, a la vez, a uno totalmente contemporáneo. La imposibilidad de hacer los días distintos significa el estar condenado a vivir fuera del mundo. No es tan sólo un aislamiento geográfico. El habitante del peladero se transforma en un excluido social al que no se le otorgan oportunidades. Su condición es una limitante para la educación, trabajo o cualquier actividad en que la validación del lugar donde vive es un factor importante. Todo le ha sido negado. Entonces, la monotonía de su vida recae en el no tener la oportunidad de hacer algo distinto dentro de los parámetros establecidos por la sociedad. El marginal se convierte ahora en un sujeto herido por las instituciones, por lo que resulta un desenlace casi obvio el que comience a quebrantar la ley.

El segundo capítulo de este libro, “Poblaciones y hospederías: La Transición (1990-2000)”, discute las consecuencias que tiene no seguir creyendo en proyectos colectivos. La autora sitúa al movimiento obrero y al movimiento de pobladores como los dos grandes protagonistas colectivos del siglo XX. Sin embargo, esta importancia fue violentamente mermada durante la Transición, al borrar la imagen de un pueblo noble y reemplazarla por un pueblo lumpen caracterizado por la delincuencia. Las herencias de la dictadura condenan violentamente las manifestaciones en grupo, ya que llaman al desorden y son señales evidentes de una “traición al Estado”. Entonces, la mentalidad es ahora individual: “ya no es necesario sindicalizarse para lograr mejores bienes, basta con endeudarse con la tarjeta de crédito”. El modelo económico surgido durante la dictadura permite estas atribuciones. El consumo se instaure como un lugar. Es decir, las salidas recreativas dejan de existir para dar paso a las salidas de consumo. La capacidad de adquirir pretende exorcizar los fantasmas de la precariedad que existieron en los años anteriores, convirtiendo al sujeto en un objeto

de y para el consumo. La clase media fue quien aprendió a sobrevivir de esta manera, no obstante, ciertos grupos de pobres no tuvieron opción y se volcaron al crimen, lo que provocó la desaparición de cualquier tipo de esperanza en la acción colectiva.

En consecuencia de lo anterior, Sepúlveda opina que la voz del quiltro evidencia que no ganaron un cambio de vida con la vuelta de la democracia. Para él, todo sigue siendo mirado desde el margen. Un margen que el Estado se ha encargado, durante años, de mantener en su lugar. Casi no existen políticas públicas que mejoren su situación o provoquen cambios radicales. Nos encontramos con instituciones basadas en la caridad (como el Hogar de Cristo y Un Techo para Chile) o fundaciones de todo tipo, que basan sus propuestas en soluciones paliativas, pero nunca en reestructuraciones de fondo. Pienso que instituciones de este tipo no difieren mucho de otras como Paz Ciudadana, organización destinada a la seguridad de los bienes de los más ricos y a la que también se refiere Sepúlveda en su libro: “La idea de producir tecnología para la reducción del delito no es sino más vigilancia y

castigo, es decir la continuación de una sociedad represiva”. Ambas, las instituciones del Estado y las organizaciones de caridad, se encargan, con la misma violencia, de mantener al marginado en su sitio. La forma de los bonos estatales no hace más que contener al delincuente en su lugar sin promover oportunidades de reintegrarse. Asimismo, las organizaciones caritativas han disminuido los programas de inserción para privilegiar una ayuda inmediata pero momentánea.

Magda Sepúlveda inicia el último capítulo de *Ciudad Quiltra*, “Mapurbes y discotecas: El último período de la concertación (2001-2010)”, con un relato personal en el que recorre la Plaza de Armas de Santiago. En él, describe dos esculturas ubicadas en este centro cívico: la primera, reconocible para la mayoría, corresponde a la figura ecuestre de Pedro de Valdivia, mientras que la segunda “yace” más anónima y corresponde a una escultura indígena que representa a un mapuche sin cuerpo. La observación de la autora deja entrever un profundo hecho simbólico en la comparación que enmarca de qué forma vemos a nuestros antepasados.

El pueblo mapuche ha manifestado constantemente el derecho a coexistir en igualdad junto a sus pares. Petición que no ha sido denegada y que el Estado se ha esforzado por concretar. Sin embargo, más allá de las leyes o reconocimientos, la percepción de la mayoría no se ajusta precisamente a la integración. La aprobación de una ley en que el poder jurídico reconozca una comunidad indígena, no significa que una sociedad determinada también vaya a hacerlo. Por ejemplo, hace algún tiempo, durante mi primer año de universidad, tuve un compañero de origen indígena. Venía de Nueva Imperial y su nombre era Javier Silva Huichaquelén. Al llegar a la capital, rápidamente adquirió, entre sus más cercanos, el apodo de “huaso” debido a su origen sureño. Esa fue la primera discriminación que sufrió. Quizás temeroso de una segunda, optó por omitir su apellido materno mapuche. En ocasiones, sólo si era estrictamente necesario, escribía una “H” abreviando Huichaquelén. Es evidente que durante su estadía en Santiago procuró, mediante todos los medios posibles, no hacer visible su condición. No debe haber extrañeza en estos resguardos, pues, la ciu-

dad chilena rechaza toda diferencia. Es recurrente que a aquel que no pertenezca a la Región Metropolitana sea despojado de su nombre y le sea asignado uno nuevo. Es la manera en que el ciudadano le recuerda al quiltro que no pertenece a este lugar. No obstante, Chile no discrimina tan sólo en razón de ser provinciano, sino también por la condición socioeconómica, étnica o de orientación sexual. La historia de Javier me confirma la interpretación de Sepúlveda frente a las esculturas. Nuestra conciencia histórica no ha despertado, de ahí que la presencia indígena aún no sea valorada, no tenga un cuerpo reconocible y tampoco sea nombrada por sus significantes propios.

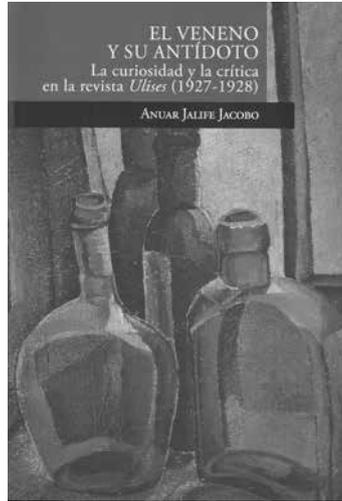
La autora nos entrega luces sobre el problema del nombrar, que potencia los testimonios recogidos por el poeta Chihuailaf: “Entonces una de las cosas que él asumió — por sus sufrimientos— fue que sus hijos no hablaran mapudungún. Hace 15 o 20 años había que tratar que la Identidad apareciera lo menos posible”. El esfuerzo recae entonces en rescatar la voces que hablan de la subjetividad de etnia y que están tensionadas con la nacionalidad chilena. Una parte de la poesía mapuche que aborda Se-

púlveda lucha contra la condición subalterna, su poesía se coloca en el mismo nivel y con los mismos derechos que los textos de otras culturas. Por ello, la crítica comenta textos mapuches que se dirigen también al lector urbano y letrado; es decir, reclama, por medio del conocimiento, una ética e identidad propia.

Ciudad Quiltra no sólo interpreta los nuevos lugares de la ciudad como un ejercicio de imaginarios urbanos, sino que también nos ayuda a comprender las voces poéticas que convirtieron esos espacios en propios, lo que permite al lector redescubrir los diversos lugares que habita. El sentido de pertenencia que logra la autora se construye gracias a la separación por épocas realizada en cada capítulo, ya que, permite al lector recoger prácticas urbanas de décadas pasadas y reconocerlas en el presente. Es en este momento donde *Ciudad Quiltra* adquiere una profunda relevancia, pues, finalmente, la mejor manera de situarnos en nuestro tiempo y lugar es comprendiendo la producción social del espacio de quienes nos preceden.

Sebastián Aguirre
Pontificia Universidad
Católica de Chile

Anuar Jalife Jacobo,
El veneno y su antídoto. La curiosidad y la crítica en la revista Ulises (1927-1928),
San Luis Potosí,
El Colegio de San Luis, 2013



Son innumerables los estudios que se han dedicado a la revista *Contemporáneos*, pero son contados o casi nulos aquéllos que se han preocupado por encontrar en *Ulises* un antecedente de la publicación más emblemática de ese “archipiélago de soledades”.

Anuar Jalife Jacobo, en *El veneno y su antídoto. La curiosidad y la crítica en la revista Ulises*, presenta un estudio valiosísimo sobre esta publicación juvenil dirigida por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. En una introducción, siete apartados, conclusiones y un apéndice, se da un panorama general de esta revista que tuvo como emblema la actualidad y el cosmopolitismo en oposición a la vanguardia

y al nacionalismo que proclamaban otras publicaciones coetáneas como *Horizonte* (1926-1927) o *Forma* (1926-1928).

Además de ofrecer un resumen detallado de la estructura del libro, en la introducción, el autor hace un pequeño esbozo de la situación que se vivía en el México posrevolucionario donde, entre confluencias y divergencias, intelectuales y artistas buscaron dar forma a la cultura nacional.

En el primer apartado, Jalife Jacobo hace un esbozo de las diferentes nóminas del grupo Contemporáneos propuestas por diversos estudiosos de la literatura. El mapeo demuestra que fueron considerados desde diferentes aristas: como un

movimiento epocal, como un grupo cerrado, o bien, un conjunto de artistas con una misma voluntad. Todo esto para delimitar los personajes centrales y periféricos de la generación, así como para afirmar que la revista *Ulises* demuestra que los años anteriores a *Contemporáneos* no son meros experimentos ni ensayos, sino que es precisamente en ese espacio donde se ubica parte del carácter de este “grupo sin grupo”. La revista de curiosidad y crítica estuvo abanderada por la generación bicápite, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, a la que más tarde se le sumarían Jorge Cuesta y Gilberto Owen. El autor dice que los integrantes de *Ulises* tienen como mérito, además de haber impulsado los proyectos culturales más originales y significativos de su tiempo, su interés por la curiosidad y la crítica; actitud que difícilmente se presentaba en el ambiente literario nacional de ese momento. Para el investigador, la futura revista *Contemporáneos* ha de entenderse como el resultado de dos publicaciones precedentes: *La Falange* y *Ulises*. En la primera, se reunieron lo que Guillermo Sheridan llamó los autores de “doble apellido” que se vieron influenciados por el “espíritu fundacional y

el ánimo edificador” de José Vasconcelos: Torres Bodet, Ortiz de Montellano, González Rojo; en la segunda, los más jóvenes que “cultivaron más el escepticismo y la ironía”: Novo, Villaurrutia, Owen y Cuesta.

“Novo y Villaurrutia: dos paralelas que se cruzan”, segundo segmento del libro, es un recuento de la entrañable amistad entre estos dos autores. El primero un año menor que el segundo. Fueron amigos y cómplices que no sólo compartieron lecturas sino también la “liberación juvenil”, que los llevó a ser considerados los *enfants terribles* del medio cultural del México posrevolucionario. Su amistad nació, como muchas otras, en la Escuela Nacional Preparatoria y, aunque convivieron con otros autores (Villaurrutia con los protegidos de Vasconcelos y Novo, invariablemente reticente, bajo la tutela de Henríquez Ureña), siempre fueron un núcleo independiente. Anuar Jalife explica esta amistad con la parábola bíblica del hijo pródigo, donde Novo es el hermano menor y Xavier Villaurrutia el hijo mayor que se pierde para luego encontrarse. Además de hablar de esta amistad que traspasó el mundo literario, el autor resume

las diferencias que los integrantes del estridentismo tuvieron con la estética “poco viril” practicada por la generación bicápite y los nuevos ateneístas. Aunque no es el objetivo del libro, se explican algunos ejemplos claros de estos roces. Por parte de los próximos Contemporáneos, se retomará la conferencia de Xavier Villaurrutia titulada “La poesía de los jóvenes de México” y la *Antología de la poesía mexicana moderna* firmada por Jorge Cuesta, para señalar que el estridentismo se reduce al nombre de Maples Arce (se niega, así, su carácter grupal) y se define como una copia de las vanguardias europeas, además de considerarlo como un “entremés” entre la poesía del pasado y la verdadera nueva poesía. Como todas las polémicas tienen una respuesta, en este texto también se le da un espacio a “Urbe. Súper-poema bolchevique en 5 cantos”, de Maples Arce, donde se refiere a sus rivales como apolíticos y “asaltabraguetas literarios”.

Ulises, más que una revista de grupo, fue una publicación de amistades. En el tercer segmento, se presenta la segunda dupla que se suma a la empresa: Gilberto Owen y Jorge Cuesta. Ambos llegaron de provincia a la Ciudad de Mé-

xico para coincidir con Salvador Novo y Xavier Villaurrutia en los pasillos de San Ildelfonso. Como se explica en el libro, Villaurrutia fue su Virgilio en la ciudad, los descubrió y, además de presentarlos con algunos escritores y artistas que posteriormente se reunirían en *Contemporáneos*, los acogió en el pequeño cenáculo que tenía con el autor de *La estatua de sal*. Las lecturas fueron indispensables para que este grupo se identificara, tuviera referentes en común e ideas estéticas semejantes; como explica Jalife Jacobo: el primero de estos acercamientos se da gracias a la literatura francesa. Owen y Cuesta llegaron a complementar el proyecto de la generación bicápite: el primero aportó la inquietud, el segundo, el rigor y la lucidez. A pesar de que algunos estudiosos de la literatura han señalado la orfandad intelectual del grupo Ulises, esta investigación demuestra que Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y José Vasconcelos, tuvieron una innegable influencia en estos jóvenes escritores. En especial el autor de *La visión de Anáhuac*, que aleccionó a los Contemporáneos en la práctica de una literatura alejada del nacionalismo y la propaganda política e ideológica.

En 1924, esta asociación ya estaba consolidada como “un grupo sin grupo”, como se aprecia en la conferencia de Villaurrutia: “La poesía de los jóvenes de México”; no obstante, a pesar del pronunciamiento, todavía no existía un proyecto definitivo ni mucho menos una publicación que abanderara los ideales de estos “forajidos”. Con los innumerables cambios que se dieron en el país, nuestros autores tendrán nuevos mentores, se alejan de Vasconcelos y Henríquez Ureña y se acercan a dos nuevas figuras que posteriormente financiarán *Contemporáneos* y *Ulises*, respectivamente: Bernardo Gastélum y J. M. Puig Casauranc. El primero, jefe del Departamento de Salubridad, ayudó a Torres Bodet, González Rojo, Villaurrutia, Gorostiza y a Ortiz de Montellano; el segundo, cobijó a Novo en el Departamento Editorial de la Secretaría de Educación donde fungió como censor de *Forma*, publicación que comulgaba con un nacionalismo que rayaba en lo xenofóbico. En este segmento, Anuar Jalife demuestra que Salvador Novo, al no identificarse con los valores de la revista de artes plásticas, combatió a los radicales desde sus propias trincheras, algo visible desde el primer número,

con la publicación de un comentario de Xavier Villaurrutia a la obra de Agustín Lazo. Para cerrar este apartado, el autor señala que desde antes de la fundación de *Ulises* ya se podía rastrear el motivo del viaje en algunas de las publicaciones de sus próximos integrantes.

Como señala Jalife Jacobo, a pesar de que la revista de curiosidad y crítica retrata mejor el carácter de los Contemporáneos, ésta no ocupa un lugar privilegiado dentro de la historia hemerográfica mexicana porque se vio eclipsada por su sucesora que le dio nombre al grupo. En “Bajo el signo de Ulises”, se compara la revista de 1927 con otras publicaciones para demostrar que no es aglutinante (como la *Revista Nueva*, *México Moderno*, *La Falange* o *Antena*) ni de vanguardia (como *Irradiador* u *Horizonte*) ni tampoco ideológica (como *El Maestro* o *Forma*). Para el autor, el antecedente de *Ulises* se encuentra en *San-Ev-Ank* por el carácter sectario y juvenil que en su momento también desacreditó el proyecto revolucionario. La publicación de Novo y Villaurrutia se oponía a las demás por privilegiar ante todo el discurso literario, es decir, no intentó promover ninguna ideología política ni mucho

menos ser aleccionadora o moralizante; para demostrarlo, en el libro, se señala que en oposición al manifiesto y a la editorial, *Ulises* sólo comenzaba cada uno de los seis números con epígrafes de autores extranjeros con el motivo del viaje. El no tener manifiestos ni editoriales revela que la publicación no buscó un lector ideal, ya que, como lo señala el autor de la investigación, sus destinatarios fueron la misma elite de personalidades, artistas e intelectuales que, en ese “raquíptico medio intelectual” (como lo definió Jorge Cuesta), asistían a las funciones del teatro homónimo de la revista. La publicación se bautizó con ese nombre porque los integrantes de *Ulises* se identifican con el personaje homérico por el desarraigo que sufrieron al ser proscritos en su propia tierra, consecuencia de ir en contra de la cultura oficial de la época. Por eso, Anuar Jalife pone a la revista de curiosidad y crítica como un ejemplo de lo que Octavio Paz denominó *tradicón de la ruptura*; es decir, aquella que no rompe definitivamente con su tradición sino que la reinterpreta y la asimila. A diferencia de otras publicaciones que la continuaron, este grupo la examinó y la rein-

ventó. Desde el nombre, la revista recupera dos temas: el viaje y el pasado; retomaron el motivo de Ulises para traerlo a su presente, así, dotaron el mito clásico con un aire de actualidad y también de universalidad. Además del protagonista de la *Odissea*, el hijo pródigo y Simbad fueron otros viajeros que también tuvieron resonancia en el grupo Ulises.

Las características físicas dicen mucho de una publicación, por lo que en este libro, el autor dedica el capítulo cinco a describir puntualmente el formato y la publicidad de esta revista de los años veinte. Anuar Jalife Jacobo apunta que la sencillez y la sobriedad que caracterizaron a *Ulises* iba desde la tipografía del nombre hasta cada una de las páginas. La austeridad y la mesura en el diseño simbolizaban, de cierta manera, la ruptura y la renovación con aquella tradición de publicaciones adornadas con viñetas y tipos de letra inspiradas en el *art nouveau*.

En los siguientes dos segmentos, el autor trata la curiosidad y la crítica o, en palabras de Xavier Villaurrutia, el veneno y su antidoto. En el primero se explica que la curiosidad en la revista *Ulises* ha de entenderse como la apertura a

lo nuevo, la exploración de otras tradiciones y la experimentación estética que llevó a sus integrantes a incorporar el tema del viaje como parte de una poética grupal. En otra de sus manifestaciones, la curiosidad se presentó en los diferentes epígrafes que inauguraron cada uno de los seis números de la revista, que además de ser un guiño a tradiciones extranjeras, fueron una sutil provocación a la cruzada nacionalista que se vivía en aquel entonces. El investigador anota que, a pesar de que en *Ulises* se privilegió el cosmopolitismo por encima del nacionalismo, no se dejó de lado lo mexicano y pone el ejemplo de la reproducción de *Las criadas*, de Agustín Lazo, en el número de apertura. En este grupo de autores, el viaje igualmente fue sinónimo de la curiosidad, la fascinación por el periplo fue resultado del tedio provocado por la vida moderna, en otras palabras, y en muestra de su afrancesamiento, del *ennui*, por lo que una parte del análisis se enfoca en las diferentes manifestaciones de este tema en algunas de las novelas de los futuros Contemporáneos. El veneno, como definió el autor de *Reflejos* a la curiosidad, se puede apreciar en dos de las secciones más peculia-

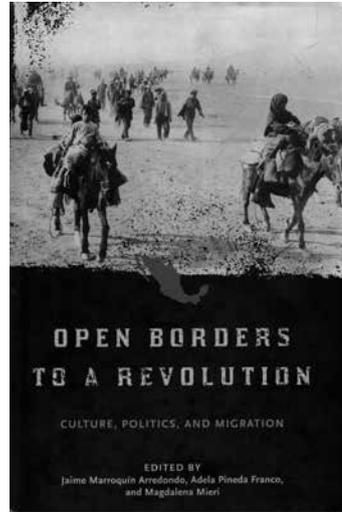
res de *Ulises*: “La pesca y la flecha” y “El curioso impertinente” que, según Anuar Jalife, no por ser las partes más lúdicas de la revista fueron las menos rigurosas. En el último apartado de la investigación, relacionado con la crítica, medio de contención de la curiosidad, el autor demuestra que los integrantes de *Ulises* estuvieron interesados en ser al mismo tiempo creadores y críticos de su obra. La autocrítica, emblema de la modernidad, es donde el autor funde el ejercicio de la crítica con su trabajo de escritor, lección que, como se menciona en el libro, es herencia de André Gide, uno de los referentes más simbólicos para esta generación. En ese ambiente cultural dominado por el nacionalismo la crítica estaba ausente, por lo que la revista de la generación bicápita buscó integrarla a sus principios estéticos para “hacer de su obra literaria una obra crítica y viceversa”. En su narrativa marcaron una distancia con la novela de la Revolución, con lo pintoresco, con el folklore y con un modelo de mexicanidad con el que no se identificaban, por lo que la mayoría de las veces sus novelas presentaban a un protagonista mexicano viviendo en el extranjero o rodeado por éstos, símbolo

de ese sentimiento de desarraigo antes mencionado. Como señala el autor, la crítica en la revista además de literaria también fue filosófica, cultural y pictórica. Uno de los méritos de este capítulo es que, aunque todavía está pendiente un estudio sobre la influencia de Samuel Ramos en el grupo de *Ulises*, Jalife Jacobo aporta un valioso esbozo de la llegada del autor de *El perfil del hombre y la cultura en México* a este cenáculo.

Por último, después de presentarnos la primera etapa de lo que serán los Contemporáneos, el investigador concluye hablando de la importancia de *Ulises* en la historia de la literatura mexicana. La revista de curiosidad y crítica, a pesar de haber sido contraria a la cultura de ese momento, por sus valores, es hasta el día de hoy una de las publicaciones más vigentes.

Dayna Díaz Uribe
El Colegio de San Luis

Jaime Marroquín Arredondo,
Adela Pineda Franco y
Magdalena Mieri, *Open Borders
to a Revolution. Culture, Politics
and Migration*, Washington,
D.C., Smithsonian Institution
Scholarly Press, 2013



A raíz de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución, en el año 2010, surgieron numerosos recuentos de las consecuencias que ambos eventos armados trajeron a la vida del país. Más allá de los justificados reclamos ante el dispendio oneroso de recursos que utilizaron para festejar aquel año, instituciones internacionales como el Smithsonian Latino Center se dieron a la tarea de convocar, en el año 2013, a un grupo de investigadores que llevó a cabo el estudio conjunto del efecto inmediato y de largo plazo que la Revolución Mexicana tuvo en los Estados Unidos, en esferas tan amplias como la diplomacia, la política y el ámbito

cultural. En aras de obtener retroalimentación y establecer nuevos paradigmas en la comprensión de la relación entre México y Estados Unidos, el Instituto Smithsonian organizó un simposio cuyo programa fue englobado y desarrollado en el presente volumen.

Open Borders to a Revolution. Culture, Politics and Migration es el resultado del trabajo que el Programa de Historia y Cultura Latina de la misma institución logró reunir con la participación de universidades como la de Boston, George Washington, Maryland y la Biblioteca del Congreso, entre otras. Así, los académicos exploraron desde diversas áreas el papel que la Revolución Mexicana adquirió cuan-

do entró en contacto con distintas manifestaciones culturales, tanto las populares como las consideradas cultas (nacionales e internacionales), destacando por supuesto las establecidas con el vecino país del norte.

Para comprender la intención de los ensayos compilados en este volumen, es necesario aclarar que su función no radica en negar lo que hasta ahora conocemos como antecedentes y consecuencias del movimiento de 1910 ni desterrar a los protagonistas que hemos aprendido de memoria y aparecen en los libros de texto, sino dar a conocer a otros personajes de la historia que por su ubicación geográfica o nacionalidad no son mencionados de forma común y constante. Al tratarse del primer movimiento armado del siglo XX en Latinoamérica, en el cual intervenía el campesinado a la par de la intelectualidad, la importancia en la comprensión del movimiento no sólo está en las estrategias desplegadas o en las consecuencias políticas que hasta la fecha resiente la nación, sino en comprender cómo la cultura popular, los medios masivos de comunicación y el arte, tanto norteamericanos como mexicanos, dieron forma al ideario

revolucionario. Los estudios recopilados buscan ante todo eliminar la idea de la Revolución Mexicana como un evento con resonancia e impacto únicamente al interior del país. La postura política de los Estados Unidos frente al levantamiento de armas en México no sólo influyó de manera decisiva en el flujo migratorio entre ambas naciones, sino que determinó en buena medida el rumbo que el discurso oficial haría tomar tanto en la prensa como en otras manifestaciones culturales. Los buenos ojos con que fue visto un movimiento armado en los inicios del siglo XX por idealistas y liberales comprometidos, propició que los mexicanos que huían de la violencia o los saqueos encontraran terreno fértil para asentarse con seguridad en suelo norteamericano, sin tener que apartarse de la vida política y el curso de los acontecimientos nacionales.

El libro está dividido en dos partes: en la primera, llamada "Traveling Borders" ("Fronteras móviles"), se exploran las empresas culturales y el apoyo transnacional que surgió en los Estados Unidos una vez iniciada la Revolución. La importancia en este apartado no se centra en establecer los orígenes y

formación de la mexicanidad, sino en la dinámica de intercambio comercial y cultural establecida en la línea fronteriza, cuyas consecuencias se dejaron sentir también en el ámbito político de ambos países.

La mayor parte de los artículos de este apartado hace hincapié en el papel de los artistas en la formación del ideario revolucionario. Uno de ellos, "Hollywood Villa and the Vicissitudes of Cross-Cultural Encounters" ("El Villa de Hollywood y las vicisitudes de los encuentros y cruces culturales"), realiza un seguimiento de la figura de Francisco Villa en sus apariciones cinematográficas para explicar cómo, al explotar su imagen, la maquinaria cinematográfica hollywoodense favoreció al gobierno mexicano y mermó, hasta cierto punto, la imagen del jefe de la División del Norte como justiciero para rebajarlo al de bandolero.

También se analiza, en "From Antagonism to Accord: The Controversy over the Mexican Revolution in the Political Culture of the United States" ("Del antagonismo al acuerdo: la controversia sobre la Revolución Mexicana en la política cultural de los Estados Unidos"), el asentamiento de políticos e intelectuales norteameri-

canos de izquierda en México, que mostraban su desacuerdo con el intervencionismo de su país en los asuntos mexicanos. Así, las revisiones hechas por los especialistas de las universidades que participaron con el Smithsonian Institute buscan destacar las complejas relaciones que se establecieron entre intelectuales con trayectorias propias en sus países de origen y cómo tuvieron que adaptarse al apoyo u oposición que encontraron en las comunidades a las que emigraron.

En particular, destaca el caso de algunos muralistas mexicanos que, becados o pagados por instituciones norteamericanas privadas, fueron llamados a pintar en edificios importantes de los Estados Unidos y, después, relevados de sus comisiones o privados de las subvenciones por el descontento de los artistas norteamericanos conservadores que sentían amenazado el ejercicio de sus propias actividades artísticas. Los antagonismos políticos culturales cedieron y dieron lugar a un período corto de acuerdos en el que la convivencia resultó armoniosa y fructífera, tanto en las ciudades norteamericanas como en la ciudad de México.

Muestra de esta corta armonía, que duró aproximadamente 3

años, es el caso de Anita Brenner, mexicana judía de ascendencia letona criada en la ciudad del Paso, Texas, quien volvió constantemente a la ciudad de México para enriquecer sus estudios antropológicos y para ejercer el oficio periodístico, enfocado principalmente en explicar los elementos culturales y sociales de la capital que a ojos extranjeros parecían incomprensibles por exóticos. El derrotero del artículo centrado en esta importante figura se dirige a la puesta en escena de las múltiples y complejas formas que lo nacional tomó en estos años. En Brenner, se conjugaban no sólo la comprensión del carácter propio de lo mexicano sin perderse en exaltaciones nacionalistas —debido a la constante problemática de su ascendencia judía frente al catolicismo acendrado de su país de origen—, sino también la habilidad de concertar las diferencias étnicas y culturales de aquellos extranjeros que buscaban en México un rubro de experiencias nuevas porque veían en la Revolución Mexicana la concreción de los ideales deseados por la izquierda.

La segunda parte, llamada “Living Borders” (Fronteras vivas), deja de centrarse en los movimien-

tos de cruce y en el flujo migratorio generalizado para poner su atención en los sujetos híbridos que la frontera engendró y la clase de expresiones culturales que producían gracias a la pertenencia y movilidad entre dos países. Las ciudades fronterizas son el tema de esta sección, donde los especialistas enfocan sus esfuerzos en dar a conocer novelas, cuentos y obras de teatro México-americanas que han sido poco o nada estudiadas, ya sea debido a su origen (escritas y publicadas en Estados Unidos) ya sea por la condición de sus autores (mujeres o exiliados) o bien por sus temáticas (cabezas parlantes y mujeres como protagonistas).

Además de la recuperación de obras literarias marginales, la arquitectura es incluida también para dar cuenta de la microhistoria. En “Charting the Legacy of the Revolution: How the Mexican Revolution Transformed El Paso’s Cultural and Urban Landscape” (“Trazando el legado de la Revolución: cómo la Revolución Mexicana transformó el paisaje urbano y cultural de El Paso”), se hace un reconstrucción de los negocios funcionales en el episodio revolucionario y de aquellos cuyos beneficios económicos derivaron direc-

tamente del conflicto armado. Ya que estaba prohibido a los norteamericanos surtir de armamento a cualquiera de las facciones involucradas en el conflicto mexicano, los comerciantes diversificaron el ramo de sus negocios y se dedicaron a la venta de uniformes, botas, alambre de púas, pinzas para corte de alambre y demás productos básicos. No sólo eso, las azoteas de los edificios de dos o más pisos eran rentadas a turistas para ver los enfrentamientos que tenían lugar a escasos kilómetros de la frontera. Comercio, espectáculo y cultura modelaron y remodelaron la apariencia de las ciudades, permitiendo que edificios, casas y monumentos también fueran capaces de contar la historia de la que fueron testigos.

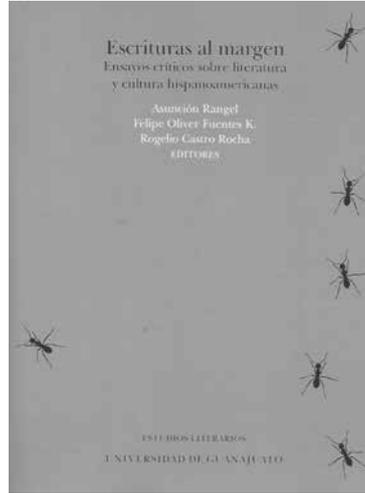
De forma integral, el compendio de artículos da cuenta de un dinamismo cultural incomparable entre el territorio mexicano y la frontera de los Estados Unidos durante los años de 1910 a 1913, el cual se interrumpiría en 1914 por el inicio de la Gran Guerra. En la ciudad de México convivía la

izquierda norteamericana con exiliados rusos, podía tomarse clases de sánscrito con un profesor proveniente de la India o encontrar a pintores norteamericanos que buscaban aprender las técnicas de los muralistas mexicanos; mientras, en la frontera norte, surgían expresiones culturales que adelantaron en muchos casos la respuesta artística de aquellos que vivían en el centro del país.

Open Borders to a Revolution. Culture, Politics and Migration da cuenta de un escenario cultural que suele pasar desapercibido por los estudios tradicionales sobre la Revolución Mexicana y, por ello, trae una luz distinta a la forma en la cual comprendemos la relación entre México y Estados Unidos que, por periodos fugaces y de la mano de actores particularmente receptivos y abiertos, no ha sido tirante sino amigable e incluso cooperativa.

Mirtha Elsa Diez
Barroso Herrera
Universidad de Guanajuato

Asunción Rangel,
Felipe Oliver Fuentes y
Rogelio Castro (eds.),
*Escrituras al margen. Ensayos
críticos sobre literatura y
cultura hispanoamericana*,
Guanajuato, Universidad de
Guanajuato, 2013



La academia, en ocasiones, se expresa en un lenguaje rígido, directo, en momentos, frío. Su afán analítico le ha llevado a recurrir a ciertos mecanismos metodológicos que en las ciencias exactas bien pueden funcionar. No se trata de recriminar, ya que se comprende el fin de acercarse con mejores herramientas a las grandes obras literarias; sin embargo, esta manera suele ser poco amable con el lector. Éste se puede perder entre adjetivos o enunciados o argumentos afirmados con pasmosa rotundidad, pero también con un cierto carácter críptico, como si se asistiera a una especie de iniciación. *Escrituras al margen. Ensayos críticos sobre literatura y cultura hispanoamericanas*

es una grata excepción a lo antes descrito. Si bien el libro también posee un exhaustivo y minucioso marco metodológico, su prosa logra una lectura de ritmo constante y ameno que cautiva desde el primer instante al lector.

Resulta significativo que, en los seis ejercicios ensayísticos reunidos en el libro, no se descuide el tratamiento lingüístico en aras de sintetizar postulados teóricos. Los dos planos, teoría y lenguaje, están cuidadosamente bien logrados por sus autores.

La magnitud del objetivo detrás de *Escrituras al margen...*, analizar los textos escritos desde la marginalidad, implica la clara comprensión de lo canónico y lo

marginal. Los dos conceptos dialogan y son indispensables entre sí. Teniendo en cuenta esto, los críticos literarios que colaboran en el libro se manejan con dominio entre ambos para desarrollar sus respectivos ensayos. Para el tratamiento de textos marginales redactados desde la periferia, es necesario el conocimiento cabal de la obra completa del escritor en cuestión y, desde aquí, cada uno de los ensayos demuestra el entendimiento de la tradición literaria así como de las propuestas escriturales de ruptura.

Ahora bien, la selección de escritores y poetas tratados en el libro nos muestra un sencillo, pero justo, panorama de la literatura latinoamericana. Hay una globalidad, sin descuidar la particularidad escritural, contenida en ello. En otras palabras, la mirada de los críticos nos presenta varios estilos, expresiones y formas en distintos países de América. Ello nos muestra una perspectiva de la voluntad por alejarse de lo canónico en la creación literaria en Latinoamérica. Aunado a esto, el libro no sólo se enfoca en el estudio de los géneros predominantes, novela y poesía, sino también en los emergentes, diario y revista. Finalmente, la

atención del crítico gira en torno al redescubrimiento de la literatura hispanoamericana.

La literatura marginal es resultado de los cambios políticos, sociales y culturales. En ella se muestra una cara preocupada por los efectos de una época en degradación. Hay que agregar que la literatura marginal es también un cambio radical al paradigma canónico literario. Un escritor puede ser marginal si su propuesta se separa del modelo estilístico en boga.

El libro que nos convoca hace una revisión exhaustiva de la literatura escrita desde la periferia. De tal modo que el quehacer ensayístico plantea una crítica distinta a autores de la talla de Alejandra Pizarnik, Virgilio Piñera, Xavier Villaurrutia, entre algunos más. En esta edición, los críticos incitan a un atrevido y sagaz redescubrimiento y relectura de obras escritas desde la periferia.

Dividido en seis breves ensayos, el libro propone un acercamiento renovador de espacios y textos en las obras de distintos autores que han pasado desapercibidos para la academia. En la relación centro-periferia o núcleo-margen existe una relación de control y construc-

ción de arquetipos que pretenden modelar un propósito final desde el centro hacia las orillas. ¿Qué implica esta relación unilateral del centro a la periferia? Una posible respuesta es que los elementos y formas constitutivas heterogéneas o híbridas presentes en la periferia forman sus significados con base en los conceptos creados desde la centralidad. Lo que trae consigo no sólo una falta de autonomía y libertad en las esferas marginales, sino una posible desaparición de dichos elementos y formas.

El contenido de *Escrituras al margen...* responde a la necesidad de “reconocer la existencia de formas «múltiples» e híbridas”. En este cambio de mirada es donde los textos estudiados recobran vida. En la bilateralidad centro-periferia, existe un cambio revolucionario en los conceptos preestablecidos. En definitiva, el despliegue de tal diálogo es reconocer que “los márgenes juegan un papel

fundamental en la generación de posibles sentidos encarnados en el texto literario”.

Escrituras al margen... invita a adentrarse en los diarios de Alejandra Pizarnik, Virgilio Piñera y su relación con el cine; Fernando Vallejo y las problemáticas sociales de su tiempo; la poética y el concepto de terredad de Eugenio Montejó; “El curioso impertinente”, anotaciones al margen de la revista *Ulises*, de Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, y, finalmente, el “latamerpolitismo” en *Ulises criollo*, de José Vasconcelos.

La revaloración y el redescubrimiento de los escritores de Latinoamérica es la esencia revitalizadora en *Escrituras al margen...*, algo que sin duda no sólo exhorta a re-mirar los textos sino también obliga a repensar el carácter, en ocasiones deformado, de la academia.

Pedro Velázquez Mora
Universidad de Guanajuato

Los autores

Carlos Ramírez Vuelvas

Doctor en Letras Hispanoamericanas por la Universidad Complutense de Madrid y maestro en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es editor de los libros: *Nieblas londineses y otros poemas*, *Musas de Francia* y *Digresiones de un pasado lejano. Memorias*, de Balbino Dávalos. También es autor de los estudios: *Índice de revistas culturales del siglo XX. Ciudad de México* (en coautoría con Fernando Curiel y Antonio Sierra García), *Regino Hernández Llergo entrevista a Pancho Villa*, *El oro de las cruces. Literatura colimense del siglo XIX*, *Full zone (Pantallas y avenidas)* y *Mexican drugs. Cultura popular y narcotráfico*. Actualmente es profesor de tiempo completo en la Universidad de Colima, México.

Antonio Cajero Vázquez

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Desde agosto de 2009, es profesor investigador en El Colegio de San Luis. Ha colaborado en revistas y diarios mexicanos (*Este País*, *La Jornada*, *La Colmena*). Ha publicado, también, en revistas académicas nacionales e internacionales (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Semiosis*, *La Nueva Literatura Hispánica*, *Literatura Mexicana*, *Variaciones Borges*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*). Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Algunos de sus libros recientes son: *Corregir con el ejemplo. Sobre escritura universitaria* (UAEMéx, 2013); *Palimpsestos del joven Borges: escritura y rescrituras de Fervor de Buenos Aires* (Colsan, 2013); *Gilberto Owen en Estampa. Textos olvidados y otros testimonios* (Colsan, 2011), y *Perseo vencido*, edición crítica de Gilberto Owen (Colsan, 2010).

Felipe A. Ríos Baeza

Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Especializado en literatura y crítica literaria contemporáneas, ha publicado: *El delirio ilustrado: Ensayos sobre literatura hispanoamericana contemporánea* (Universidad Iberoamericana, 2014 [en prensa]); *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen* (Tirant lo Blanch, 2013); el volumen colectivo *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria* (Afinita, 2013). Es editor de los libros: *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción* (Eón, 2012); *Juan Villoro: Rondas al vigía* (Eón, 2011); *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular* (Eón, 2010) y, junto con el Dr. Alejandro Palma Castro, del volumen *Con/versiones en la literatura hispanoamericana* (BUAP, 2009). Actualmente es profesor-investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Desde 2012, es parte del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt.

Andreas Kurz

Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Viena. Profesor de tiempo completo de la Universidad de Guanajuato. Publicó libros sobre el modernismo mexicano, el narrador cubano Alejo Carpentier y otros temas. En 2013 aparecieron la novela *La joroba* (Mérida, Ven.) y la colección de ensayos *El general Riva Palacio y la vajilla de Francisco José* (Querétaro). Es colaborador de *La Jornada Semanal*, *Confabulario* (*El Universal*) y la revista cultural *Crítica* (Universidad Autónoma de Puebla). Actualmente, investiga sobre la recepción literaria del Segundo Imperio Mexicano en Austria y México.

Luis Alberto Arellano

Maestro en Literatura Latinoamericana y Mexicana por la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente, cursa el Doctorado en Literatura Hispánica de El Colegio de San Luis. Perteneció al Grupo de Investigación sobre la Historia de la Literatura Mexicana. Ha sido profesor en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí y en la Universidad Autónoma de Querétaro. Su principal área de investigación está relacionada con el estudio de la prensa literaria iberoamericana en las primeras décadas del siglo XX. Ha publicado varios libros de poesía que han

sido traducidos al catalán, inglés, alemán, portugués y francés. También, se encuentra incluido en la antología de ensayo *El hacha puesta en la raíz* (Conaculta/Tierra Adentro, 2006) y en varias colecciones de poesía nacionales e internacionales. Actualmente desarrolla un estudio sobre Rafael Lozano y las vanguardias.

Rolando Álvarez

Maestro en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Guanajuato, es docente de los Departamentos de Letras Hispánicas y Música en esta misma Casa de Estudios. Ha sido catedrático invitado en la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos del Perú. Realizó una estancia de investigación en el Centro de Estudios Literarios *Antonio Cornejo Polar*, en Lima. Ha participado en congresos internacionales tanto en México como en Perú y colaborado en revistas especializadas y en libros colectivos en ambos países. Autor de los libros *A través del silencio* (ensayos de poesía y música) y *Sombra que tiembla* (Referencia, iconicidad y simbolización en las novelas *El indio* y *Los ríos profundos*). Con motivo del centenario de los poetas mexicanos Octavio Paz y Efraín Huerta, la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa (Perú), le ha invitado a dictar conferencias respectivas a estos autores.

Carlomagno Sol Tlachi

Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, es investigador en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana bajo la línea de investigación: Estudios filológicos de la poesía y novela mexicanas, siglos XIX y XX, con enfoque desde la crítica textual. Recientemente ha publicado: “El horizonte utópico como síntesis de las leyes de Reforma en la novela *El monedero* de Nicolás Pizarro”, en Eduardo E. Parrilla Sotomayor (comp.), *La utopía posible: reflexiones y acercamientos II* (ITESM Monterrey, 2013); “Nicolás Pizarro y el arquetipo de héroe nacional en la literatura mexicana al triunfo de la Reforma”, en Luis Álvarez y Denise DuPont (eds.), *Perfiles del heroísmo en la literatura hispánica de entresiglos (XIX-XX)* (Verdelis/University of Florida, 2013); “Asalto y desbordamiento de la modernidad en México (1876-1919)”, en Juan A. Pascual Gay (coord.), *El advenimiento de la*

modernidad en la literatura mexicana (siglos XIX y XX) (Colsan/Universidad de Sonora, 2014).

Evodio Escalante Betancourt

Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesor e investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ha publicado diversos libros de crítica y ensayo entre los que destacan: *José Revueltas. Una literatura del “lado morido”* (1979), *Las metáforas de la crítica* (1998), *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* (2001), *Elevación y caída del estridentismo* (2002), *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca* (2003), *Breve introducción al pensamiento de Heidegger* (2007), *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta* (2011) y *Las sendas perdidas de Octavio Paz* (2013). Una recopilación de sus textos poéticos apareció bajo el nombre de *Relámpago a la izquierda* (1998). Prologó la edición facsimilar que hizo la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa de *Irradiador. Revista de vanguardia*, que codirigieron Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas en la ciudad de México en 1923. Su más reciente publicación es el libro de poemas *Crápula* (2013).

Benjamín Valdivia Magdaleno

Doctor en Filosofía y en Artes y Humanidades, ha escrito diversos ensayos sobre Octavio Paz, así como el libro *Eros y quimeras: visiones sobre Nerval, Sade, Paz y otros* (Azafrán y cinabrio, 2010). Miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 2. Autor de más de cincuenta libros, tanto académicos como literarios, publicados en los géneros de poesía, novela, cuento, teatro y ensayo. Además, se han publicado múltiples traducciones que ha realizado desde el inglés, francés, portugués, italiano, alemán y latín para medios mexicanos y extranjeros. Por su obra ha recibido diversas distinciones nacionales y otras en Francia, Italia, España, Argentina, Cuba y República Checa (más detalles en el sitio www.valdivia.mx).

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
Blog: <http://revvalenciana.wordpress.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. 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. 14
se terminó de imprimir
en octubre de 2014,
con un tiraje
de 500 ejemplares,
en Imprenta Gesta Gráfica,
Bulevar Nicaragua 506,
colonia Arbide,
León, Guanajuato.