

Estela Castillo Hernández  
Ángel Fernández Arriola  
(edición y prólogo)

# Los Raros

## La escritura excluida en México



colección  
BIBLIOTECA



Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

# LOS RAROS

La escritura excluida en México

# UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador F. Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE LA RECTORÍA

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

# LOS RAROS

La escritura excluida en México

ESTELA CASTILLO HERNÁNDEZ  
ÁNGEL FERNÁNDEZ ARRIOLA

(EDICIÓN Y PRÓLOGO)



EL COLEGIO  
DE SAN LUIS



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva  
Maquetación de forros: Jorge Cerón

Clasificación LC:	PN518 R37 2020
Clasif. Dewey:	809
Título:	Los Raros : la escritura excluida en México / edición y prólogo de Estela Castillo Hernández, Ángel Fernández Arriola.
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial ; San Luis Potosí, S. L. P. : El Colegio de San Luis, 2020.
Descripción física:	321 páginas : ilustraciones ; 21 cm.
Serie:	(Colección Biblioteca)
Nota:	Incluye bibliografía.
ISBN:	9786075028750
Materias:	Literatura--Historia y crítica. Literatura mexicana--Historia y crítica.
Autores relacionados:	Castillo Hernández, Estela. Fernández Arriola, Ángel.

DGBUV 2020/35

Primera edición, 26 de noviembre de 2020

D.R. © Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial  
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000  
Xalapa, Veracruz, México  
direccioneditorial@uv.mx  
Tel./fax (01228) 8185980; 8181388  
<https://www.uv.mx/editorial>

D.R. © El Colegio de San Luis  
Parque de Macul 155  
Fracc. Colinas del Parque  
San Luis Potosí, S. L. P. 78294  
<http://www.colsan.edu.mx>

ISBN UV: 978-607-502-875-0  
ISBN Colsan: 978-607-8666-97-3

Impreso en México  
*Printed in Mexico*

## PRÓLOGO

Hace más de doce años que se entabló una relación cordial y académica entre investigadores del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis y el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. El objetivo de ese vínculo era convocar a diferentes investigadores y profesores para que trabajaran y abonaran en el estudio, rescate y difusión de escritores, obras y fenómenos literarios denominados “Raros”, cuya adjetivación apelaba tanto a aquellas obras poco conocidas o desatendidas por la crítica literaria o por la historiografía, como a aquellos textos que tenían características singulares, ya fuera por su estilo, porque daban un tratamiento peculiar a determinados temas, o porque inauguraban géneros, tendencias, grupos, etc. Como resultado de este trabajo en conjunto, en 2014 se propusieron alrededor de veinte proyectos de investigación literaria, que fueron discutidos, modificados y algunos realizados en los años siguientes por académicos de El Colegio de San Luis, la Universidad Veracruzana y otras instituciones de educación superior; asimismo, se planteó que los resultados de estas investigaciones conformarían un volumen colectivo que daría voz a textos y creadores que no habían encontrado un espacio apropiado para ser difundidos y conocidos, entre especialistas de nuestra disciplina y el lector común. Hoy salen a la luz catorce textos que desarrollan, profundizan y depuran diversos análisis y estudios sobre obras suigéneris o raras, que tienen como centro nuestro México.

Los autores aquí reunidos, armados de un bagaje cultural, histórico, teórico, conceptual y metodológico, ofrecen un acercamiento claro y certero sobre diversas obras y escritores. Entre los textos presentados,

se encuentra “De la *Vida de santa Rosalía* al ‘Diario íntimo de María Lucía Celis’...”, donde se analizan dos tópicos hagiográficos: el sacramento de la Eucaristía y el milagro de lactación, en dos obras de finales del siglo XVIII y principios del XIX, que destacan por la manera sensual y hasta subversiva en que recrean tales tópicos. Sobre el tema erótico, en el artículo “Locura, amor y autoconciencia en la escritura de una pasión...”, Mora rescata un texto caracterizado por su hibridez genérica y por la construcción de un yo femenino que se debate entre la locura, la pasión y la escritura. Pocas obras, como la aquí analizada de Tita Valencia, muestran la figura femenina exponiendo públicamente su sexualidad y deseos.

En este volumen, aparecen también estudios sobre distintas narrativas, como “Edward Bulwer Lytton, José María Heredia, José Justo Gómez de la Cortina y un solo manuscrito verdadero”, en el que Pavón recupera cómo algunos escritores románticos mexicanos reescribieron un texto que mostraba la figura del endriago y de la hermosa narcisista. En “*Recuerdos de juventud* de José Manuel Hidalgo...”, Viveros reivindica un relato de viaje escrito por un joven diplomático, en donde se perciben las primeras manifestaciones de la escritura autobiográfica en la Literatura Mexicana. En “Humberto Rivas Panedas en México”, Cajero descubre el protagonismo de Rivas en la fundación y desarrollo de la revista *Ultra*; así como la importante labor editorial que desarrolló en México con las revistas *Sagitario*, *Circunvalación* y *El Espectador*, algunas de las cuales fueron decisivas en la conformación de las vanguardias hispanoamericanas. Finalmente, en “El desencanto y la reinención de la utopía...”, hay un acercamiento a la experiencia vital y letrada del escritor Leonardo Da Jandra, quien se estableció en Oaxaca con el objetivo de llevar una vida autosustentable, resultado de un proyecto utópico que estableció como principio de su existencia y del que dejó huella en su obra literaria filosófica.

El Norte de México es otra geografía que se toca con especial interés en este libro; por un lado, en el artículo “*De oráculos dispares* de



Sergio Valenzuela Calderón”, Chavarín trabaja con una novela que posee una estructura compleja en cuanto a la enunciación y argumentación, cuyo aparente caos permite denunciar y desenmascarar los problemas de la sociedad sonoreense; por el otro, en “Malestar y culpa en las narraciones de Tomás Mojarro”, Cuevas se acerca al primer libro de cuentos de este escritor zacatecano, en el que destaca algunas representaciones culturales del malestar físico, psicológico y espiritual que viven los habitantes del campo mexicano y pueblos fronterizos.

La poesía es otro género estudiado en este volumen, como se observa en “La expresión lírica de José Negrete”, donde Fernández clasifica en registros la poesía de este creador precoz y hace un análisis de su estructura; además, recoge doce composiciones de diversas fuentes biblio-hemerográficas decimonónicas y las coloca en un Apéndice, para su lectura y disfrute. En “Periodismo, política y poesía: Efraín Huerta en *El Popular*”, Ugalde recupera los aportes que hizo Huerta en las columnas periodísticas *El hombre de la Esquina* y *Las Paredes Oyen*, en las que se postula una poesía de combate, histórica y fuertemente relacionada con los acontecimientos violentos de la Segunda Guerra Mundial; además, documenta las discusiones que mantuvieron Neruda y Huerta frente a otros escritores de la primera mitad del siglo xx sobre el compromiso social de la poesía. En el texto “Agua fresca para dos corazones...”, dedicado a Miguel Bustos Cerecedo, Rangel hace una invitación a la lectura y relectura de este poeta veracruzano.

En dos artículos más se trabaja minuciosamente con la forma poética: “La estética de la acumulación y el derrame en la poesía de Raúl Garduño” y “‘Me lo dijo una muchacha verde’: la poética de la locura de José Rosas Cancino”; en el primero, Higashi analiza los recursos de acumulación y derrame que utiliza Garduño para la creación de una estética que postula la reconciliación entre principios contradictorios y lo inacabado como posibilidad existencial; y en el segundo, Duque y López hacen un comentario estilístico y métrico de una composición que traza una poética de la locura, soledad y fugacidad de las certezas.

Por último, el teatro también encuentra su lugar en esta obra, como muestra está el artículo “Enrique Guasp de Pérís: la apuesta extranjera por un teatro nacional”, en el que Velasco da cuenta del proyecto teatral que el español Guasp impulsó y desarrolló en México en una época donde el trabajo actoral y la dramaturgia no eran practicados como una profesión.

Después de sortear varios avatares editoriales, y gracias al apoyo y paciencia de investigadores provenientes de distintas instituciones de educación superior, como la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad de Guanajuato, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, que se han sumado al proyecto gestado por El Colegio de San Luis y la Universidad Veracruzana, ha podido concretarse esta publicación, que no dudamos deparará nuevas sorpresas y descubrimientos a nuestros lectores e investigadores contemporáneos.

ESTELA CASTILLO HERNÁNDEZ

ÁNGEL FERNÁNDEZ ARRIOLA

pautas para controlar su estatuto y sus actividades dentro de la Iglesia (Armogathe, 150-151). Los jesuitas, abanderados de la Contrarreforma, son los encargados de divulgar su culto fuera de Palermo; así, lo llevan a Nápoles, Roma, París, Amberes, Madrid y Sevilla. La misma Compañía se encarga de impulsar su devoción en las Antillas, Nueva España y el virreinato de Perú, donde el fervor hacia la santa tiene mayor repercusión en la primera mitad del siglo XVIII.

De las diversas manifestaciones artísticas y literarias que aparecieron en su honor después de 1624, es decir, en el segundo periodo de culto, me detendré en el tratamiento que pintores y escritores le dieron al sacramento de la Eucaristía y al milagro de lactación en la vida de la santa. Especialmente, me centraré en el poema que escribió el jesuita guanajuatense Juan José de Arriola en la segunda mitad del siglo XVIII novohispano: *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo*, en el que se llega al exceso por evidenciar que el cuerpo y sangre de Cristo son verdadero alimento del hombre; asimismo, analizaré cómo ese mismo sacramento y el milagro de lactación son desvirtuados por completo en el “Diario íntimo de María Lucía Celis”, obra que fue dictada por una beata novohispana a su confesor, el sacerdote español Antonio Rodríguez Colodrero en 1798. Estos episodios son muestra de la alimentación corporal y espiritual que podía recibir un santo y se encuentran presentes en diversas pinturas, grabados y hagiografías europeos y novohispanos; sin embargo, el sacramento eucarístico y el milagro mencionado resaltan en el poema de santa Rosalía y en el diario de la beata, por la manera peculiar en que sus autores los tratan.

*BEBE, ESPOSA, ESTE SANGRIENTO LICOR:*

VERSIONES DE LA COMUNIÓN

En 1627 se imprimió en Roma la primera hagiografía de Rosalía: *Vita S. Rosalíae Virginis Panormitanae e tabulis et parietinis*, escrita por Giordano

Cascini. Ésta contenía un texto sustancial sobre la vida de la santa y, sobre todo, se detenía en el análisis y reproducción de obras pictóricas y escultóricas que manifestaban el culto antiguo hacia la ermitaña: en total eran 15 grabados con breves inscripciones al pie (Filipczak, 696; Cometa, 139). Dos años después, en 1629, se publicó en Amberes la *Vita S. Rosaliae Virginis Panormitanae Pestis Patronae iconibus expressa*, a cargo de Cornelis Galle; esta obra contaba la vida de la anacoreta por medio de imágenes, las cuales habían sido diseñadas por Anton Van Dyck.<sup>1</sup> En ambas obras, la imagen religiosa cobra importancia y esto se debe a que la Iglesia católica la consideraba un elemento doctrinal eficaz, el cual recibió mayor impulso a raíz del Concilio de Trento. Mientras el “protestantismo destruyó las imágenes y proscribió el arte religioso” (Mâle, 35), el catolicismo las multiplicó y siguió confiando en su poder pedagógico y como motivadoras de devoción. Entre los grabados más significativos que realizó Van Dyck para la hagiografía de Rosalía de 1629 se encuentra uno en que se le muestra recibiendo la comunión de manos de Jesús (fig. 1).

Esta lámina es representativa porque expone uno de los dogmas más defendidos por la Contrarreforma: la transustanciación, rito en el que el sacerdote consagra el pan y el vino para convertir su sustancia en el cuerpo y sangre de Cristo; de esta manera se renueva y revive el sacrificio de Jesús en la cruz: “Yo soy el pan vivo que descendió del cielo; si alguno comiere de este pan, vivirá para siempre; y el pan que yo daré es mi carne, la cual yo daré por la vida del mundo” (Juan 6: 51). La presencia del Salvador en el pan u hostia y en el vino es real y no sólo simbólica. Los defensores de la Reforma habían negado este dogma, pues para ellos el sacrificio de Jesús sólo había sido uno, por lo que este sacramento únicamente tenía sentido en la medida en que recordaba la muerte de Cristo

---

<sup>1</sup> Véase el artículo de Filipczak, 693-698. La autora presenta ahí los grabados de Van Dyck que sirvieron para componer una hagiografía de santa Rosalía, los cuales son poco conocidos y rara vez “mentioned in the literature on Van Dyck, presumably because of its rarity” (Filipczak, 693); además, señala las fuentes en las que se inspiró el pintor flamenco para crearlos, es decir, la obra de Cascini de 1627.



Fig. 1. A. Van Dyck, *Santa Rosalía recibiendo la Eucaristía por Cristo*, 1629.

y no porque realmente el pan y el vino se transformaran en Dios. Ante las fuertes disputas que se desarrollaron sobre este tema, los católicos reafirmaron y destacaron el sacramento de la Eucaristía. Van Dyck promueve este dogma por medio de su grabado, donde es Jesús y no un sacerdote quien imparte la hostia a santa Rosalía. Son raras las obras pictóricas que representan a Rosalía de esta manera; en Palermo, durante la primera mitad del siglo XVIII, el artista Gaspare Serenario pinta *Comunione di S. Rosalia*, donde aparece la ermitaña recibiendo la comunión por un sacerdote (véase en Palacio Arzobispal de Palermo o en Collura, 131); ahí, la Trinidad presencia el rito y uno de los dos ángeles que sirven de acólitos es san Miguel, quien porta su armadura y espada.

El tema de Rosalía recibiendo la Eucaristía también tuvo eco en Nueva España. Durante el siglo XVIII, en Valladolid, hoy Morelia, se

pintó *La comunión de santa Rosalía*, cuyo autor es desconocido; actualmente esta obra se encuentra resguardada en el Museo de Arte Colonial de Morelia (véase Dávila, 74).

La obra es similar a la de *Serenario*: un sacerdote efectúa el sacramento, mientras la virgen, arrodillada, espera por el cuerpo (la hostia) y la sangre de Cristo (el vino en el cáliz). El presbítero lleva la vestimenta especial de la Eucaristía: una casulla blanca, que es uno de los colores especiales que se usa en fiestas y solemnidades. Esta “casa pequeña” simboliza la caridad, que hace menos doloroso el sacrificio de Jesucristo. También porta una hermosa estola con motivos florales, indumentaria que se otorga a los sacerdotes para llevar a cabo celebraciones litúrgicas, como ésta. Asimismo, lleva el velo del cáliz, que cubre el vaso sagrado antes de la consagración; éste debe ser del mismo color que la casulla.

Hay que recordar que en las ceremonias existe una doble adoración para Dios: una espiritual, en la que el alma se muestra devota; y otra corporal, que se expresa en la forma externa del culto, donde cada gesto, acción, instrumento o atuendo, suscita sentimientos de respeto y adoración, con los que crece el honor a Dios y se santifica el alma. De ahí que el pintor anónimo al conocer la importancia de cada elemento en este rito se haya detenido en la apariencia del sacerdote, quien, a su vez, es auxiliado por dos ángeles, quizá los mismos que guiaron a Rosalía a las montañas, como señala la leyenda devocional. Ambos espíritus llevan dos velas, otro elemento representativo en la misa, que por regla no puede ser efectuada sin luz, símbolo de la divinidad. Las velas deben ser hechas de cera de abeja, que alude a la carne pura de Cristo, mientras la mecha representa su alma (s. v. ‘eucaristía’, *Enciclopedia*). Rosalía, como arrobada, sólo toma con la mano izquierda un extremo del velo del cáliz, que cubrió la santísima sangre de su amado. Con el brazo derecho sostiene los lirios y el crucifijo, los cuales en Nueva España, desde las pinturas que realizó el poblano Juan Tinoco sobre Rosalía (siglo XVII), casi siempre se presentan en un solo ramo o conjunto, y aluden a la pureza que se ofrece a Dios.

Según Mónica Ortiz Zavala, antes de que la pintura perteneciera al Museo de Arte Colonial de Morelia, se encontraba en Tzintzuntzan, Michoacán, donde fue restaurada por Felipe Hincapié, "quien informó que debido al gran deterioro del lateral izquierdo y la parte superior del lienzo, decidió quitar alrededor de 30 cm aproximadamente, con lo que desapareció parte del paisaje y dos personajes" (Dávila, 78-79). Ortiz Zavala supone que los personajes faltantes podrían haber sido la Virgen María y el niño Jesús, o el niño y santa Rosalía. Por la iconografía tradicional de la virgen panormitana, es más probable que hayan sido María y Jesús, pues, al igual que en la obra de *Serenario* con la presencia de la Trinidad, aquí sólo faltarían ellos para completar la escena; ambos la contemplarían desde el cielo, en señal de aprobación, mientras Rosalía, en la cueva, recibe el sacramento y mira arrobada a sus seres más amados.<sup>2</sup>

En el poema de Juan José de Arriola, compuesto por tres libros, que, a su vez, se dividen en cantos, hechos a base de décimas, el tema de la transustanciación aparece en tres momentos: en el canto quinto del primer libro y en el décimo y decimocuarto del segundo. En el canto quinto, Rosalía es quien busca una iglesia, se confiesa y toma la eucaristía de manos de un sacerdote, como sucede en las pinturas de *Serenario* y la anónima de Morelia; ésta es la forma tradicional en que un creyente recibe la comunión. En cambio, en el canto decimocuarto, Jesús desciende, al lado de María, con la intención de officiar misa exclusivamente para la ermitaña y se ayuda de san Pedro, un personaje por el que Arriola sentía gran devoción:

---

<sup>2</sup> Cabe señalar que en Tzintzuntzan se halla un convento franciscano, de donde pudo provenir el lienzo; sin embargo, el tema y la composición delatan la intervención de la Compañía de Jesús, la principal divulgadora del culto a santa Rosalía en Nueva España. Debido a la poca información que existe sobre la obra, no se puede señalar con certeza a los responsables de su origen, aunque cabe la posibilidad de que cualquiera de las dos órdenes haya sido, pues ambas mantuvieron una relación cercana con la ermitaña, que data desde finales del siglo XVI y principios del XVII, precisamente en la ciudad de Palermo. Su relación es anterior al hallazgo de sus restos mortales (1624), que la hicieron tan famosa.

Con pronta angélica prisa,  
 emulación de los vientos,  
 preparan los ornamentos  
 para celebrar la misa.  
 Vistió Jesús la divisa  
 de tan soberano oficio,  
 siendo en aquel egercicio  
 –con grave solemne fausto–  
 oferente y holocausto,  
 sacerdote y sacrificio.

(vv. 2941-2950, II).<sup>3</sup>

Así como el pintor anónimo de Valladolid detalló con precisión los ornamentos (casulla y estola) que el sacerdote debía usar para impartir la Eucaristía, de igual forma, el poeta se detiene en señalar al lector que Jesús, aun siendo el Salvador, se vistió de acuerdo a la celebración litúrgica que se estaba efectuando y lo hizo con grave solemnidad. El mensaje que subyace en este pasaje es el del respeto a las ceremonias –en especial a la comunión– y a la figura del sacerdote, dos temas discutidos por los protestantes, quienes veían ciertos ritos católicos como insustanciales y rechazaban toda entidad intermediaria entre Dios y los hombres. Arriola, al igual que Van Dick en su grabado (fig. 1), presenta a Cristo dando la hostia a Rosalía, por lo que se vuelve “oferente y holocausto / sacerdote y sacrificio”, pues ofrece su mismo cuerpo, acción que se le reservaba a los sacerdotes, quienes llevaban a cabo este rito para revivir el sacrificio de Jesús en la cruz:

Después que, en tan claro abismo,  
 el sacrificio acabado,

---

<sup>3</sup> Cito por la edición de Castillo, 243-581. En adelante sólo colocaré entre paréntesis el número de verso o versos, seguidos del libro al que pertenecen (I, II y III).



el sacerdote sagrado  
hizo manjar de sí mismo,  
envuelta en un parasismo,  
le dio a Rosa –en tal estrecho–  
su cuerpo en amor deshecho,  
pasando, con dulce unión,  
de su mano al corazón  
y desde el altar al pecho.  
(vv. 2971-2980, II).

Al comer este “divino manjar” (vv. 2983, II), el ser humano se reconcilia con Dios, quien en la Última Cena había instituido este rito. En esta décima, se describe cómo Cristo baja desde la Gloria a la cueva de Quisquina, la morada de Rosalía, para repetir este acto y reafirmar su pacto con la humanidad; así, la ermitaña, al tomar la hostia, el alimento del alma y “fuente de la vida” (v. 2984, II), de la mano del autor divino, queda unida al Salvador y recibe uno de los mayores honores que a los seres humanos se les ha otorgado. El hecho de que sea el mismo Jesús quien imparte la comunión a la ermitaña tanto en el grabado (fig. 1), como en el poema, revalida ante los espectadores y lectores el dogma de la transustanciación, el cual, a partir del Concilio de Trento, se había establecido como incuestionable: “Si alguno negare, que en el santísimo sacramento de la Eucaristía se contiene verdadera, real y substancialmente el cuerpo y la sangre, juntamente con el alma y divinidad, de nuestro señor Jesu-Cristo, y por consecuencia todo Cristo [...], sea excomulgado” (*Sacrosanto*, 145). Según la Iglesia católica, si Cristo había afirmado que en el pan y el vino estaba su cuerpo y su sangre, los hombres debían creerlo y venerar esos sagrados alimentos,

[...] con fe tan constante y firme, con tal devoción de ánimo y con tal piedad y reverencia, que puedan recibir con frecuencia aquel pan sobre-substancial; de manera que sea verdaderamente vida de sus almas y salud

perpetua de sus entendimientos, para que confortados con el vigor que de él reciban, puedan llegar del camino de esta miserable peregrinación a la patria celestial, para comer en ella, sin ningún disfraz ni velo, el mismo pan de ángeles, que ahora comen bajo las sagradas especies [la hostia y el vino] (*Sacrosanto*, 144).

Durante la misa, el apóstol Pedro enseña a la anacoreta “que el misterio de aquel día [la transustanciación] / no cabe en el juicio humano” (vv. 2959-2960, 11), pues “para concebirlo / todo el hombre es poca esfera” (vv. 2963-2964, 11). Dicho de otra manera, el ser humano, por sus limitaciones, no debe cuestionar este misterio, sino aceptarlo con fe y devoción; entonces obtendrá nuevas fuerzas y saldrá victorioso de las diversas batallas que enfrente a lo largo de su vida como Rosalía, quien, después de probar “la fuente de la vida” y ser reconfortada, “A nuevas lides convida / al infierno” (vv. 2985-2990, 11). Hasta aquí, las imágenes presentadas y las décimas muestran el rito eucarístico celebrado de forma tradicional y conforme a la Iglesia católica. Sin embargo, Arriola, para demostrar que la sangre de Cristo es verdadero alimento y fortaleza para el hombre, lleva el misterio de la transustanciación al extremo, y, en el capítulo décimo del segundo libro, describe cómo Jesús permite que Rosalía beba de su sangre, que emana directamente de sus heridas:

Mostró el clavel encendido  
de su pecho soberano  
a impulso de ciega mano  
en dos mitades partido.  
La boca a su pecho herido,  
fuente que en vez de cristales  
mueve purpúreos raudales,  
le aplicó desde la cruz,  
y en un bernegal de luz

bebió animados corales.

(vv. 2091-2100, 11).

"Bebe, esposa –le decía

(¡divino extraño favor!)–,

que este sangriento licor

prenda es de la gloria mía".

(vv. 2101-2104, 11).

Para confortar y mitigar el dolor de Rosalía, resultado de sus prácticas ascéticas,<sup>4</sup> Jesús se descubre el pecho y de la sangre que brota de su herida, hecha por aquella lanza romana, alimenta el cuerpo frágil y mortificado de la ermitaña. En un abrazo prolongado, en el que la eremita bebe y degusta cada trago, se unen Dios y Rosalía. En esta imagen tremendista, Jesús se convierte en el bernegal o cáliz que contiene la sangre preciosa que se ofrece a los fieles, pero, a diferencia del sacramento de la Eucaristía, ese líquido ya no necesita el "disfraz" o "velo" del vino, como llama el Concilio a la apariencia de estas especies sagradas, sino ahora Rosalía, en un episodio paradisiaco y glorioso, puede tomar directamente de la fuente original de vida. Así, la transustanciación o conversión se vuelve real y verdadera a los ojos de la anacoreta, pues literalmente bebe la sangre de Cristo (canto 10) y come el cuerpo-hostia que Jesús le ofrece (canto 14). Arriola, por medio de estos episodios, intenta que los lectores, al presenciar estos hechos, descubran la importancia de este rito y lo practiquen. Estos "extraños favores" compensan la vida ascética de Rosalía; la mortificación y penitencia le aseguran a la ermitaña la gracia de Jesús, quien, satisfecho con sus actos, baja a la tierra varias veces al año para ofrecerle el pan sagrado (véase

---

<sup>4</sup> El ascetismo, que consiste en "el esfuerzo personal y fatigoso que, sostenido por la gracia de Dios, el cristiano debe llevar a cabo para alcanzar la perfección sobrenatural [es decir, la unión con Dios]" (Ancilli, 172), fue la vía que siguió Rosalía para alcanzar la santidad.

Libro tercero del poema); aunque la dicha de beber su sangre sólo le ocurre una vez en su vida, precisamente en la cueva de Quisquina, donde comenzó su peregrinaje.

Ese “extraño favor”, ocurrido a Rosalía por única vez, también le había sucedido a otra santa, Catalina de Siena. Estas santas hicieron famoso ese milagro y cuando se divulgó mediante sus hagiografías, algunas monjas llegaron a asegurar en sus confesiones que también habían bebido directamente de las heridas de Cristo, tal es el caso de la neogranadina sor Jerónima Nava y Saavedra (Aristizábal, 61). En Nueva España, la beata María Lucía Celis narra en su diario cómo recibió la gracia de beber del costado de Cristo:

Y sucedió en la hora de oración al mediodía, que vio cómo llevaron y presentaron al Señor ante Caifás y Pilatos, todo lo que allí pasó el Señor de injurias y desprecios, y lo muy amarrado que lo llevaron con mecates y cadenas muy gruesas. Su paciencia y mansedumbre no sabe cómo decirlo y con la afabilidad que respondía; finalmente, ella lloró mucho en toda la hora y lo mismo en las demás que hay: era el día del retiro, hasta que concluida la del mediodía vino el Señor con ella, y le dijo, mira palomita mía todo lo que pasé por ti y por todos tus hermanos los pecadores, pero y me tienes aquí todo sano, porque tú me has curado con tus lágrimas, ¿quieres mamar de mi sagrado costado? Ella le dijo, sí esposito, amado mío. El Señor le dijo, ¡ea! pues, ya no llores, ya basta, ya me he hincado para que me mames con más gusto y comodidad, y se abrió la túnica morada y se puso ella a mamar, y le estuvo dando bocaditos, y luego que mamó largo tiempo, le dijo el Señor, y no me das a mí de mamar, esposita, amada mía; ella le dijo, sí amado y querido esposito mío, pediré licencia a mi padrecito [es decir a su confesor Antonio Rodríguez Colodrero] y luego que la pidió se le acostó en sus faldas, y le dio de mamar más de media llora [*sic*] y le daba de lo mismo que el Señor con su divina boca hasta que se quedó dormidito (Peña, 63).

Resulta perturbador tanto el lenguaje burdo que utiliza la beata para narrar este milagro, como la altanería con que representa a Jesús, rendido y a su merced: “¿quieres mamar de mi sagrado costado?” o “me he hincado para que me mames con más gusto y comodidad”. Lejos de realzar el sacramento de la Eucaristía, la narración muestra una interpretación errónea de la comunión, pues Cristo ha dejado de ser el verdadero alimento del hombre, “el pan de vida” (Juan 6: 48), para ser presentado como un amante carnal, entregado a las pasiones y gustos de María Lucía Celis. Y aunque en otros momentos la beata señala que ella y la Virgen María se hincan para recibir de Jesús “la sagrada comunión” (Peña, 62), el objetivo de la Eucaristía queda completamente pervertido en su diario. Sus palabras no son las acertadas para glorificar la figura de Cristo y enaltecer su sacrificio en la cruz. Sus proposiciones, además de escandalosas por tratar con irreverencia a Dios y a la Virgen María, son heréticas, por hacer “mal uso de las prácticas o cosas divinas” (González, 122) y porque asume que le suceden hechos que sólo los bienaventurados pueden recibir.

En sus visiones, se fusionan sus deseos carnales con algunos motivos hagiográficos, que debió escuchar en la iglesia (la multiplicación de alimentos, las luchas contra el demonio y las conversaciones con Jesús y María). Su objetivo, como el de otras ilusas novohispanas, era obtener atención, casa, vestido y alimento por medio de su fama de “santa” y virtuosa, por ello fue acusada de “ilusa” y embaucadora por los inquisidores, quienes la procesaron a principios del siglo XIX (1803).

Si en las décimas de Arriola ese “extraño favor” causaba cierta sorpresa y admiración del lector, en el diario de María Celis esa misma acción se vuelve incómoda y perturbadora, pues la narración muestra una escena más mundana, que espiritual. En la *Vida de santa Rosalía* se justifica tal “favor” porque el personaje es una santa reconocida oficialmente por la Iglesia y el autor presenta de forma delicada el pasaje milagroso, apoyado sobre todo en diversas figuras poéticas; en cambio, María Lucía Celis es una simple beata, que usa los milagros conocidos

para crear una visión degenerada de los obsequios que Dios otorgaba a los hombres santos. Cabe señalar que en las últimas líneas del párrafo citado del diario, cuando Jesús pide ser amamantado por la beata, se presenta una variante del milagro de lactación, en una versión corrompida, tratada a continuación.

*DE SUS DOS PECHOS DE NIEVE EXPRIME EL NÉCTAR NEVADO:*  
MILAGROS DE LACTACIÓN

Dos son los principales beneficios que la Virgen María otorga a Rosalía. El primero es permitirle cargar al niño Jesús. Este favor es un privilegio que tuvieron algunos santos, por lo que Arriola, para ensalzar la figura de la ermitaña, ubica a Jesús, en su personificación infantil, en los brazos de Rosalía. Este hecho sucede en dos ocasiones: en el canto décimo del primer libro y en el decimoquinto del segundo. En el canto décimo, Rosalía, después de haber sido vilipendiada y golpeada por sus padres por haberse cortado el cabello, recibe al niño de manos de la Virgen María como premio a su fortaleza y firmeza: “pero, con divino espanto, / la gran princesa del cielo, / moviendo el torneado hielo / de sus blancas manos dos, / poniendo en su mano a Dios / puso en su mano el consuelo” (vv. 2125-2130, 1). En ese pasaje, Arriola se centra en la delicadeza y blancura de las manos de María y en el sentimiento amoroso y ardiente que surge en la ermitaña al tener al infante entre sus brazos.

Más adelante, en el canto decimoquinto, cuando la ermitaña ha dejado el palacio y habita la cueva de Quisquina, se presenta la Virgen María con toda su gloria en la gruta y pregunta a Rosalía si quiere cargarlo, a lo cual ella responde inmediatamente que sí, pues “¿Qué cuando no ha deseado el mundo / ver las luces de la aurora?” (vv. 3043-3044, 11). Por la debilidad del cuerpo de la anacoreta y ante la impresión de sostener al niño Jesús por segunda ocasión, Rosalía cae desmayada y la Virgen María para reanimarla le da de beber de su leche, como hizo con

otros bienaventurados: san Bernardo, santo Domingo y san Cayetano. Éste es el segundo beneficio que Rosalía recibe de María.

El milagro de la lactación, como se denomina a este suceso, consiste en dejar beber a hombres virtuosos del líquido que alimentó a Jesús, que la misma Virgen extrae de su pecho; de esta manera, se convierten en “hermanos de leche” de Cristo todos aquellos que reciben esta gracia. Desde el siglo XIII en España se representaba a Bernardo de Claraval recibiendo la leche de la Virgen como premio a sus escritos y su difusión del culto mariano (Carmona, 88-89). Esta sustancia divina representa el amor maternal y la protección que ofrece María a sus hijos. Fuente de vida, el líquido da elocuencia y sabiduría. Quizá uno de los trabajos más conocidos sobre este episodio sea la *Visión de san Bernardo* de Alonso Cano, pintado hacia 1650 en el Viejo Continente. En Nueva España, varios artistas se encargaron de representar y difundir este milagro entre los fieles novohispanos; entre ellos, Cristóbal de Villalpando con su cuadro monumental *La lactación de santo Domingo* (1684) y Juan Tinoco con *La lactación de san Cayetano* (1685). Existen numerosas obras sobre la Virgen amamantando al niño Jesús, en las que se destaca su carácter humano y maternal. Sin embargo, los pintores tuvieron mucho cuidado al momento de mostrar a la Virgen ofreciendo su leche a los santos, pues, aunque lactar es un acto limpio y puro, la imagen de un adulto cerca de los senos de María podría motivar el morbo de los espectadores. Para evitar la “obscenidad”, es decir, aquello que debe quedar “fuera de la escena” (Santaemilia, 70) o que no se debe representar, pues ofende el pudor, los artistas optaron por situar el pecho de la Virgen a una distancia considerable del rostro del santo que iba a recibir el líquido divino.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Es importante señalar que el milagro de la lactación tiene como contraparte pagana la imagen de la “Caridad romana”, cuya representación procede de la obra *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo (siglo I d. C.), quien ofrece en su obra un conjunto de virtudes, entre éstas la caridad, y para representarla elige el amor filial. La historia que aparece en su texto presenta a una mujer que ofrece su seno a un hombre que se encuentra en prisión condenado a morir de hambre: se trata de una hija que por amor amamanta a su padre

Respecto a Rosalía, hasta ahora no he encontrado ninguna obra plástica sobre la lactación de la santa; sólo he hallado dos trabajos donde la ermitaña está presente cuando María brinda su seno al niño: *La Madonna tra i SS. Giovan Battista e Rosalia*, de Pietro Novelli, que se encuentra en la Galería Nacional de Sicilia, y *La Virgen y santa Rosalía de Palermo*, de Juan Bautista de Wael, cuyo lienzo se ubica en el Museo del Prado (véase Díaz, 214). Ambas creaciones fueron hechas durante la primera mitad del siglo xvii.

En la pintura de Wael, la Virgen amamanta a Jesús, mientras Rosalía los observa embelesada. A lo lejos, un ángel se acerca con un burro, escena que remite a la *Huida de Egipto de la Sagrada Familia*. La obra se centra en el nacimiento e infancia de Jesús, “misterios” que la ermitaña puede celebrar durante su peregrinaje. El amor y desvelo que se observan en la Virgen al alimentar al niño son similares a los sentimientos que María manifiesta a Rosalía en el poema de Arriola. Así, María toma entre sus brazos a Rosalía y para reconfortarla le ofrece su seno:

Porque entre un fino cendal  
 blanca mano guiada al seno  
 descubrió el cielo sereno  
 en breve orbe de cristal.  
 Mostró el pecho virginal,  
 que a Rosa el gusto provoca,  
 y al aplicarlo a la boca  
 y a sus labios carmesíes,  
 dando sin mella en rubíes,  
 pareció cristal de roca.

(vv. 3195-3200, II).

---

para evitar su muerte. Esta historia conocida durante la Edad Media sirve de inspiración a varios grabadores y pintores de los siglos xvi y xvii (Banda, 82); sobre todo, en el siglo xvii es una escena muy pintada y esculpida.



“Bebe Rosa” (¡qué contento!),  
dijo María (¡qué delicia!),  
“que para eso (¡qué caricia!)  
está en mis manos tu aliento”.  
Bebió con labio sediento  
y al apurar el raudal  
de licor tan celestial,  
engastó su amor constante  
una punta de diamante  
en anillo de coral.  
(vv. 3210-3220, II).

El guanajuatense, para representar el milagro de la lactación, que sólo le ocurre a aquellos seres que merecen ser alimentados por la grandeza de sus acciones, recurre a diversas metáforas para describir el seno de la Virgen (“cristal de roca” o “punta de diamante”), la leche (“licor celestial” o “nieve”) y la boca de la ermitaña (“anillo de coral” o “rubíes”); de suerte que estas materias primas (roca, cristal, anillo) le sirven a Arriola, que asume la figura del joyero, para tallar una pieza perfecta: el momento en que la Virgen amamanta a Rosalía. Con este favor la ermitaña adquiere fortaleza para continuar con su vida penitente en la siguiente cueva que deberá habitar por orden del cielo: la del Monte Pellegrino; además, obtiene sabiduría para combatir las argucias del demonio, quien la atormentará hasta los últimos días de su vida.

El escritor, conociendo la delicadeza del asunto, selecciona y elige, entre un cúmulo de objetos y referencias, las piedras y metales preciosos para que bajo su apariencia o disfraz puedan proyectar con detalle este acontecimiento: la lactación. El poeta, lejos de mostrar una imagen burda, presenta de la manera más amable posible un episodio que en la pintura, por ser más explícita, difícilmente se podría representar. El manejo del lenguaje poético y su capacidad para poder adaptarlo a distintas circunstancias le permiten mostrar una acción que estaba reser-

vada al ámbito de lo privado, pero debido a su ingenio y artificio puede compartirla con los lectores novohispanos.

Cabe subrayar que el milagro de lactación ya había aparecido en leyendas anteriores de santa Rosalía, pero su tratamiento es diferente al que le da Arriola y esto crea un efecto distinto en su obra. Como en las hagiografías se intentaban mostrar los hechos más significativos de la vida del santo, los autores se ven obligados a incluir los mismos episodios, pero cada uno tiene una forma particular de presentarlos; así, el pasaje de la lactación aparece en los escritos en prosa de Juan Formento (*Vida, milagros y invención del sagrado cuerpo de la Real Águila Panormitana Santa Rosalía*, 1663), Manuel Calasibeta (*La Rosa de Palermo, antídoto de la peste y de todo mal contagioso*, 1668) y Juan de San Bernardo (*Vida y milagros de Santa Rosalía Virgen*, 1689), por mencionar algunas leyendas. No obstante, en esos textos el pasaje se reduce y se limita a unas cuantas palabras, como en la obra de san Bernardo, donde el hagiógrafo señala “y vez hubo que estando Rosalía desmayada, y derribadas sus fuerzas corporales de las penitencias y ayunos, la madre de piedad la socorrió con alimento de sus pechos, llegándosela a ellos tierna y amorosamente” (Bernardo, 70-71); en cambio, se amplifica en la *Vida* de Arriola, debido a que el jesuita recurre a diversas figuras poéticas, que le permiten extenderse en el argumento y embellecer el pasaje, como ya se ha apuntado.

Esa cautela que tenían los pintores al recrear el milagro de lactación, también la debían tener los escritores al momento de relatar el milagro, pues si la obra ofendía el pudor, podía ser censurada, como ocurre con el “Diario íntimo de María Lucía Celis”. En el texto de Celis, después de que Jesús le ha dado de beber su sangre, ésta lo amamanta: “luego que mamó largo tiempo, le dijo el Señor, y no me das a mí de mamar, esposita, amada mía; ella le dijo, sí amado y querido esposito mío” (Peña, 63). Con esta escena se inicia la corrupción del milagro de lactación, ya que María Lucía, al conocer algunos milagros que suelen ocurrirles a los bienaventurados, asume que tiene la potestad para

obrarlos en el mismo Cristo, por ello se atreve a amamantarlo, como un regalo recíproco por haber bebido su sangre. La perversión de este "extraño favor" continúa conforme avanza la narración, y al presentarse la Virgen María ante María Lucía Celis, ocurre lo siguiente:

Y vio una señora con vestido encarnado y manto azul, con el rostro tan hermosísimo y colorado que parecía leche y sangre, y con las manos puestas delante del pecho, así como las tiene una imagen de la Purísima, y los ojos tan bajos que parecía que los tenía cerrados. Ella pensó que era el Demonio (como ya una vez en figura de Madre Santísima se le apareció) y le preguntó a su esposo, ¿quién es esta señora tan hermosísima? Y le dijo el Señor, pregúntaselo tú, que quién y cómo se llama; así lo hizo, y la señora que estaba hincada delante de ella le dijo, yo soy nanita María, que vengo a que si quieres darme de mamar. Era muy grande el gozo y regocijo que ella sentía en el corazón. Y le dijo, nanita, como jamás te he visto con ese vestido tan lindo, cuenta que estás guapa, que yo no puedo decírtelo. La señora se rio mucho, y le dijo, pues si así ha querido y ha sido la voluntad de mi divino esposo que venga a visitarte y a mamar de ti. Ella le dijo, y qué, no me darás a mí tantito siquiera de mamar. La señora le dijo todo cuanto tú quieras hija mía, si tú sabes que me puedes mandar (Peña, 63-64).

A diferencia de una santa, cuando María Lucía intenta protagonizar los milagros no exterioriza sus virtudes, sino se revela su ignorancia, su imaginación desbocada y su falta de educación espiritual. Así, en esta escena se altera el milagro de lactación al invertirse los papeles, ya que es la Virgen María quien llega por orden de Jesús a ser alimentada por María Celis. Posteriormente, la beata también pide ser amamantada. Aquí, la madre de Dios es presentada como una indigna nodriza y la beata, al pretender que podía ofrecer a la Virgen los mismos favores que ella obsequia, demuestra su soberbia. Pero la perversión no acaba aquí, pues María Lucía Celis ofrece a la madre de Dios el costado de Cristo

para que pueda beber su sangre, tal como lo había hecho ella unos minutos antes: “y le dijo, amada Madre mía, ven a mamar de tu hijo dilecta María, acuéstate en sus falditas como yo lo hice. En efecto, lo hizo la señora y se puso a mamar y darle de lo mismo al Señor y a ella con su misma virginal boquita” (Peña, 64). En este último pasaje se fusionan los dos milagros, el asociado con el sacramento de la Eucaristía y el de la lactación. Tal fusión va en detrimento del suceso sobrenatural, pues no hay decoro y respeto al presentarlos.

Para culminar con estos milagros adulterados, en el diario se indica que la Virgen María vuelve a llevarse a sus brazos a María Celis para seguirla alimentando y mientras la beata degusta el líquido, de vez en cuando lo comparte con Jesús y con la misma María, es decir, le da a ambos bocaditos. Esos “favores”, especiales en la vida de un santo, en María Celis se ven multiplicados a tal extremo, que se convierten en una orgía alimenticia, en la que los tres personajes ofrecen su cuerpo para alimentarse mutuamente. El sentido de estos milagros se ha distorsionado totalmente; han dejado de ser actos puros y de amor, para alcanzar el título de obscenos. Esas “falsas visiones”, como las llamaron los censores inquisitoriales, motivaron el encarcelamiento de María Lucía Celis y condenaron al destierro a su confesor, el padre Rodríguez, por aprobar tales revelaciones y locuciones.

En conclusión, a lo largo de los tres libros del poema, Arriola presenta a la ermitaña siendo sujeto de diversos milagros relacionados con la alimentación. El pan, el vino, la leche, el agua, la sangre, cumplen con una doble función: por un lado, fortalecer físicamente a Rosalía para que continúe con su vida penitente y, por el otro, alimentarla espiritualmente: darle fe, esperanza, valor, confianza, sabiduría, entre otras virtudes y dones. Al acto físico de probar esas viandas, prosigue la confortación del espíritu; el alivio y deseo de continuar viviendo y luchando. Detrás de la presencia de esos manjares celestiales se encuentra un lugar bíblico: el árbol de la vida, cuyos frutos aseguraban la eternidad y que nos fueron prohibidos después de que Adán y Eva comieron del árbol

del conocimiento (Génesis 2: 9 y 3: 7). El árbol de la vida se encontraba al centro del Huerto del Edén y sus propiedades especiales aseguraban la vida eterna. Al ser expulsados los primeros padres del Paraíso y ser selladas las puertas del Edén, Cristo se convirtió en el camino para obtener la vida eterna, se volvió el nuevo madero de vida; de ahí la importancia del sacramento de la Eucaristía.

Los alimentos especiales que Jesús da a Rosalía son un atisbo de los frutos que el elegido encontrará en el Paraíso, donde, según la visión de san Juan Evangelista, habrá tanta abundancia y variedad, que el hombre no volverá a sentir hambre, ni sed, ni dolor (Apocalipsis 22: 2). Como a otros santos, que rigen su vida por la penitencia y mortificación, la anacoreta tiene el privilegio de recibir en este mundo parte de las finezas que el hombre obtendrá después de muerto y ser salvo. Por su parte, la Virgen María, al lactar a Rosalía, enseña que la sabiduría puede llegar al hombre por medio de la obediencia; si Eva pecó al comer del árbol de la ciencia del bien y el mal, la Virgen María muestra que puede dar entendimiento a aquellos seres que se entreguen a Dios y se rijan por sus mandamientos.

Finalmente, en el caso de santa Rosalía, esos "extraños favores", beber la sangre de Cristo y ser lactada, son beneficios celestiales que le ocurren después de pasar numerosas penurias, penitencias y múltiples ayunos, durante su peregrinación en las cuevas de Quisquina y del Pellegrino; así los muestran las pinturas y grabados que sobre ella se hicieron en el Viejo y Nuevo Mundo, y así también lo asienta Arriola en su poema. Principalmente, esos milagros están justificados porque le ocurren a una mujer virtuosa, cuya santidad ha sido probada y avalada por la Iglesia. En cambio, la situación de María Lucía Celis es diferente, porque, como ya se ha señalado, es una simple devota, que hace mal uso de los dogmas, misterios y prácticas religiosas para satisfacer sus necesidades básicas, comida y refugio, que eran cubiertos por su confesor y por el pueblo, que sentía atracción por este tipo de figuras. A diferencia de las vidas de santos, como la de Rosalía, en las que los milagros son

hechos extraordinarios y sobrenaturales, en las confesiones y diarios de las beatas o ilusas, éstos ocurren con tanta frecuencia y alteraciones, que pierden su esencia: su cualidad de asombrosos y, sobre todo, de raros. Pese a ello, la descripción del proceder de ambas protagonistas, virtuosas o no, refleja las múltiples formas y prácticas en que se vivía la espiritualidad en Nueva España.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

#### BIBLIOGRAFÍA

- Álvar, Manuel. *Antigua poesía española lírica y narrativa*. 5ª ed. México: Porrúa, 1991.
- Ancilli, Ermanno. *Diccionario de espiritualidad*. T. 1. Barcelona: Herder, 1987.
- Aristizábal Montes, Patricia. *Autobiografías de mujeres: María Martínez de Nisser, Jerónima Nava y Saavedra, Francisca Josefa del Castillo y Guevara, Rosa Chacel, María Zambrano*. Manizales: Universidad de Caldas, 2004.
- Armogathe, Jean-Robert. “La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII y XVIII)”. En Marc Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro (149-168)*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- Banda y Vargas, Antonio de la. *Estudios de arte español*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974.
- Biblia*. Versión Reina-Valera, revisión 1909. Corea: Sociedades Bíblicas Unidas, 2001.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía cristiana*. Madrid: Akal-Istmo, 2010.
- Castillo Hernández, Estela. *Vida y virtudes de la esclarecida virgen y solitaria anacoreta santa Rosalía. Patrona de Palermo. Poema lírico*, de Juan José

- de Arriola. Estudio y edición, Tesis (inédita), Doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de México, 2013.
- Collura, Paolo. *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*. Palermo: S. F. Flaccovio, 1977.
- Cometa, Michele. *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*. Roma: Universali Meltemi, 2005.
- Dávila, Carmen Alicia y Nelly Sigaut (coords.). *Museo de Arte Colonial de Morelia*. Morelia: Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2006.
- Díaz Padrón, Matías. "Un lienzo polémico de la Virgen y Santa Rosalía de Palermo de Juan Bautista de Wael". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 2 (1990), 213-215.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Trad. Ignacio López de Ayala, Madrid: Imprenta Real, 1785.
- Enciclopedia católica* (2012, julio 12). Versión digital en [www.encyclopediacatolica.com](http://www.encyclopediacatolica.com).
- Filipczak, Zirca Zaremba. "Van Dyck's «Life of St. Rosalie»". *The Burlington Magazine*. 131 (1989), 693-698.
- González Casanova, Pablo. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Mâle, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Trad. Ana Ma. Guasch. Madrid: Encuentro, 2001.
- Peña, Margarita, comp. *La palabra amordazada. Literatura censurada por la Inquisición*. México: UNAM, 2000.
- Rodríguez Colodrero, Antonio, "Diario íntimo de María Lucía Celis", en *María Rita Vargas, María Lucía Celis: beatas embaucadoras de la colonia*, pról. Edelmira Ramírez Leyva, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.
- San Bernardo, Juan de. *Vida y milagros de Santa Rosalía Virgen*, Barcelona: Thomas Piferrer, 1689.
- Santaemilia Ruiz, José. *Género como conflicto discursivo: la sexualidad del lenguaje de los personajes cómicos*. Valencia: Universitat de València, 2000.

EDWARD BULWER LYTTON, JOSÉ MARÍA HEREDIA,  
JOSÉ JUSTO GÓMEZ DE LA CORTINA  
Y UN SOLO MANUSCRITO VERDADERO

ALFREDO PAVÓN

En 1829, Edward Bulwer Lytton publica “Manuscript found into a Madhouse”,<sup>1</sup> basado en el amor desgraciado entre el monstruo marginal y la hermosa jovencita, historia que varias ligas mantiene con la de Psiches y Cupido de *El asno de oro* (siglo II D. C.), de Apuleyo, o con *La bella y la bestia* –ya sea en la versión de Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* (1550); en la de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, *La jeune américaine, et les contes marins* (1740); en la de Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont, *Magasin des enfants, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves* (1756) o en la de Charles Perrault, *Cuentos de mamá ganso* (1697)–, amén de los ecos con *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary W. Shelley, y *Nuestra Señora de París* (1831), de Víctor Hugo, publicada esta novela dos años después de la edición del cuento de Edward Bulwer Lytton: 1829. Se retoma la tragedia amorosa, sí, mas acentuando, y en ello radica parte de la excelencia del texto, la fealdad física del varón, la marginalidad social, familiar y de pareja desprendida de aquélla, la muerte por horror y el enloquecimiento. Con él, llega el primer ser horripilante de la narrativa breve mexicana, de quien son dignos descendientes, en el siglo XIX, el huérfano indigente de

---

<sup>1</sup> Edward Bulwer Lytton, “Manuscript found into a Madhouse”, en *The Literary Souvenirs*, ed. de Alaric A. Watts (Londres: Longman, Rees, Orme, Brown y Green, 1829), pp. 56-66. Véase Edward Bulwer Lytton, *Conversations with an Ambitious Student in Ill Health with Other Pieces* (Londres: 1832). Agradezco toda la información sobre “Manuscrito encontrado en una casa de locos” de Bulwer Lytton a Dulce María Adame González.



“¿Asesino?”, de Bernardo Couto Castillo,<sup>2</sup> la humillada heroína de “El endriago”, de Jesús Urueta,<sup>3</sup> ambos cuentistas del modernismo, y, en el siglo xx, el despreciado deforme de “La noche de los cincuenta libros”, de Francisco Tario,<sup>4</sup> y el siniestro psicópata de la novela corta *El apando*, de José Revueltas.<sup>5</sup> Es tal el impacto de la imagen del endriago que no sólo Heredia lo propondrá a la narrativa mexicana decimonónica, en *Miscelánea. Periódico crítico y literario*; J. G. de la C.<sup>6</sup> hará lo propio, en 1845, en el *Ateneo Mexicano*, con el título “Manuscrito hallado en los archivos de un hospital de dementes”,<sup>7</sup> aunque reescribiéndolo –como puede comprobarse en las modificaciones impuestas al título, al texto y al final del cuento de Bulwer Lytton, quizá leído en la traducción publicada por

<sup>2</sup> Bernardo Couto Castillo, *Asfódelos* (México: Eduardo Dublán, Impresor, 1897). *Asfódelos*, pres. de Josefina Estrada, “Bernardo Couto Castillo” de Ciro B. Ceballos, “*Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo” de Rubén M. Campos (México: INBA/Premià, 1984), pp. 53-56. *Cuentos completos*, pról. de Ángel Muñoz Fernández (México: Factoría Ediciones, 2001), pp. 163-169.

<sup>3</sup> Jesús Urueta, “El endriago”, en *Revista Moderna. Literaria y artística* (México, 15 de diciembre de 1898), año I, núm. 10, pp. 145-149. *Revista Moderna. Literaria y artística*, noticia de Fernando Curiel, pról. de Héctor Valdés (México: UNAM, 1987), tt. I-II, pp. 145-149. Edición facsimilar. *Obras completas*, “Es sólo justo...” de Matías Maltrot (México: Compañía Nacional Editora “Águilas”, 1930), pp. 63-74.

<sup>4</sup> Francisco Tario, *La noche* (México: Antigua Librería Robredo, 1943). *La noche del fêretro y otros cuentos de la noche* (México: Novaro, 1958), pp. 42-60. *Cuentos completos*, pról. de Mario González Suárez (México: Lectorum, 2004), t. I, pp. 57-68.

<sup>5</sup> José Revueltas, *El apando* (México: ERA, 1969).

<sup>6</sup> María del Carmen Ruiz Castañeda –*El Conde de la Cortina y “El Zurriago Literario”*. *Primera revista mexicana de crítica literaria (1839-1840, 1843 y 1851)* (México: UNAM, 1974)– y Fernando Tola de Habich –*Museo literario dos* (Puebla: Premià, 1986)– atribuyen el “Manuscrito hallado en los archivos de un hospital de dementes”, firmado por J. G. de la C., a José Justo Gómez de la Cortina. Ruiz Castañeda comenta: “El Conde proporcionó a la redacción de *El Ateneo* [...], de su propia cosecha, un curioso ‘Manuscrito hallado en los archivos de un hospital de dementes’, que, según su autor, ‘no es una novela, ni un acontecimiento verdadero, sino una alegoría, o más bien, una máxima personificada y puesta en acción por medio de una ficción puramente fantástica’, en el cual ensaya nuevamente el género narrativo, para el cual mostró notables aptitudes”. Ruiz Castañeda –*El Conde de la Cortina y “El Zurriago Literario”*. *Primera revista mexicana de crítica literaria (1839-1840, 1843 y 1851)*, pp. 21-22. Véase Fernando Tola de Habich, *Museo literario dos* (Puebla: Premià, 1986), pp. 161-162.

<sup>7</sup> J. G. de la C., “Manuscrito hallado en los archivos de un hospital de dementes”, en *Ateneo Mexicano* (México, Imprenta de Vicente G. Torres, 1845), t. II. Véase Tola de Habich, *Museo literario dos*, pp. 163-171.

Heredia en 1832–, a fin de velar el plagio en el cual estaba incurriendo. Ninguno de ellos se equivocó: el “Manuscrito encontrado en una casa de locos” es obra casi maestra, en la cual varios de los posteriores narradores mexicanos encontraron inspiración o coincidencia estética y temática.

Desde su nacimiento, este ser “contrahecho y espantoso”<sup>8</sup> tendrá un sino adverso, pleno de desamor familiar y marginalidad social: “Cuando nací, la nodriza me negó el pecho: mi madre al verme cayó en delirio, y mi padre mandó que me ahogasen como a un monstruo”.<sup>9</sup> En ese estado miserable, crecerá, solitario y despreciado, aunque palie el aislamiento y el rechazo con un profundo apego por la naturaleza. Es durante la infancia que percibirá con mayor fuerza su desgracia: “Arrodilléme ante mi madre, pedíla su amor, y se estremeció. Acudí a mi padre, y me arrojó de su presencia. Los individuos más viles de la raza humana se negaron a asociarse conmigo: hasta el perro (y busqué uno que parecía más feo y asqueroso que los otros) me temía, y se alejaba de mí con repugnancia”.<sup>10</sup> La marginalidad y el rechazo se acentúan, acompañándolo durante la adolescencia, combatidos tenazmente con la savia de la ciencia y el arte, además de su amiga de toda la vida, la naturaleza:

Crecí solitario y miserable; fui como el reptil aprisionado en el corazón de una piedra, emparedado en una soledad a que nunca llegó el plácido aliento de la simpatía, y condenado a vegetar y consumirme en meditaciones sofocantes y ponzoñosas. Empero, aunque éste fuese el calabozo de mi

---

<sup>8</sup> Edward Bulwer Lytton, “Manuscrito encontrado en una casa de locos”, trad. de José María Heredia, en *Miscelánea. Periódico crítico y literario* (Toluca, febrero de 1832), segunda época, t. II, núm. 7, pp. 33-44. Véase *Miscelánea. Periódico crítico y literario por José María Heredia*, introd. y notas de Inocente Peñaloza García (Toluca: Gobierno del Estado de México, 1993), pp. 391-402. Edición facsimilar. *Miscelánea. Periódico crítico y literario*, ed., est. prel. notas e índice analítico de Alejandro González Acosta, colaboración de Margarita Báez Jiménez (México: UNAM, 2007), pp. 369-374. Citaremos por esta edición.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

corazón, no podían negar a mis sentidos exteriores el aspecto dulce y magnífico de la naturaleza, ni quitarme la sociedad de los ilustres muertos. La tierra me abrió sus maravillas, y sus tesoros los escritos de los sabios. Leí, estudié, examiné, descendí a las fuentes profundas de la verdad y reflejé en mi alma la santidad de su divina hermosura. Lo pasado se extendía como un mapa delante de mí; los misterios de este mundo vivo se levantaban de lo presente como nubes; aún la experiencia llegó a darme algunas prendas y señales del tenebroso porvenir, y yo colgué sobre las maravillas de la creación los talismanes de la ciencia y de la poesía.<sup>11</sup>

De esta triada, vendrán más tarde sus conquistas y desgracias, apenas presentidas cuando alcanza la juventud. En este periodo, alzaré la voz contra su adverso sino –“Mas no me era posible vivir en un mundo de amor, y ser la única cosa condenada al odio”–<sup>12</sup> e iniciará la búsqueda de alguien con quien compartir sueños, conocimientos, lecturas, diálogo: “Viajaré –dije– a otras regiones del globo. Todos los hijos de la tierra no llevan en sí el sello altivo de *ángeles y dioses, y entre su infinita variedad podrá haber alguno que me vea sin horrorizarse*”.<sup>13</sup> Lleva consigo sólo dos magras preseas: el apoyo del médico partero, que lo defiende de la cruel orden paterna –“mandó que me ahogasen como a un monstruo”–, no impulsado por el amor, sino por el respeto a la ética de Hipócrates, y el de la “mujer, vieja y sin hijos” que lo crió “por caridad”<sup>14</sup> y para paliar su propia soledad. Son preseas ajenas a la ternura, como bien lo revela el protagonista cuando, al despedirse de la anciana, comenta, por un lado, era “el único ser que no me odiaba” y, por otro, “Estaba ya decrepita y ciega, por lo que no rehusó poner su mano sobre mi cabeza deforme y bendecirme”.<sup>15</sup> Y sin embargo, alimentan, si con levedad, la utopía:

---

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

encontrar “alguno que me vea sin horrorizarse”, una ilusión que habrá de costarle caro, tal cual lo predice la madre de crianza: “¡Pero más valía –prorrumpió al bendecirme, a pesar de su chochera–, más valía que hubieras perecido en el vientre!”<sup>16</sup> Hasta aquí Bulwer Lytton había configurado al héroe maculado, al monstruo marginal, rechazado y acosado por todos. Le había dotado de cualidades espirituales y éticas inversamente proporcionales a su horripilante corporalidad, a la usanza del platonismo retomado por los románticos. Pero no era ésta la intencionalidad estética última del creador; aspiraba a más: llevarlo a la devastadora caída existencial, después de dejarle gustar el suave aliento de la alegría.

En efecto, ahora Bulwer Lytton preparará la tragedia del héroe. En el encuentro de la bella y la bestia, es notable el paisaje edénico: “Una tarde, en una de mis excursiones, me encontré al salir de un bosque junto a la casa del cura de una aldea. Rodéabala una tupida y alta cerca de arbustos bañados en rocío por el crepúsculo de verano, en que la rosa, el jazmín y la azucena exhalaban perfumes deliciosos”,<sup>17</sup> cuadro cuyo centro ocupa la típica heroína romántica, tanto en el aspecto físico como en el espiritual: “Sus ojos despedían una luz dulce y penetrante: el cabello, que se dividía en su frente cándida, era del color brillante del oro: su aspecto era melancólico y pensativo, y sobre la delicada y transparente palidez de sus mejillas vagaba la elocuencia del pensamiento”.<sup>18</sup> Será ella quien, sin advertirlo, alimentará el amor súbito y delirante del vestiglo. A la belleza angelical, a la cadenciosa voz y a la imagen de inocencia, pureza y candor, unirá la dama una concepción del mundo muy benéfica para el protagonista. Mientras conversa con una amiga, la joven asegura: “No –decía una, y la música de sus palabras estremeció mi corazón–, no requiero belleza en un amante, sino una alma que domine

---

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 370-371.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 371

a otras, y una pasión que me incline esa alma. Quiero genio y afecto, nada más”.<sup>19</sup> Es este ideal masculino, donde no se privilegia la galanura, sino la inteligencia y la sensibilidad, el que impacta en las esperanzas del endriago solitario y marginal. Avasallado, no cuestiona los matices, como tampoco lo hace la interlocutora de la muchacha, atentos ambos sólo a la idea central, a saber, amar a un hombre horrible en lo físico, pero tocado con todas las gracias humanas:

“Empero –dijo la otra voz–, no podrías amar a un monstruo en persona, aunque fuese un milagro de entendimiento y de amor”.

“Podría –replicó con fervor la primera–; conozco bien mi corazón. ¿Te acuerdas de la muchacha de la fábula, a quien amaba un monstruo? Pues yo hubiera amado a ese monstruo”.<sup>20</sup>

No se percibe la enorme carga de narcisismo y soberbia de la bella –muy similar, en ese sentido, a la desquiciada joven de “¿Por qué la mató?”, de Carlos Díaz Dufoo,<sup>21</sup> cuentista de los más logrados del modernismo mexicano–, que, bajo la influencia de las lecturas, se asume como una heroína dispuesta a amar a quien, agraciado con la sensibilidad, la inteligencia y la creatividad, y después de someter la voluntad de otros, convirtiéndose en dueño, autoridad y guía, la elija como centro de su existencia. En fin, no se percibe cómo esta mujer no desea amar, sino ser adorada, sobre todo por un ser extraordinario, un *outsider*, digno de convertirse en esclavo, recibiendo, a cambio, los dones de su belleza, corporalidad y erotismo. Con el diseño de la muchacha, Bulwer Lytton se anticipaba, en mucho, a las futuras figuras femeninas del modernismo mexicano, atrapadas por la sacralización de sí mismas, por la

---

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

<sup>21</sup> Carlos Díaz Dufoo, *Cuentos nerviosos* (México: J. Ballecá y Cía, sucesor, 1901), pp. 7-15. *Textos nerviosos*, pres. de Margarita Mollet, “Carlos Díaz Dufoo” de Amado Nervo (Puebla: Premià, 1984), pp. 15-17.

búsqueda de placeres inusuales, por el apego a lo estético y lo intelectual, por la tendencia a topar con lo extraordinario y fuera de norma. Y no sólo incidía en la interioridad femenina, también retomaba vetas técnicas como la de “la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto”, definida “como ‘todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos’”,<sup>22</sup> en su variante de intertextualidad, o sea, “la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”,<sup>23</sup> bajo la forma poco explícita y literal de la alusión, entendida como “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones”,<sup>24</sup> como en el caso de “Manuscrito encontrado en una casa de locos” cuando, por voz de la joven narcisista, se marca con claridad el diálogo entre este texto y *La bella y la bestia*, el cuento tradicional europeo: “¿Te acuerdas de la muchacha de la fábula, a quien amaba un monstruo?” Bulwer Lytton, en fin, no sólo era un atrevido narrador a nivel temático, sino a nivel técnico, técnica puesta al servicio del desarrollo diegético y del diseño de los personajes y no al del simple experimentalismo. En “Manuscrito encontrado en una casa de locos”, funciona, sí, como medio para remitir a los textos base, ya *El asno de oro* o *La bella y la bestia*, mas también para plantear un desarrollo diegético al cual dará un giro inesperado respecto al del cuento tradicional: no habrá final feliz, sino trágico, desgracia que afectará a los dos personajes directamente implicados.

Para concretar el sino funesto de sus protagonistas, Bulwer Lytton utilizará el recurso del contraste: por un lado, el ocultamiento; por otro, la revelación. Estos ingredientes se hallan desde el momento mismo del cortejo, a cargo del varón. Primero, aprovechando la noche, espía “los

---

<sup>22</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), pp. 9-10.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

pasos de la que adoraba”;<sup>25</sup> después, se da a conocer, evitando el contacto directo, mediante las flores de su poesía, “el aliento de la música”<sup>26</sup> y varias misivas de amor rayano con la adoración, muestras del alma sensible y creativa que la dama exige de los hombres: “En mis escritos y canciones usé cuanto podía despertar su imaginación o excitar su interés en los blandos acentos de la alabanza, el idioma ferviente de una pasión, o la melodía líquida del verso”;<sup>27</sup> finalmente, ya arado el terreno, revela la fuerza de su pasión y la terrible mácula de su corporalidad contrahecha y espantosa, así como el hecho de poseer, si accidentalmente, el secreto sobre la visión de vida y del amor de la muchacha: “La dije en mis versos y en mis cartas que había oído la confesión de sus sentimientos: la dije que yo era una cosa repugnante a la luz del día; pero también la dije que la adoraba y respiré mi historia y su amor en los números del canto, y los entoné con las cuerdas plateadas de mi laúd, en voz que desmentía mi aspecto, y no dejaba de estar en armonía con la sublime naturaleza”.<sup>28</sup> Alimentada su fantasía por las lecturas de los cuentos maravillosos, con final feliz, la joven aceptará la solicitud amorosa del varón, sobre todo porque percibe en las maneras seductoras de éste uno de los ingredientes en los cuales basa su ideal del hombre extraordinario: el “afecto”: “Ella me respondió, y su respuesta llenó de encanto el aire, que hasta entonces había sido para mí un tormento respirable. Repetíome que nada le importaba la belleza del cuerpo, sino la del alma. Díjome que quien escribía y sentía como yo, no podía serla odioso: díjome que podía amarme, aunque mi figura fuera aún más deforme que como yo la pintaba”.<sup>29</sup> Son ya la pareja perfecta, unida por la sensibilidad, la imaginación, los sueños y la comunidad de intereses

---

<sup>25</sup> Bulwer Lytton, “Manuscrito encontrado en una casa de locos”, en *Miscelánea. Periódico crítico y literario*, p. 371.

<sup>26</sup> *Loc. cit.*

<sup>27</sup> *Loc. cit.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>29</sup> *Loc. cit.*

respecto del arte, la ciencia y la religión, aunque, a fin de proteger la disparidad total entre la belleza de una y la fealdad extrema del otro, deban alimentar su cariño fuera de los marcos de la legalidad: el noviazgo no sancionado ni por la familia ni por los miembros de la aldea. Y así, en el margen, las “conversaciones en las noches apacibles del verano, bajo de las calladas estrellas, y mientras yo desarrollaba a su mente las maravillas del mundo místico, y las glorias de la sabiduría”, alimentan “al amor y su apasionada elocuencia”,<sup>30</sup> convirtiéndose en los alegres habitantes de un paraíso diseñado sólo para ellos. Dos detalles –*y qué detalles!*– rondan diabólicos en torno a ellos: la exigencia masculina de mantener oculta su corporalidad –“Oculto entre los árboles, envuelto en un manto de pies a cabeza, y asegurado con su juramento de que no procuraría penetrar mi secreto o ver mi figura hasta la hora que yo señalase, tuve con ella varias conversaciones”<sup>31</sup> y el íntimo deseo femenino de entregarse afectiva y sexualmente a un hombre cuya ternura, creatividad y conocimientos estén en concordancia con su capacidad de dominio de todas las voluntades y con su fama pública; sólo así obtendrá dicho hombre el derecho de amarla y rendirle pleite-sía. Será este detalle –a saber, el otro ingrediente exigido al varón ideal: el “genio”– el detonante, primero, de la felicidad absoluta de ambos y, después, de la desgracia total, de la cual derivará la muerte por horror de ella y el aniquilamiento existencial y la demencia de él.

El íntimo anhelo femenino saldrá a la luz inopinadamente, justo cuando el vestiglo cree tener en sus manos el paraíso; cuando cree concretar la utopía que lo lanzó al viaje: “alguno que me vea sin horrorizarse”:

En una de estas noches, y en medio de la conversación, vi que se inflamaban sus mejillas. “Ve –me dijo–, y obtén de otros la admiración que me has inspirado: ve, comunica al orbe tu sabiduría, adquiere la gloria de la

---

<sup>30</sup> *Loc. cit.*

<sup>31</sup> *Loc. cit.*



fama, la gloria que inmortaliza a los hombres, y vuelve, y reclámame. Seré tuya”.

“¡Júralo!”, exclamé.

“¡Lo juro!”, dijo; y al decirlo, la luz de la luna bañaba su rostro inflamado con el ardor del momento y la singularidad de la escena: en sus ojos ardía un fuego enérgico, y su figura cercada por la luz como por un halo de gloria, parecía ensancharse y crecer con la energía determinada del alma. La miré, y saltóme dentro el corazón. No la respondí: alejéme en silencio, y no volvió a saber de mí en algunos meses.<sup>32</sup>

Con la revelación del secreto anhelo, la reina, frenética, afebrada, ha dictado sus órdenes. Y él, esclavo fiel, sumiso, parte a cumplirlas. Bulwer Lytton hacía eco de las ideas de la época por cuanto refiere a los papeles asignados a las mujeres y a los hombres: aquéllas bajo el resguardo hogareño, aguardando, pacientes, el retorno del héroe, después de enfrentar y vencer obstáculos y enemigos, después de recibir preseas y honores; aquéllos a la busca del reconocimiento público, gracias a sus acciones bélicas, benéficas, administrativas, legislativas, estatales, intelectuales o creativas. Para una, lo privado; para otro, lo público. Bulwer Lytton encarnaba esas ideas en sus protagonistas, acentuadamente en la mujer, a quien sólo le interesa ser adorada por un hombre poderoso, dispuesto a convertirla en el centro de su existencia. Desde esa perspectiva, cualquier sacrificio está validado, no sólo por su alteza narcisista, sino por el desvalido siervo, necesitado de comprensión y ternura.

El monstruo sale al mundo, si bien ocultando, como siempre, su identidad y corporalidad. Tornando a sus antiguas compañías, conquistará cuanto anhela la reina, alimentado por la promesa amorosa y carnal:

Volví a rodearme de libros, a explorar los arcanos de la ciencia y a recorrer las estrelladas regiones de la poesía. Derramé sobre las páginas

---

<sup>32</sup> *Loc. cit.*

mudas los pensamientos y los tesoros de mi espíritu. Lancé mis obras anónimas al mundo; el mundo las recibió, las aprobó, y se convirtieron en fama. Los filósofos se inclinaron atónitos ante mis descubrimientos. Los estudiantes pálidos explotaron con ansia las minas de saber que yo revelaba, y las vírgenes solitarias suspiraban con rubor bebiendo en mis versos patéticos el fuego de las pasiones. Ancianos y jóvenes, todas las sectas y todos los países unieron su aplauso entusiasta al ser desconocido, que, según ellos, dominaba con nuevo y poderoso talismán a los genios de la sabiduría y a los espíritus del verso.<sup>33</sup>

Ciencia, filosofía y arte le donan sus secretos; y con ellos, domina y guía el pensamiento y las concepciones en torno a la vida y el mundo de los otros, alcanzando el reconocimiento público. Nadie conoce su identidad, salvo la mujer, a quien –y este será un motivo usual de los románticos mexicanos– “*¡Ya su corazón se lo había dicho!*”<sup>34</sup> Ella tiene, por fin, a su hombre ideal, decidido a adorarla, así sea en el santuario que han construido en el bosque. Será en ese ámbito marginal, ajeno a las reglas de la familia y de la comunidad, donde la promesa se cumplirá:

Pedí mi recompensa, y la obtuve en el profundo silencio de la noche, cuando ninguna estrella penetraba el velo tenebroso de las nubes, cuando ningún vislumbre luchaba con la negrura universal, ningún soplo interrumpía la inmóvil pesadez de la atmósfera que nos cercaba. Los densos bosques y los montes eternos fueron únicos testigos de nuestras nupcias, y mi amada, vestida de tinieblas como de un manto, se reclinó en mi seno, sin que la horrorizase el sitio de su reposo.<sup>35</sup>

Ambos han alcanzado sus metas, aunque haya sido en el margen, fuera de lo legal, violando la moral y la ética familiar y social. La dicha los

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 372-373.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>35</sup> *Loc. cit.*

entorna. Sin embargo, Bulwer Lytton no puede premiar con la felicidad a los transgresores, en especial a la mujer, cuyo conocimiento de los códigos sociales debía impedir el ingreso a lo prohibido. Los amonesta severamente. Cuando describe la entrega amorosa, erótica y sexual recurre a imágenes y símbolos que remiten a la caída y al pecado, a lo oculto y lo culpable. Y así, los amantes disfrutaban el placer de la carne, pero entornados por el silencio, lo nocturno, lo oscuro, las tinieblas, las profundidades, lo pesado, en fin, lo demoniaco. A nivel simbólico, Bulwer Lytton inicia el castigo, que habrá de cumplirse a cabalidad cuando, como consecuencia natural de la práctica sexual, “el fruto de nuestro amor ominoso”<sup>36</sup> no pueda ya ocultarse.

El juego de contrastes entre lo oculto y lo revelado vuelve a tener importancia en la configuración de “Manuscrito encontrado en una casa de locos”. Presidirá el descubrimiento del embarazo, seguido del diálogo sobre la conveniencia de mantenerse en el margen, ámbito del varón, o integrarse al centro, a cuyos terrenos pertenece la mujer; el informe al padre de la joven y el de éste a la comunidad, representada por el cura de la aldea y dos testigos; y la promesa del endriago de mostrar su cuerpo:

Esta singular unión duró algunos meses, y yo era feliz. Al cabo, no pudo ya ocultarse el fruto de nuestro amor ominoso. Fue indispensable que huyésemos o confirmásemos con los ritos y ceremonias humanas una unión que formamos entre las solemnidades más santas de la naturaleza. Era imperiosa e inevitable la revelación. Tomé el partido que me ordenaba la gratitud. Tranquilizado por sus protestas, eternecido por su fidelidad y amor, enloquecido por sus lágrimas, alucinado por mi corazón, convine en el matrimonio, y prometí descubrirme por la primera vez al pie del altar.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> *Loc. cit.*

<sup>37</sup> *Loc. cit.*

Mostrarse a la mirada del otro implicará el castigo, que abarcará a la pareja, por las transgresiones cometidas: noviazgo, intercambio sexual y embarazo ilegales; a la familia, encabezada sólo por el padre,<sup>38</sup> quien, intentando proteger su honor, consentirá en “nuestro singular himeneo, porque el misterio le parecía menos horrible que la infamia”,<sup>39</sup> de la sociedad, porque tres de sus representantes, el cura y los dos testigos, aceptaron validar lo ilegal, lo prohibido, lo pecaminoso, anclando, como también lo hacen la pareja y el padre de la bella, en los ilimitados horizontes de la doble moral. Nuevamente, pues, lo oculto y lo revelado dominan el cuento de Bulwer Lytton.

Es en el ámbito del secreto donde se intentará validar lo prohibido. La boda, sin embargo, se vendrá abajo cuando el monstruo lleve a la pupila de los otros su contrahecha corporalidad: “Mi novia los había preparado a ver un aborto deforme y pavoroso, pero (¡ah! ¡ah! ¡ah!) no los había preparado a que me viesen. Entré; todos los ojos, menos los de ella, se dirigieron a mí; resonó un grito unánime: el sacerdote cerró involuntariamente su libro y murmuró un exorcismo contra un demonio; el padre se cubrió la cara con las manos, y cayó; los otros testigos salieron precipitados de la capilla”.<sup>40</sup> Con la escena en la iglesia, digna de llevarse al discurso cinematográfico, tanto por el juego de contrastes –luminosidad-oscuridad, hermosura-fealdad y calma-turbulencia– como por el manejo del suspenso, derivado de la negativa femenina a mirar al amante contrahecho y espantoso, inicia el castigo de todos los implicados: enfrentarse a lo abyecto, a lo anómalo, que se suponían expulsados del mundo luminoso y puro de la aldea, será el del papá, el cura, los testigos y la comunidad; saberse en contacto directo, origen del embarazo, con un engendro asqueroso y amorfo, el de la joven, cuya

---

<sup>38</sup> La ausencia de la mamá, que pudo modular la personalidad y carácter de la hija, evitándole caer en el narcisismo enfermo, será un motivo muy caro a la posterior narrativa mexicana. En ésta, la familia desintegrada será usual, ya por ausencia del padre, la madre o los hijos, cuando no, en los casos más acentuados, del padre y la madre.

<sup>39</sup> Bulwer Lytton, “Manuscrito encontrado en una casa de locos”, en *Miscelánea. Periódico crítico y literario*, p. 373.

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

adoración de sí misma no soportará el hecho de haberse contaminado del mal: “Mírame –la dije–, mi esposa, mi adorada, ¡mira a tu esposo! La alcé el velo, vio mi semblante junto al suyo, dio un grito agudo, y cayó en tierra sin conocimiento”;<sup>41</sup> sufrir el rechazo absoluto de la amada, justo en el umbral de la felicidad jamás imaginada, el del atribulado protagonista, que, acosado por las burlas y el miedo de la multitud, como moderno Frankenstein, caerá en el vacío existencial. Las sanciones de Bulwer Lytton, sin embargo, aún no concluyen. Acorde con su idea de transformar los hechos y personajes de los textos base, *El asno de oro* o *La bella y la bestia*, narrará después, si por medio de la elipsis, la muerte por horror de la mujer y la demencia del hombre, inerte ante la repulsa y la defunción femeninas. Con esta clausura inesperada,<sup>42</sup> Bulwer Lytton castigó las desmesuras, el pecado, las transgresiones, la soberbia. Aprovechó la clausura además, en otro acierto técnico, para ocultar la suerte del protagonista después de encontrarse ante el ritual funerario de la amada, la cual sólo revelará con el título del cuento, “Manuscrito encontrado en una casa de locos”,<sup>43</sup> del cual se desprende una sorpresa más: la escritura del manuscrito corresponde al endriago, cumplida antes de la caída en la demencia o después, en algún momento de lucidez, de su ingreso en el manicomio. Es un hermoso juego metaficcional, que en algo recuerda las posteriores textualidades de Jorge Luis Borges, por ejemplo. La clausura, pues, no tiene desperdicio. Es digna compañera del contundente inicio, el diseño de la horripilante criatura y la engreída dama, la temática del uso ilegal del cuerpo y el erotismo, las corrupciones posibles del sistema social y las sanciones derivadas de ello, las

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>42</sup> Lo inesperado de la clausura viene de la muerte por horror de la mujer y la demencia del hombre, no así de la desgracia total del monstruo, anunciada continuamente por el narrador mediante expresiones como “¡Tentativas funestas! ¡Séquese la mano, consúmase, como la hoja devorada por el fuego, el corazón del que salieron las plegarias de mi amor nefando y pavoroso!” (pp. 371-372), cuando inicia el cortejo de la hermosa joven, o “Y yo necio de mí, miserable, ¡la creí!” cuando ésta acepta sus solicitudes amorosas (p. 372).

<sup>43</sup> En la reescritura del “Manuscrito encontrado en una casa de locos”, J. G. de la C. cambia el sentido del final.

indagaciones sobre la negra interioridad femenina y la rebeldía contra la marginalidad y la repulsa, exornado todo ello con los aportes del romanticismo europeo, varios de cuyos motivos serán retomados por los románticos y, si más lejanos en el tiempo, por los modernistas mexicanos, como Ignacio Rodríguez Galván y José Ramón Pacheco, entre los primeros, y Carlos Díaz Dufoo y Bernardo Couto Castillo, entre los segundos.

El “Manuscrito encontrado en una casa de locos” de Bulwer Lytton es obra excelsa sobre los avatares del monstruo genial y la hermosa narcisista. Así lo percibió José María Heredia, lector sensible, pertinaz difusor cultural y traductor constante,<sup>44</sup> quien diese a conocer este cuento en las páginas de la *Miscelánea*, en 1832. Algo “raro” ocurrió entonces. Heredia jamás indica que ha hecho una traducción; además, el texto carece de firma, lo cual, es cierto, no era un hecho inusual en la época. Hasta este momento, sin embargo, Heredia acostumbraba incluir al final de sus textos –propios y traducciones– la H de su apellido, como bien puede observarse en *El Iris*. No ocurrió igual con los correspondientes a la *Miscelánea* y la *Minerva*, quizá porque era él el único responsable de los contenidos de las revistas –salvo cuando aceptaba “remitidos” de sus lectores o traía a las revistas escritos tomados de otros impresos, en cuyo caso lo indicaba con precisión– y, por tanto, no veía la necesidad de marcar su autoría. Ni en la *Miscelánea* ni en la *Minerva*, pues, los firma siquiera con la H de su apellido o con su apellido completo, como lo hiciese con las piezas teatrales y los poemas suyos incluidos en ambas revistas o con las traducciones a los poemas de otros autores. Esta situación llevó a los estudiosos<sup>45</sup> de Heredia a

---

<sup>44</sup> La traducción del “Manuscrito encontrado en una casa de locos” está antecedida, entre otras, por la de “Un idilio persa”, texto donde el erotismo y la sexualidad tomaron la palabra. Véase Anónimo, “Un idilio persa”, en *El Iris. Periódico crítico y literario por Linati, Galli y Heredia*. México, Imprenta El Águila, 31 de mayo de 1826. Núm. 22. *El Iris. Periódico crítico y literario por Linati, Galli y Heredia*, introd. de María del Carmen Ruiz Castañeda, “*El Iris*: primera revista literaria del México independiente” e índice de Luis Mario Schneider (México: UNAM, 1986), t. II, pp. 69-70.

<sup>45</sup> Inocente Peñaloza García comenta: “En las páginas de la *Miscelánea*, Heredia publica ensayos, traducciones, cuentos, anécdotas, artículos y poemas propios y de otros autores.” Véase “Introducción” a *Miscelánea. Periódico crítico y literario por José María Heredia* (1993),

atribuirle todos los textos no firmados en la *Miscelánea* o en la *Minerva*. Gracias a la confusión –¿o malévolamente?– generada por Heredia, el “Manuscrito encontrado en una casa de locos”, de Bulwer Lytton, ha sido

---

p. 10. Ruiz Castañeda, amén de precisar que la *Miscelánea* es “Obra enteramente suya” (p. X), señala, primero: “Con una actividad proteica, Heredia completa el contenido de su revista con traducciones, cuentos anécdotas, artículos y poemas propios” (p. XI); después, refiriéndose en esta ocasión a la *Minerva*: “A la literatura propiamente dicha, aunque estrechamente ligada a lo didáctico, concierne el diálogo ‘Hierro y oro’, y el relato ‘El hombre misterioso’, uno de los primeros publicados en el México independiente. Careciendo de firma, ambas piezas pueden suponerse obra del editor de la revista” (p. XIII). María del Carmen Ruiz Castañeda, “Presentación” a *Minerva. Periódico literario* (1972). Bueno, a su vez, indica: “José María Heredia (1803-1839), [...] había sido, cronológicamente, el primer autor isleño de quien tenemos noticias que publicara cuentos. Pero esos relatos breves, que denominó *Cuentos orientales*, fueron publicados por él en la revista *La Miscelánea* que editó durante su destierro mexicano, en 1832 [...]. La temática de estos «cuentos orientales» bien alejada estaba de la realidad insular. «Abuzaid» posee un vago ambiente arábigo, la «Historia de un salteador», aunque se le ha reconocido «mayor vigor», no deja de ser una narración atropellada. El tercero, «Economía femenil», parece disponer, [...], de un mayor dominio narrativo”. Salvador Bueno, “Prólogo” a *Cuentos cubanos del siglo XIX*, sel. y pról. de Salvador Bueno (La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1975), pp. 22-23. Madeline Cámara, en su momento, asegura: “Puede resultar un dato curioso recordar el hecho de que fue un poeta cubano, en el pueblo de Tlalpan, en México, en 1830, quien publicó lo que se considera la primera colección de cuentos hispanoamericanos. Me refiero a los *Cuentos orientales* de José María Heredia, que, por otra parte, nada debían al costumbrismo español ni a leyendas autóctonas regionales”. Madeline Cámara, “Prólogo” a *Cuentos cubanos contemporáneos*, sel. y pról. de Madeline Cámara (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1989), p. 5. González Acosta, de modo general, comenta: “La *Miscelánea* le hace honor a su nombre en su mismo contenido: en ella alternan géneros como la biografía, la poesía, el cuento y la crítica literaria y teatral, con temas como la economía política, unas tempranas muestras de literatura ‘ecológica’, mitología, reflexiones históricas y pedagógicas, traducciones... Verdadero ‘cajón de sastre’ para un abanico de gustos y preferencias, siempre atendiendo al buen gusto y a los propósitos expresos de instruir y divertir, con provechoso empleo del tiempo de sus lectores, en especial de las mujeres”. Alejandro González Acosta, “Estudio preliminar” a *Miscelánea. Periódico crítico y literario* (2007), p. XIII. Sólo Luis Leal cuestiona la autoría de la cuentística de Heredia: “Los primeros [cuentos] que aparecen [en Hispanoamérica] son los que tradujo el poeta cubano José María Heredia (1803-1839). Más tarde, algunos de esos cuentos se han publicado bajo su nombre, como si fueran originales de él, sin hacer notar que son cuentos anónimos. [...]. Tampoco creemos que el cuento ‘El hombre misterioso’, que Heredia publicó en la revista *Minerva* (1834), sea original”. Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano* (México: Eds. De Andrea, 1971), p. 21. Edición ampliada. Como ninguno de los que apoyan la autoría de Heredia, Leal tampoco explica el porqué debe asumirse una u otra alternativa. Únicamente Ruiz Castañeda señala que Heredia elaboró solo tanto la *Miscelánea* como la *Minerva* –también se proponía hacerlo con la malograda revista *Argos*, según lo anuncia en el prospecto de ésta, publicado en *El Sol* (México, 29 de agosto de 1826), p. 1–: “Obra enteramente suya”, dice de la *Minerva*, y

considerado, hasta ahora, como original del intelectual cubano-mexicano, cuando el cotejo de la edición del cuento en *The Literary Souvenirs* y en la *Miscelánea* llevan a la certeza de que se trata de una traducción. En fin, descuido o plagio, el ojo crítico de Heredia no falló: el “Manuscrito encontrado en una casa de locos” es excelsa obra, capaz de impactar en los lectores de cualquier época.

El impacto cultural previsto por Heredia habría de cumplirse andando el tiempo. No sólo éste lo propondrá a la narrativa breve mexicana decimonónica, José Justo Gómez de la Cortina, si bien firmándolo como J. G. de la C., hará lo propio, en 1845, en el *Ateneo Mexicano*, con el título “Manuscrito hallado en los archivos de un hospital de dementes”.<sup>46</sup> La intención de hacerlo pasar como propio se advierte en la carta dirigida “A LA SRA. D<sup>a</sup>.”, donde J. G. de la C. afirma su autoría. Por encima de los cambios en el título y en el planteamiento y desarrollo del cuento –cambios, por lo general, reducidos a palabras y no al conjunto de la historia–, destaca la reescritura del final. En éste, la dama narcisista no muere sola, sino con el hijo, que además es copia fiel del terrorífico físico de su padre; el endriago no enloquece, sino temporalmente; realiza actos necrófilos con los cuerpos de su esposa e hijo; torna a su lugar de nacimiento, reclama y conquista los títulos y bienes que le corresponden por herencia; es encerrado en un hospital para locos por sus hermanos, con el fin de arrebatárle las riquezas; obtiene el reconocimiento como intelectual y creador; sigue en vida, rindiendo homenaje a la amada, como lo muestra el manuscrito

---

por tanto, no creía necesario firmar sus textos. Además, cuando incluye textos de otros autores, asienta al calce sus nombres. Aquí, nos inclinamos por la propuesta de Ruiz Castañeda, anexando a sus argumentos el hecho de la práctica cuentística anterior –la de *El Iris*– de Heredia, la cual demuestra su conocimiento del género, así sea bajo su cobertura de arte conciso. Y aunque no es determinante argumento, debe consignarse también que en la revista *Repertorio de literatura y variedades* –(México, 1840)–, menos de un año después de la muerte de Heredia, “Historia de un salteador italiano” aparece con la firma J. M. Heredia.

<sup>46</sup> J. G. de la C., “Manuscrito hallado en los archivos de un hospital de dementes”, en *Ateneo Mexicano* (México, Imprenta de Vicente G. Torres, 1845), t. II. Véase Tola de Habich, *Museo Literario dos*, pp. 163-171.



que dejará a la posteridad. Es una reescritura que adapta el cuento a las exigencias del romanticismo mexicano, donde el amante sigue eternamente enamorado de la mujer, llorando incansablemente su ausencia, aunque sin negar su perversidad.

En fin, esta es la historia mexicana del “Manuscrito encontrado en una casa de locos”, que involucró a Edward Bulwer Lytton, José María Heredia, José Justo Gómez de la Cortina y a un solo manuscrito verdadero.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

## RECUERDOS DE JUVENTUD DE JOSÉ MANUEL HIDALGO: MODERNIDAD DE UN IMPERIALISTA ECLIPSADO

LUZ AMÉRICA VIVEROS ANAYA

José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar (1826-1896) es conocido como uno de los políticos conservadores que ofrecieron el trono de México a Maximiliano; sin embargo, poco se ha estudiado su faceta como escritor. Si bien sus seis novelas fueron publicadas en París y aparentemente no dejaron huella en el canon nacional, hoy se requiere una revisión desapasionada de su obra. Además de unos apuntes históricos sobre los proyectos de monarquía en México desde el reinado de Carlos III hasta la instalación de Maximiliano –publicado en 1868 tras la caída del emperador y reeditado en 1904, por Ángel Pola, lo cual nos habla del interés histórico que la obra conservó– José Manuel Hidalgo fue ampliamente conocido por las “Crónicas mundanas” que, firmadas como Alceste, enviaba desde París a finales de la década de 1880 al diario católico *El Tiempo*, con datos de la vida política, artística y de la alta sociedad en Francia e Italia, sazonadas con anécdotas, detalles y pormenores provenientes de su trato personal con la aristocracia de distintas ciudades europeas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Crónicas con temas como: el cincuentañal del sacerdocio de León XIII, las leyes eclesiásticas en Alemania, la Exposición de 1889, excursión a la alta Italia y a la Suiza francesa, la comedia *Pepa*, los rastaquouères, comida íntima en la embajada de Italia, caída de una araña en el teatro: un príncipe real herido, boda de la señorita Harcourt, descripción de sus trajes, la Patti, visita a la gran Cartuja de san Bruno, recuerdos de la Semana Santa en Roma, la reina Isabel, las flores en las modas, el primero que se suicidará en la Torre Eiffel, bailes con fracs de color, etcétera. Este género de textos le valió la censura desde las páginas de *El Siglo Diez y Nueve*: “Alceste, que es un buen católico, *cela va sans dire*, entretiene sus ocios parisienses en zurcir ‘crónicas mundanas.’ Para un católico, el tema no es de lo más ortodoxo que digamos. Nuestro difunto amigo el *Reino Guadalupano* se indignaría ante el

Sofía Verea hizo un rescate fundamental al sacar a la luz, en 1960, *Un hombre de mundo escribe sus impresiones*, correspondencia entre José Manuel Hidalgo y Luis García Pimentel, cartas en las que Hidalgo aceptó lo que hasta entonces se había negado a hacer: “contar lo que vio y palpó tras los bastidores del episodio que tan trágicamente se cerró en Querétaro” (Verea de Bernal, 1960: IX).

No obstante, la obra que pretendo enfocar en las siguientes páginas apareció un año antes de que iniciara dicho intercambio epistolar. Me refiero a *Recuerdos de juventud. Memorias íntimas de don José Hidalgo* (México, 1887). Publicada primero en el folletín de *El Nacional* y empastada ese mismo año en formato de libro, la obra resulta –vista desde el presente– de gran modernidad, al haber tenido José Manuel Hidalgo la audacia de narrar en primera persona y bajo el pacto de lectura autobiográfico, un tramo de su vida como joven diplomático en Italia, en los tiempos agitados de la unificación.

*Recuerdos de juventud* es hoy un texto prácticamente desconocido; vislumbro dos razones por las que fue excluido del canon literario: 1) Debido a la filiación imperialista del autor, por lo que no pudo ingresar en las tempranas historias literarias –generalmente esbozadas desde el punto de vista liberal–, pese a tener varias obras publicadas; 2) Por la ausencia de una perspectiva crítica que considerara los textos autobiográficos como literatura.

La primera razón puede explicar por qué José Manuel Hidalgo no fue considerado como escritor a pesar de que también publicó varias novelas –género consagratorio– y a despecho de la sanción positiva que le prodigara uno de los críticos más prestigiosos de entonces, Juan Valera, quien prologó su tercera novela, *La sed de oro* (1891). Otros críticos distinguidos, el Marqués de Casa Laiglesia y Elías Zerolo, prologaron

---

corresponsal de un periódico ultramontano que se consagra a investigar el color del *frac* que usan los *pchuteux* en los bailes de la embajada del Gran Turco” (Sin firma, “La prensa”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 9ª época, año 48, t. 95, núm. 15 384, 16 de mayo de 1889, p. 1).

también sus novelas –*Las dos condesas* (1891) y *Víctimas del chic* (1892), respectivamente–, y ambos subrayaron la fidelidad con que están retratados los caracteres de la clase aristócrata –“mundo muy alejado del en que vivo”, afirma Zerolo (1897: 371)–, lo cual puede ser hoy relevante desde un interés discursivo enfocado en la representación e historiografía de las mentalidades.

Un siglo después, Emmanuel Carballo seguía presentando al autor como “diplomático y político de tercas ideas conservadoras [que publicó en París] varias novelas [en las que] mezcla sin resultados positivos la novela sentimental, la de costumbres (aplicada a la aristocracia, la nobleza y la gran burguesía) y la histórica” (2001: 102). Los juicios del jalisciense soslayan la obra y anteponen la apreciación política: “Hidalgo ingresa a la Historia con mayúscula por la puerta falsa: la traición a la patria. Es promotor del Segundo Imperio” (103). Y concluye: “su final es de novela triste, mala, como todas las suyas” (104).

Proscrita del gusto literario vigesémico, las obras ficcionales de José Manuel Hidalgo han sido contempladas como: “novelas rosas bastante malas, que vieron la luz en París y tuvieron algún éxito, y en las que los personajes pertenecían a la nobleza y la alta burguesía francesa a las que tanto llegó a conocer” (Suárez Argüello, 1996: 229); o bien, que sus novelas “no son modelo de literatura, aunque sí de moralidad y discreción [por ejemplo, el tema de su primera novela, *Al cielo por el sufrimiento*] son las costumbres de la alta sociedad francesa en aquellos tiempos, tanto en su parte piadosa y sensata, como en la brillante y descocada actuación de los que aparecen a los ojos del vulgo como verdaderos exponentes de las altas clases francesas (Lancaster-Jones, 1961: 666).

Así, aunque negando valor estético a su obra ficcional, los críticos han coincidido en señalar la aguda capacidad observadora de Hidalgo y Esnaurrizar; dicha virtud que atiende a la dimensión testimonial de su prosa –pues narraba desde dentro del cerrado grupo aristócrata– encuentra en la veta autobiográfica el mejor espacio para su óptimo

desarrollo. Ricardo Lancaster-Jones opina acerca de las cartas que Hidalgo envió a García Pimentel, y que rescató Sofía Vereá en 1960:

[En las cartas] no solamente se encontrarán importantes datos para la historia del segundo intento imperialista mexicano, sino que también se dan a conocer curiosos datos de la actuación de varios miembros de la aristocracia mexicana que vivían entonces en París, o que cuando menos pasaban largas temporadas en el antiguo continente. Las graciosas y a veces malignas anécdotas que relataba Hidalgo a su amigo, quien al parecer gozaba con esos mal intencionados relatos, son propiamente la parte más interesante del volumen, pues auxilian al que estudia la vida de los ausentistas en Europa (Lancaster-Jones, 1961: 666).

El propio Carballo dedica la mayor parte de la ficha biográfica del autor a comentar el epistolario, al que considera unas “memorias políticas” (2001: 103), y aunque en la entrada del diccionario dedica un apartado a “Textos biográficos”, no hace referencia a la autobiografía;<sup>2</sup> en tanto Ana Rosa Suárez Argüello emplea cartas y autobiografía como fuentes para la construcción de la semblanza biográfica del ex ministro, y reconoce específicamente *Recuerdos de juventud* como “un libro indispensable para comprender la formación de un conservador” (1996: 229).

El interés por el discurso autobiográfico en los estudios literarios recientes nos permite reconsiderar la escritura de Hidalgo y Esnaurrizar con la marca de modernidad que se le negó desde la historiografía debido a su filiación conservadora y a haber sido personaje clave en la llegada de Maximiliano a México. Justo Sierra Méndez ofrece un magnífico ejemplo –pues su construcción emplea más bien recursos literarios que históricos– de la imagen ambigua, frívola y *mocha* a la vez, con la que se iden-

---

<sup>2</sup> Tampoco Richard Donovan Woods lo incluye en su exhaustivo catálogo de autobiografías (1988), lo que permite confirmar el desconocimiento de *Recuerdos de juventud*, texto nunca reeditado.

tificaba al imperialista; incluso –licencia poética de Sierra en la edificación de su contundencia narrativa– como cabecilla de un hecho histórico en el que Hidalgo no estuvo presente:

Hidalgo sí que personificaba al partido neo-monárquico mexicano, compuesto de burgueses devotos y libertinos, aspirando a figurar en alguna corte, convencidos de que sólo Francia podía salvar a México de los americanos y del gobierno de *la canalla liberal*, muy elegantes en cuanto podían imitar el modelo de París, teniendo por todo ideal el gobierno de un grupo de *decentes* oscilando entre la misa y el baile. El apogeo de este elemento simpático y profundamente nulo del grupo monárquico, se efectuó cuando, vestido de *charro mexicano*, el joven partido conservador de la capital montó a caballo y marchó en gallarda mesnada, relumbrantemente ataviada, al encuentro de la imperial pareja que había posado en la Villa de Guadalupe; don José Hidalgo Esnaurrizar habría podido capitanearlos (Sierra, 1905: 318-319).

No andaba errado Sierra al asociar la arrogante figura de los *charros* conservadores con el audaz desplante que significa *Recuerdos de juventud*. La irrupción misma de Hidalgo, con este texto, en el incipiente –inexistente casi– espacio autobiográfico mexicano en 1887 nos devuelve un autor de avanzada, al que tendríamos que regresar desde la literatura y con menos prejuicios. Sus cartas se conocieron hace apenas medio siglo, pero no podemos perder de vista que cuando se publicaron en la prensa sus *Recuerdos de juventud*, la autobiografía no era un tipo de texto frecuente en las letras nacionales.

En las siguientes páginas intentaré dilucidar los objetivos que persiguió José Manuel Hidalgo en su autofiguración como ministro de México en diversas cortes de Europa. Para ello, consideraré tanto la circunstancia de su publicación como las estrategias que utiliza en el texto. Pese a su ausencia del canon literario por las razones ya enunciadas, si enfocamos *Recuerdos de juventud* simultáneamente desde la teoría

autobiográfica y desde la reflexión sobre la tradición literaria de lo autobiográfico en México, podemos afirmar que su proyecto autofigurativo es enteramente moderno en su concepción; tanto es así que, junto con otros pocos textos forma parte de la emergencia –surgimiento, aparición visible, fenómeno público– de la escritura autobiográfica en nuestra tradición literaria.<sup>3</sup>

Empero la suerte fue adversa para José Manuel Hidalgo al tratarse de un texto emitido por un autor marginal por los cuatro costados: 1) era un hombre del partido conservador; 2) vivía exiliado en Europa debido a su pasado imperialista; 3) no era considerado propiamente un autor literario, y 4) el texto no encajó en los marcos de lectura –tal como los define Walter Mignolo (1984: 210)– de lo considerado como literario en la época. A contrapelo de los autobiógrafos muy gustados por el público de entonces como Goethe, Chateaubriand o Mesonero Romanos, José Manuel Hidalgo no tenía un nombre literario al publicar su autobiografía de juventud; sólo un año después comenzó a escribir novelas –género canónico legitimador de lo literario en el XIX.

En México, el surgimiento del espacio autobiográfico sólo ocurrió en las últimas décadas del siglo XIX. Dicho espacio se fue formando, primero, con la publicación de relatos de viajes, y después, en el puente de siglos XIX y XX, con la de memorias y autobiografías que claramente persiguieron un proyecto autofigurativo integral, como puede verse en *Impresiones y recuerdos* (1893) de Federico Gamboa, *Memorias, reliquias y retratos* (1901) de Juan de Dios Peza, *El libro de mis recuerdos* (1905) de Antonio García Cubas, *Memorias de mis tiempos* (publicadas póstumamente en 1906) de Guillermo Prieto, entre otros,<sup>4</sup> y en algunos

---

<sup>3</sup> La emergencia de un género, como la nombra Raymond Williams, en relación con lo dominante, para referirse a “los nuevos significados, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” (1997: 145); no el caso aislado, sino la tendencia: la transformación histórica del modo de lectura.

<sup>4</sup> Sobre este tema *vid.* Luz América Viveros, *El surgimiento del espacio autobiográfico en México* (UNAM, 2015).

diarios íntimos que comenzaron a escribirse con miras a una publicación ulterior, como ocurrió con Federico Gamboa y José Juan Tablada, textos que han sido estudiados por Juan Pascual Gay en *Escaparates del tiempo*.<sup>5</sup>

En México debemos contextualizar la aparición en la prensa de *Recuerdos de juventud* con la etapa de formación de un marco discursivo de la autobiografía. Dicho marco se formó también en dialéctica con dos tipos de texto muy fuertes: por un lado, la novela histórica y, específicamente, la de asunto contemporáneo; por el otro, las memorias de campaña, de gobierno o de defensa de los participantes en episodios políticos o militares. Ambos gravitaban entre dos discursos que se debatían en la delimitación de su campo: el literario y el histórico.

El episodio del Segundo Imperio fue disparador de géneros como la novela histórica y las memorias autobiográficas. La novela histórica porque, como propone Víctor Villavicencio Navarro, estamos frente a una etapa histórica de “tintes novelescos” en la que “el patriotismo a toda prueba está personificado por Benito Juárez y su grupo, a cuya perseverancia le debemos la salvación del país; mientras que el archiduque austriaco y quienes lo hicieron llegar a México y colaboraron con él representan el otro lado de la moneda: quienes se pusieron al servicio del invasor perdieron hasta el derecho de llamarse mexicanos” (2012: 63). Las memorias autobiográficas porque los diferentes actores tienen la necesidad de fijar su postura y su versión de los hechos a partir de la fuerza del discurso testimonial, pues, como visulmbra Elizabeth Gómez, la escritura memorialística sobre el pasado reciente acerca de un hecho sangriento, traumático, tiene que ver con una operación hermenéutica

---

<sup>5</sup> Hispanoamérica, que siempre ha sido señalada como árida en su producción autobiográfica anterior al auge del siglo xx, tiene sin embargo diferencias notables en sus distintas latitudes, y México frente a –por ejemplo– Argentina, queda a la saga en la práctica del género. Como bien sabemos, en el país sudamericano los textos del espacio autobiográfico encuentran muy pronto su canonización en las historias literarias con nombres como Faustino Domingo Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané, Santiago Calzadilla, Lucio V. Mansilla, etcétera (Adolfo Prieto, 1966).



enfocada a comprender los sucesos acontecidos, enjuiciarlos y darles su dimensión correcta.

Por ejemplo, apenas terminando el Segundo Imperio se publicaron y tuvieron gran éxito novelas como *El sol de mayo: memorias de la Intervención, novela histórica* (1868) y *El Cerro de las Campanas* (1868), de Juan A. Mateos; *Calvario y Tabor* (1868), de Vicente Riva Palacio. En tanto, bre- gando entre discursos de ficción y referencialidad, Ireneo Paz arriesó una primera persona en *Algunas campañas. Memorias escritas* (1884), en las que claramente quiere sellar un pacto de no ficción, pues desea dejar constancia de sus recuerdos como guerrillero durante la Intervención Francesa, el Imperio de Maximiliano y la República Restaurada. Publica- das primero en *La Patria Ilustrada* y reunidas inmediatamente en libro, Paz abre su memoración con la siguiente reflexión metadiscursiva:

Amigo lector: / Me parece que después de los años que llevo de estarte dirigiendo la palabra, estoy ya autorizado para darte este tratamiento de confianza; es la primera vez que me permito hablarte en vocativo y, espero que me lo perdonarás, en gracia de que acaso sea la última, pues que no me propongo publicar después de estas ningunas otras memorias o reminis- cencias, único caso en que el que escribe puede permitirse la osadía de estarse nombrando a sí mismo, cosa que de veras me produce el efecto de un *wagon* arrancando chirridos a una mala curva (Paz, 1884: 5).

La condena hacia la primera persona –que considera *osadía* nombrarse a sí mismo– es un valor compartido en la época. Comparable con un artefacto de la modernidad –el chirrido de un *wagon* de ferrocarril– la primera persona es disonante y debe disculparse pero, sin duda, tiene el inquietante doble rostro de lo moderno.

Hacia mayo de 1887 se debatía en la prensa –y en la calle, a golpes de bastón entre Ángel Pola y Victoriano Agüeros– la traición de Miguel López, episodio con el que culminó el fallido Segundo Imperio y que ahora enfrentaba a *El Diario del Hogar*, *El Nacional*, *El Tiempo*, *La Voz de*

*México y El Combate*. Se ofrecía, por parte de *El Nacional*, una entrevista que hizo Ángel Pola –introdutor del género entrevista en el periodismo nacional– a José Luis Blasio –ex secretario particular de Maximiliano–, en el que éste negaba la autenticidad de una carta que *El Combate* publicara días atrás. *El Diario del Hogar*, por su parte, puso en entredicho los asertos de Blasio, los contrastó con los dichos del criado Severo Villegas, encontró contradicciones y acusó de mentiroso a Blasio, quien se defendió enviando una carta explicativa. Es factible pensar que, producto de esta polémica, Blasio se animara, tres lustros después, a escribir unas memorias con su versión de lo acontecido en la época del Imperio: *Maximiliano íntimo. El emperador y su corte. Memorias de un secretario particular* (París, Librería de la viuda de Charles Bouret, 1905).

Ese mismo año de 1887, en junio, apareció en *El Nacional* un breve esbozo biográfico de José Manuel Hidalgo que, en tercera persona, informaba de su heroicidad, pues se había batido muy joven, cuando la Invasión Norteamericana; se subrayaba que gozaba de gran influencia y amistad íntima con la emperatriz Eugenia de Montijo y, además, se aseguraba que “el señor Hidalgo [había sido] bien parecido de joven, de excelentes maneras y carácter afable. Conoc[ía] bien la política europea, y [había tratado] al mundo diplomático de España, Italia y Francia, desde 1849 hasta 1866, conociendo curiosos secretos de la diplomacia de entonces”.<sup>6</sup> Concluía este esbozo con la consideración de la modestia con que vivía en París y Niza, pues el destino de los diplomáticos honrados es que “a la vejez no tienen un cuarto, ni los gobiernos les dan pensión alguna” (*idem*).

Hidalgo era menos recordado como combatiente en uno de los batallones que defendieron la capital del invasor estadounidense,<sup>7</sup> que

---

<sup>6</sup> La Redacción, “Don José Hidalgo”, en *El Nacional*, tomo IX, año IX, núm. 289 (18 de junio de 1887), p. 2.

<sup>7</sup> El batallón de los *Bravos*, nombrado así en honor de los hermanos insurgentes, “junto con el *Hidalgo*, el *Independencia* y el *Victoria*, compuestos por artesanos y empleados públicos

como miembro de la diputación mexicana que en Miramar ofreció la corona del imperio a Maximiliano. Sin embargo, quienes lo conocieron sí rememoraban su personalidad galante y su desenvoltura en sociedad. Guillermo Prieto ofrecerá, hacia el final de su vida, datos que transcribo en extenso por las implicaciones que luego tendrá esta percepción social en la autfiguración que hace de sí Hidalgo:

Uno de los compañeros de oficina, con quien trabé más estrecha amistad, fue don José Hidalgo y Esnaurrizar, joven de finas maneras y bien aceptado entre la gente de buen tono. / El mérito especial de Pepe Hidalgo, como le llamaban generalmente, era ser sobrino de don Antonio María Esnaurrizar, Tesorero General de la Nación, personaje de altísimas polendas, severo, erguido, de gran corbata y bastón con borlas, lujoso coche de caballos moros, a quien por su rigidez y majestad, llamaban los palaciegos virrey embalsamado. / La familia del señor Esnaurrizar era muy estimada por su posición y virtudes; Hidalgo, huérfano de padre, era considerado como hijo de la familia, y esto le abrió las puertas de los empleos y excelentes relaciones. / Alto, delgado, barbilampiño, de ojos negros y algo de infantil en la expresión, Pepe era estimable; pero su instrucción en todas las líneas era muy mediana, y su talento (si es permitido hacer esos valúos a quien no conoce el género) no pasaba del trabajo de munición con que la naturaleza obra en la gran mayoría de los hijos de Adán. / Las pretensiones de Hidalquito a la nobleza y a los títulos de sangre azul, no tenían límite y, no obstante ser empleadillo con una dotación mezquina, declaró su Dulcinea, y aun creo pensó enlazarse con la hermosa joven D. O., una de las beldades que tenía en tortura mayor

---

voluntarios, defenderían la capital de las tropas invasoras. El 18 de agosto de 1847 quedaron acuartelados en el convento de Santa María de Churubusco; dos días después tuvo lugar la batalla. Los estadounidenses tomaron la plaza y algunos prisioneros fueron conducidos a San Ángel, entre los que se encontraba Pepe Hidalgo, quien recuperó su libertad hasta febrero de 1848, luego de la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo” (Villavicencio Navarro, 2012: 65).

número de apasionados corazones. / Hidalgo era hijo de un honrado militar; pero no sé por qué calumnia se le suponía favorecido por el barbero que acompañó a México al Virrey Venegas y fue el primero que cultivó en la gran Tenoxtitlán el copete y la patilla, derrotando vergonzosamente la coleta (Prieto, 1906: 159-160).

Hacia finales de 1887, pocos meses después de aquel esbozo biográfico a que me referí párrafos atrás, apareció en *El Nacional* el anuncio de la publicación de las “Memorias inéditas” de José Hidalgo, “obra amena, interesante e instructiva” en la que el lector “tendrá ocasión de conocer [...] íntimamente a los principales personajes europeos en los últimos treinta años”.<sup>8</sup>

Hizo el periódico un despliegue –modesto pero significativo– de distintos recursos paratextuales: semblanza, anuncio y gacetilla, elementos que abonaron a la formación de una expectativa. Ya con la publicación de los *Recuerdos* en el folletín, *El Nacional* fue uno de los primeros periódicos –medio que jugará un papel fundamental en la formación de marcos discursivos en el siglo XIX– en abonar a la incipiente creación de un mercado lector de textos autobiográficos de personajes más o menos cercanos y conocidos. En la primera entrega, José Manuel Hidalgo justificó su incursión en la escritura autofigurativa, que dedicó a su amigo de juventud Félix Galindo:

Más de una vez me has aconsejado con cariñosa insistencia y en términos lisonjeros que escriba mis Memorias [...]. Mis memorias no tendrían quizá grande importancia; pero sí puedo asegurar, sin faltar a la modestia, que se leerían con algún interés, sobre todo en una época en que tantos las escriben, desde los hombres de Estado hasta los acróbatas y actrices.

---

<sup>8</sup> Sin firma, “Gacetilla. *Recuerdos de juventud*”, en *El Nacional*, tomo x, año x, núm. 96 (22 de octubre de 1887), p. 3.

“¿Escribirá usted sus memorias?”, preguntaba uno a Talleyrand. “No lo sé aún –respondió– pero sé que mi cocinero está escribiendo las suyas”. Y en su época el vulgo no las escribía con la profusión que hoy. / [...] Así que me resolví a darte gusto en la mitad, escribiendo, no mis memorias, sino una *conversación* inocente [...]. No hay unidad, pues, en esa *conversación*, hay el desaliño de quien departe sin pretensiones y salta de una cosa a otra según va viniendo a la memoria lo ocurrido en la juventud, que deben tener presente los que quieran leerme [...] (Hidalgo, 1887: vi-vii).

Estas memorias tratan principal, pero no exclusivamente, su estancia diplomática en Roma y Nápoles durante su juventud, a donde fuera enviado como recompensa por su participación en la Invasión Norteamericana.<sup>9</sup> A diferencia de otros textos de este tipo, no centra su atención en la justificación de una actuación política, sino en la vindicación del proceso formativo de un diplomático –él mismo– cuya profesión requiere tacto, experiencias trasatlánticas, roce social y cierto dandismo, cualidades que –se deduce de su discurso– se traen desde la cuna y sólo con los años y la experiencia se perfeccionan. El texto, además, puede analizarse como el *Bildungsroman* de un imperialista que desea crear empatía –hacia el personaje principal y, por ende, hacia el referente histórico– y que busca construir un discurso afectivo.

*Recuerdos de juventud* tiene como lugar de enunciación el exilio, al que alude, en principio, como un consuelo lejos del “ruido de las armas, las querellas fratricidas, la sangre derramada y el espanto” (10) de México; se configurará a sí mismo como joven excombatiente en la Guerra del 47 que pudo cristalizar su anhelo de conocer al Papa y vivir en Roma. A esos primeros años en la carrera diplomática dedica la mayor parte del texto.

---

<sup>9</sup> En un inicio fue asignado a Inglaterra, donde sólo estuvo dos meses; luego fue enviado a la legación en Roma, “cerca del Santo Padre, con la misión de arreglar el concordato que tanto anhelaba el gobierno mexicano” (Villavicencio Navarro, 2012: 66).

Si bien los lectores de la década de 1880 tendrán presente al personaje como miembro del grupo conservador que trajo a Maximiliano, Hidalgo ofrecerá de sí mismo la imagen de un joven agradable, sencillo, estudioso, honrado y sincero, quien una y otra vez establece la suerte tan distante entre el sexagenario que ahora rememora y el joven que fue él mismo: “En los platillos de la balanza de mi vida hay tantas amarguras como satisfacciones” (9); “yo veía, oía, todo lo retenía y nada repetía mi buena memoria, hoy debilitada, antes asombrosa” (14); “El contento de verme condecorado fue entonces mayor que el que tuve más tarde con las grandes cruces. En aquel tiempo tenía las ilusiones de la *gioventú, primavera della vita* y hoy las cruces morales pesan más y más con los años” (19-20); “confieso modestamente que ignoraba yo muchas cosas que traté de aprender, si no con grande éxito, sí con gran fuerza de voluntad y ausencia de amor propio al confesar mi ignorancia, pero muy grande en el deseo de aprenderlas” (27); “¿En dónde están aquellos tiempos en que solo, en mi aposento, leía yo en alta voz y aprendía rápidamente de memoria actos enteros en verso de dramas españoles, escenas de clásicos franceses, cantos del Jaso en esa dulcísima lengua?” (31); “Ni entonces ni los años posteriores me preocupaba el dinero más de lo necesario. Hoy pago bien caro ese desdén, pues habiendo podido adquirirlo honradamente no debí descuidarlo, y Dios sabe solo lo que es ver venir la vejez sin saber ya cómo procurárselo” (51).

Moneda de dos caras, esta autobiografía de juventud –conjeturo– también da continuidad a la misma intención que Víctor Macías advirtiera en la traducción que José Manuel Hidalgo hiciera años atrás, en 1854, del *Manuel du bon ton et de la politesse française* de Louis Verardi: establecer distancias sociales y códigos compartidos por una élite de entendidos (Macías-González, 2006: 275). En el mismo sentido que Manuel Antonio Carreño con su *Manual de urbanidad y buenas maneras* (1854), este tipo de texto pretendía modelar la conducta en sociedad, invistiendo a sus creadores –o traductores, como nuestro autor– de una hidalguía y nobleza de sangre sólo existente en el imaginario del lector;

de fondo, se trata de un proceso de afirmación de valores burgueses y conservadores (Enrique, 2013). Como el *Manuel du bon ton*, *Recuerdos de juventud* sirvió también, en parte, para establecer una distancia con los compatriotas diplomáticos de la República liberal, que desconocían el *savoir faire* para desenvolverse y “no estaban a la altura de su misión en el exterior, puesto que carecían de buenas costumbres, ignoraban cómo conversar, e incluso, cómo vestir” (Macías-González, 2006: 275).

Al configurar a su preceptor en el mundo de la diplomacia –Ignacio Valdivieso, ministro plenipotenciario en Roma entre 1848 y 1849– José Manuel Hidalgo se asume como aprendiz que luego seguiría los pasos del maestro, y ahí establece claramente la relación que desea crear entre las cualidades cortesanas y la fortuna de una encomienda política:

Su figura distinguida, sus maneras, su lenguaje, sus hábitos de corte, el conocimiento de la política y de las prácticas diplomáticas, todo hacía que al verle se le tratase con consideración y simpatía. Añádase a eso su amistad con tantos personajes, y así se comprenderá cómo, representante de un país lejano y sin voto en las cuestiones europeas, su voz era escuchada en las conversaciones oficiales del cuerpo diplomático cada vez que se trataba de uno de los muchos puntos que había que resolver en presencia de los graves acontecimientos de todos los días (23).

*Recuerdos de juventud* será la narración de su propio aprendizaje de maneras, lenguaje, hábitos y prácticas, así como la continua referencia a la amistad trabada con personalidades del mundo político, social y literario: el Papa Pío IX, Francisco Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas y, por supuesto, la emperatriz Eugenia: “[En Roma] aprendí figuras muy bonitas, que introduje luego en Madrid y aun en París en los cotillones que dirigía yo con un ardor que ahora me parece imposible [...]. Mi último cotillón, en 1864, fue en un baile de *los lunes* de la emperatriz Eugenia” (81).

La temporada inicial en Gaeta acompañando al Papa, habría sido decisiva –así lo construye en su discurso– para su cambio definitivo de residencia a Europa, pues ahí encontró una vida social con la que creó fuertes lazos: “No se vive cinco meses de la vida de familia sin estrechar la amistad, consolidar la confianza y establecer la intimidad; así que reinaba allí una gran cordialidad y aún cierta amenidad entre ancianos y jóvenes que nada vino a turbar un momento y que conservamos todos al volver a Roma. Muchos han desaparecido ya; otros, jóvenes como yo entonces, han sido embajadores y ministros; con todos he conservado la amistad” (25).

Hay también cierto afán por exhibir la suya como una vida que oscilaba entre un trabajo que, asegura, no lo mataba –y hasta le daba tiempo de tomar clases de francés e italiano–, y el cultivo de relaciones, excursiones a Herculano, Pompeya, Castellammare y Sorrento, y variadas distracciones sociales: “todo era fiestas, visitas de día y sobre todo la Villa Reale [...]. En la noche comidas, bailes, el teatro de San Carlos” (26). Nápoles fue para Hidalgo su “estreno en la sociedad europea, joven, con ilusiones, sin cuitas, fuera de casa desde las dos de la tarde, siempre en fiestas [...] y eso que la vida allí era insensata; todos se acuestan a las 2 y a las 3 de la mañana, y por consiguiente se levantan muy tarde” (27). Ana Rosa Suárez afirma que Hidalgo pasó las últimas tres décadas de su vida en Europa “en medio de fiestas y celebraciones de la alta sociedad. Se convirtió en uno de los solterones más invitados, en un caballero elegante y solemne, que disimulaba su miseria como podía, y [que] nunca perdió su sentido del humor” (Suárez, 1996: 224). No obstante, por sus mismas obras podemos asegurar que Hidalgo dedicaba mucho tiempo a la escritura como demuestran sus periódicas colaboraciones cronísticas, sus reminiscencias en formato epistolar y las varias novelas publicadas tras sus *Recuerdos de juventud*, todas editadas por la Librería de Garnier, París: *Al cielo por el sufrimiento* (1889) *La sed de oro* (1891), *Las dos condesas* (1891), *Víctimas del chic* (1892), *Lelia y Marina* (1894) y *La confesión de una mundana* (1896).



En sus *Recuerdos* encontramos una y otra vez su asombro y aprendizaje frente a las prácticas de la alta sociedad en Nápoles, Roma, Londres y París, ciudades en las que aprendió a seguir la etiqueta adecuada para brillar en el mundo diplomático. Su discurso transcurre en una cuerda floja entre las observaciones serias, sentimentales y francamente frívolas; a la luz de esta autobiografía de juventud y, por ejemplo, los diarios de Federico Gamboa y de Alfonso Reyes, podría construirse una imagen del servicio público como el arte de navegar entre la frivolidad y la gravedad de los asuntos de estado.

Apenas al llegar a Nápoles afirma haber aprendido de su jefe, el señor Valdivieso, una de las primeras lecciones de diplomacia: el valor del conocimiento gastronómico, materia en que éste “habría podido dar puntos y comas a Alejandro Dumas, que se preciaba de buen cocinero [...]. Mi jefe era de la escuela de Talleyrand, que decía a su cocinero: ‘Mañana vamos usted y yo a hacer un tratado con tal potencia’, pues en sus delicadas comidas arreglaba frecuentemente sus negocios” (11).

Más adelante, al rememorar las costumbres de la etiqueta londinense, estrictas y sobrias, se precia de haber asistido a la ceremonia del *Drawing-Room*, es decir, las recepciones de día de la reina Victoria:

A los bailes se convida a todo el Cuerpo Diplomático, aun a los agregados, a la aristocracia y a los extranjeros de distinción. No se puede ir sin uniforme, calzón corto y media blanca. El anciano conde de Labradío, ministro de Portugal, muy estimado de todos y aun de la reina, pidió misericordia para sus flacas pantorrillas, y se le permitió por excepción vistiera sus canillas con medias de seda negra: naturalmente de ese color se puso el pantalón. La elegancia era hacerse los calzones cortos por el sastre del príncipe Alberto, esposo de la reina, y a mí me lo hizo hasta el fin del imperio francés con las nuevas medidas que le enviaba yo. Tenía yo debajo un calzón de pie, de punto, así que no había una sola arruga en la media. Ese sastre enseñaba a ponérselos, apretando fuertemente las hebillas debajo de las rodillas y tirando hacia arriba el calzón, que que-

daba como pintado, mientras que los otros empezaban por abotonarlos arriba y las hebillas después, lo que traía muchos desperfectos. Cuentan que en París pusieron unas banderitas sobre las pantorrillas postizas de un desgraciado que no las vio y entró así en los salones: el estudio de las pantorrillas es muy divertido.

En la otra cara de la moneda, menudean las alusiones a la importancia de la honradez, la discreción, la caballerosidad y la templanza. Estos valores son configurados como heredados de una cuna privilegiada pues su relato inicia proverbialmente: “Hijo de un guerrero y de una santa” (2). Con ellos adquirió “los principios religiosos, el honor, la probidad, los sentimientos del caballero y del cristiano en que fui amantado”, y su misma profesión diplomática parece ser resultado natural de una evolución, pues aunque sabe usar las armas –“las empuñé muy joven para pelear al lado de los que murieron en defensa de la patria”– fueron en su vida un paso intermedio para “entrar en la carrera diplomática, que era mi vocación”.

Es insoslayable la efectividad de su estrategia autofigurativa en la que podemos ver el doble movimiento de autoelogio y humillación en su aprendizaje como diplomático y como hombre de mundo. *Recuerdos de juventud* parece postular la idea de unos años formativos que debe superar todo funcionario para hacerse de un capital cultural del que no se goza sin ese rito iniciático. Me explico: José Hidalgo se configura en pequeños episodios –miniaturas anecdóticas– en los que yuxtapone sus temores, chascos, humillaciones, enaltecimientos y aprendizajes. Entre ellos: la forma de comportarse en la corte, la oportunidad de haber trabajado amistad con el Papa, la caballerosidad que se espera de él, la diligencia con que debe conducirse, la humildad para conocer su lugar respecto a los demás, pues, desde su perspectiva, el acatamiento de las jerarquías era la base de las relaciones diplomáticas; no asoman aires democráticos ni insubordinaciones republicanas en su texto, aunque el horizonte de escritura –el presente– se asome a cada momento en su

relato como cruel realidad: “El Papa condecoró al señor Valdivieso con una gran cruz y a mí me dieron una pequeña, como daban un golpe con la alabarda que retumbaba cuando él pasaba y para mí un pequeñito que apenas se oía” (19).

Al narrar la convivencia diaria con el Papa y su corte, puestos a salvo por una larga temporada en la fortaleza de Gaeta –mientras en Roma se batían los revolucionarios– surgen anécdotas íntimas, enaltecedoras, graciosas o bochornosas, que se configuran como el camino para formar un carácter. Como ejemplo de lo humillante narra cuando necesitó atenderse de una indisposición que le exigía bañarse y ahí la tina no se conocía ni por el nombre, por lo que tuvo que adaptar un tonel para sumergirse en él “con menos resignación que Diógenes, y esto se repitió varios días”; su jefe, indiscreto, lo exhibió frente al cuerpo diplomático y le “dieron sus excelencias buenas guasas” (16). O cuando, tiempo después de haber convivido en Gaeta, fue a visitar al Papa Pío IX en el Palacio de Portici, recuerda: “resbalé sobre el charol rojo que cubría los ladrillos del salón y caí boca abajo a los pies de Su Eminencia, que a la vez que me preguntaba si me había hecho mal reía a mandíbula batiente, diciéndome que al embajador de Austria le había pasado lo mismo, lo que mitigó mi humillación” (37).

En cambio, se precia de dedicar largos párrafos a la cercanía que consiguió tener con Pío IX, quien lo recibía con su “angélica bondad”, lo distinguía nombrándolo “*il mio compagno di Gaeta*”, le hablaba en español de cosas adecuadas a su poca edad y le firmaba cuantas indulgencias, retratos y objetos le pedían sus parientes y amigos. El trato amistoso con el popular Papa –que al momento de la escritura había transcurrido una década de su fallecimiento– era, desde su estrategia autofigurativa, una excepcionalidad digna de aparecer como tema de varias anécdotas semejantes que reiteran dicha familiaridad.

La relación cercana, privilegiada, con el papa Pío IX da unidad a la primera parte de sus *Recuerdos de juventud*. Como suele ocurrir en el espacio autobiográfico, el texto deriva, en su segunda parte, hacia la

forma del relato de viaje: sitios de interés turístico en Roma y el Vaticano; o bien se sirve del relato histórico –teñido de la marca testimonial– para dar cuenta del regreso del Papa a Roma.

José Manuel Hidalgo detiene en ocasiones la narración de su sabroso relato de los tiempos felices con reflexiones que funden dos horizontes, el lugar de la escritura y los recuerdos de juventud resucitada por la palabra, y pregunta “¿Por qué no vuelven esos tiempos plácidos en que el estudio y las fiestas eran mi sola preocupación, en que el corazón estaba lleno de ilusiones, de buena fe y no conocía ni los reverses de la suerte ni la perfidia del hombre?” (32). Este tipo de lamentaciones harían, un siglo después, decir a Gastón García Cantú: “Cuando el Imperio se vino abajo, [los mexicanos imperialistas] desaparecieron en Europa, haciéndola, como José Manuel Hidalgo, de escritores, aumentando las filas de los que tenían, por tarea hereditaria, la ‘delicia de lamentarse’” (1987: 15).

Juicios como éste, válidos tal vez desde la perspectiva meramente histórica, han conseguido narcotizar también el disfrute literario de un escritor que, si fue reaccionario en la política, hoy podemos reivindicarlo, *mutatis mutandis*, como revolucionario en la literatura. El género que cultivó habría de ver su franca emergencia unos pocos años después, al filo del siglo xx.

SEMINARIO DE EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## BIBLIOGRAFÍA

Carballo, Emmanuel (2001). *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Con la colaboración de Jesús Gómez Morán y Norma Elizabeth

- Salazar Hernández. México: Editorial Océano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Enrígue, Álvaro (2013). “La mente de Carreño”, en *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*. México: Anagrama.
- García Cantú, Gastón (1987). *El pensamiento de la reacción mexicana. Historia documental, II (1860-1926)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hidalgo, José (1887). *Recuerdos de juventud. Memorias íntimas de don José Hidalgo*. México: Edición de *El Nacional*.
- Lancaster-Jones, Ricardo (1961). “Imperialista desengañado”, en *Historia Mexicana*, vol. x, t. 4, núm. 40, (abril-junio), pp. 663-667.
- Macías-González, Víctor (2006). “Hombres de mundo: la masculinidad, el consumo y los manuales de urbanidad y buenas maneras”, en *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*. María Teresa Fernández Aceves, Carmen Ramos Escandón y Susie Porter, coordinadoras. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Universidad de Guadalajara, pp. 267-297.
- Mignolo, Walter (1984). “Discurso ensayístico y tipología textual”, en *Textos, modelos y metáforas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 209-222.
- Paz, Ireneo (1884). “Algunas campañas. Fragmentos arrancados a un libro de memorias para *La Patria Ilustrada*”, en *La Patria Ilustrada*, año II, núm. 1 (7 de enero de 1884), pp. 4-6.
- Prieto, Adolfo (1966). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: J. Álvarez.
- Sierra, Justo (1905). “La República y la Intervención”, en *Juárez: su obra y su tiempo. Estudio histórico*. México: J. Ballestrá y Compañía.
- Suárez Argüello, Ana Rosa (1996). “José Manuel Hidalgo”, en Antonia Pi-Suñer Llorens, coordinadora, *Historiografía Mexicana*, vol. IV, “En busca de un discurso integrador de la Nación, 1848-1884”, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 223-224.

- Verea de Beral, Sofía (1960). “Palabras preliminares” a José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar *Un hombre de mundo escribe sus impresiones*. Recopilación, prólogo y notas de Sofía Verea de Bernal. México: Porrúa.
- Villavicencio Navarro, Víctor (2012). “José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar, un monarquista semiolvidado”, en *El Imperio napoleónico y la monarquía en México*, Patricia Galeana, coordinadora. México: Siglo XXI Editores, Senado de la República, pp. 63-86.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Prólogo J.M. Castellet. Traducción Pablo di Masso. Barcelona: Península.
- Woods, Richard D. (1988). *La autobiografía mexicana: una bibliografía razonada / Mexican autobiography: an annotated bibliography*. New York: Greenwood.
- Zero, Elías (1897 [1892]). “Una novela de costumbres parisienses”, prólogo a *Víctimas del chic*, recogido en *Legajo de varios*, París: Garnier, pp. 369-374.



## ENRIQUE GUASP DE PÉRIS: LA APUESTA EXTRANJERA POR UN TEATRO NACIONAL

RAQUEL VELASCO

### 1. EL DIVO DE MALLORCA<sup>1</sup>

Son los primeros años tras la restauración de la República. México vive un momento esperanzador motivado por los cambios que aparentemente iba a experimentar la sociedad, la cual sin distinción de raza o credo, sería educada en la convergencia del conocimiento universal con el orgullo de sostener las raíces de los pueblos prehispánicos, en un mestizaje de ideas acompasadas por las vanguardias europeas y Francia como modelo hegemónico.

Dentro de este contexto, en la segunda mitad del siglo XIX, era notable la crisis que prevalecía en el país respecto a la selección del repertorio dramático puesto en la escena mexicana, normalmente conformado por obras provenientes de España o por traducciones de piezas del canon europeo. Además de esto, el teatro en México estaba en manos de directores extranjeros, probablemente debido al impulso que cimentó este arte durante el imperio de Maximiliano de Habsburgo, situación que se mantuvo por varios años, pese al reto modernizador propuesto por los modeladores de la nación, en su afán de difundir que la idea de civilización era un concepto que los pueblos americanos debían aprender de Europa.

---

<sup>1</sup> En el libro *Las representaciones del esplendor* es posible confrontar una investigación exhaustiva y documentada, a propósito de la vida e influencia de Enrique Guasp de Pérís, el divo de Mallorca, tanto en el teatro mexicano como en la provincia de Orizaba, durante el último tercio del siglo XIX.



Ahora bien, para modernizar al país –se creía– era necesario convocar a artistas del extranjero capaces de construir las bases para la posterior creación de un teatro nacional y con la finalidad de que montaran obras que enriquecieran nuestra escena, pues como Altamirano pensaba:

[...] atrayendo a los grandes artistas europeos tendríamos actores, los actores animarían a los autores, nuestra musa dramática despertaría a la voz de un arte naciente pero entusiasta y en poco años, la dramaturgia de México que hoy no cuenta sino pocos nombres casi olvidados, sería la honra de la América Latina. Nuestra historia antigua, fecunda en grandes hechos que no hubiera desdeñado la musa griega, y a la que no falta ni el poético prestigio de una cuna envuelta en misteriosas leyendas; nuestra historia colonial, no escasa de asuntos terribles y romancesco; nuestra epopeya de la independencia en que sólo espíritus ineptos no pueden encontrar fuentes de inspiración, nuestras costumbres en el momento crítico de su transformación a influjo de nuevas instituciones y por el torrente de ideas modernas, una sociedad rutinaria hundida en el estanque de las tradiciones del siglo XVI y que sale de él en el último tercio del siglo XIX, las castas de la India Oriental viviendo bajo una República por espacio de cincuenta años, una aristocracia enteramente *bourgeoise* con las pretensiones de la nobleza feudal y con la ignorancia de la hez del populacho, un sacerdocio dominador, razas enteras mantenidas en la candidez y en la barbarie, viviendo otras en el ilotismo, aquéllas conservando el obstinado culto de sus leyes y costumbres antiguas, pereciendo éstas en el desaliento, y en el desamparo y luego la vida del desierto, la vida de la montaña, la vida de la aldea, la vida de las ciudades de la Edad Media, los sacudimientos de sangrientas guerras civiles, una diversidad de caracteres interesante, curiosa, infinita, ¿pueden darse mejores elementos al dramaturgo nacional?<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ignacio Manuel Altamirano, 1988, t. 2: 138-139. Altamirano fue uno de los intelectuales que participó en el desarrollo de la política mexicanizadora de las letras y las artes,

En ese entonces, Enrique Guasp de Pérís, un joven español que en Palma de Mallorca había destacado en puestas de escena provincianas, pero al que la suerte lo llevó a enlistarse en el Ejército para combatir los ánimos independentistas de Cuba, decide desertar y abandona la isla para probar sus anhelos por un destino diferente en México.

A sus veintitrés años, pese a su poca experiencia en el escenario, por ser bien parecido y gozar del don de la palabra, Guasp es aceptado en el cuadro de actores de uno de los personajes más importantes en ese momento: José Valero, con quien el joven empieza a destacar tanto en los teatros de la ciudad de México como en algunos lugares de provincia.

Los montajes en los que el actor desempeña los papeles de galán son meticulosamente guiados por Valero, quien se vuelve un profesor medular en la formación escénica de Guasp, pues bajo la guía del reconocido español aprende cómo crear un personaje y la forma de explotar cada uno de los recursos dramáticos que aparecen en la pieza, talento de su director sobre el cual Altamirano comenta:

---

bajo la idea de que la educación debía estar destinada al pueblo y propiciar el nacimiento de la identidad mexicana. Funda la revista *El Renacimiento*, lo que reforzó el auge que estaba teniendo la literatura nacional. De esta manera, la revista se consagra “no sólo como un vehículo de la actividad literaria que resurge, sino también en un índice espiritual de la época” (Carlos González Peña, 1990: 184). *El Renacimiento* quiere estar abierta a todos los literatos sin exclusión por partido político, religión o clase social. Surgida de las Veladas Literarias impulsadas principalmente por Altamirano con la finalidad de propiciar precisamente un renacimiento cultural en la capital del país, la revista reúne como editores al propio Altamirano, Gonzalo A. Esteva, y participan como redactores: Ignacio Ramírez, José Sebastián Segura, Guillermo Prieto, Manuel Peredo y Justo Sierra. Entre los colaboradores estaban casi todos los escritores mexicanos y extranjeros residentes en el país con prestigio literario.

Para fortalecer la relación entre este movimiento literario y el apoyo que se dio a las representaciones escénicas, José Luis Martínez comenta: “Otros acontecimientos relacionados con la vida literaria ocurren también en la época de *El Renacimiento* [...] *Los teatros renuevan constantemente sus espectáculos*. Las compañías de Gaztambide y de Albuís ofrecen a los aficionados a la zarzuela, entre los que se cuenta Altamirano –convencido defensor del género teatral–, las más gustadas piezas de su repertorio. Las actrices italianas que por entonces visitan México, entre ellas la célebre trágica Civili, deslumbran al público siempre entusiasta” (1993: 181. Las cursivas son mías).

Valero tiene cuerpo mediano, lo que prueba que no se necesita poseer una individualidad de tambor mayor para sobresalir en la escena. Su cabeza, sin tener las facciones magníficas que según sus retratos tenía Talma, son pronunciadas y adquieren según la voluntad del actor una expresión que sorprende. Sus ojos apagados un poco por la edad (porque Valero tiene más de sesenta años) y que se cierran frecuentemente por un movimiento nervioso, se iluminan cuando quiere, lanzan relámpagos de ira cuando el personaje está agitado por la cólera, adquieren el fulgor del acero cuando el odio o la sospecha los animan, toman una dulce expresión de ternura cuando el amor paternal se desborda por ellos, radian soberbios e importantes cuando un sentimiento de grandeza y de legítimo orgullo, como un numen sagrado inspira el alma, se cierran fatigados y dolientes cuando la enfermedad física doblega la voluntad, chispean malignos y picarescos cuando la ironía o la burla se esconde tras ellos, se cierran alternativamente y pesados cuando los entorpece la embriaguez.<sup>3</sup>

Según la descripción de sus actitudes, Guasp solía ser profundamente temperamental, lo cual debió repercutir en su vínculo con Valero, provocando su separación, pero la relación establecida entre el director y el talentoso debutante reseñada en algunas crónicas de la época, dejó huella en los rasgos de aquellos personajes que daba vida en el tablado varias noches de la semana.

Dos años después, el 22 de mayo de 1870, Guasp vuelve aparecer en escena como primer actor de la compañía de Eduardo González, en el Gran Teatro Nacional de la ciudad de México, al lado de la conocida actriz Pilar Belaval. Durante su primera presentación, el español cautiva a los asistentes con su elocuencia dramática y en repetidas ocasiones es llamado por los aplausos al proscenio.

---

<sup>3</sup> Ignacio Manuel Altamirano, 1988, t. 1: 176. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX*, el 21 de mayo de 1868.

Guasp había logrado su propósito no sólo de tener éxito con su lanzamiento como primer actor, además había superado el temor de representar una obra que había hecho famosa el reconocido actor Manuel Osorio. Según la consideración de Enrique de Olavarría, Guasp fue mejor que experimentado actor, incluso en los episodios más escabrosos y difíciles de la obra.<sup>4</sup> De hecho, su debut fue tan llamativo que el propio Altamirano escribió la siguiente crónica:

El jueves se representó en el teatro Nacional el drama de Mariano Luis de Larra, intitulado: *Bienaventurados los que lloran*. Ya hice de él un estudio en este mismo periódico el año de 1868, y aunque ahora tengo razones para modificar en algo los conceptos de aquel mi juicio, guardo este trabajo para otra vez, y me limito a decir que estuvo bien desempeñado por todos. María Servín recitó unos versos en el tercer acto con una entonación y una propiedad que le valieron repetidos aplausos.

Esa noche se presentó el nuevo galán joven, Sr. Guasp de Pérís. Comenzó tímido: era natural; pero en el segundo acto se hizo aplaudir con entusiasmo, e igual manifestación consiguió en el tercero y cuarto.

El Sr. Guasp es joven, de buena figura, tiene buenas actitudes escénicas y posee maneras finas. Notamos que su declamación es un poquillo melodramática. Que se corrija, porque ese es un amaneramiento anticuado ya.

Naturalidad, naturalidad en el drama como en la comedia.

Ahora una corrección: en el último acto, cuando Fernando se resiste a reconocer a su verdadero padre, el bribón marqués, y por consejo del doctor acaba por acatarle, el Sr. Guasp hizo una cosa que no previene Larra y que es impropia, forzada e inconveniente: se adelantó y besó la mano del marqués. Que vea Guasp la acotación del autor y se desengañará de que no manda eso. Los actores no deben corregir ni aumentar lo prevenido por los autores, que saben su cuento. En 1868 hice esta misma observación a

---

<sup>4</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, 1968: 813.

Manuel Osorio que se tomó la misma libertad, haciendo el papel de Fernando y que por cuñado que sea de Larra, se propasó al corregirlo.

Que el Sr. Guasp no imite a los actores eminentes en lo que tienen de malo.

Y por hoy deseamos al joven artista español mucho éxito y muchas ovaciones.

A Martínez un consejo: acostumbrado a hacer sus barbas graciosos, se propasó haciendo ciertos gestos en el drama al hablar con su sobrina, y asainetó la escena. Que no haga esos gestos por vida suya.<sup>5</sup>

No obstante este éxito, aparentemente el trayecto al estreno estuvo lleno de tropiezos. Pilar Belaval y Antonio Muñoz habían tenido diferencias con Eduardo González sobre el repertorio elegido. González, probablemente para restarles popularidad, los acusó de no querer representar ninguna obra mexicana, acercando a Guasp a una de las primeras polémicas sostenidas en relación con la preferencia de montajes provenientes de la tradición española por encima del teatro nacional.

Aunque Guasp destacó en esta temporada como un actor capaz de modular su interpretación conforme a las exigencias del personaje que desempeñaba, los trabajos de la compañía de Eduardo González duraron poco. Pese a encontrarse nuevamente sin un cuadro de actores, el divo de Mallorca permanece en la capital de México y, en septiembre de 1870, se integra a la Compañía Dramática de Amalia Gómez, donde además comienza a encargarse de algunas labores de la dirección.

Tras infinidad de disputas y las escasas oportunidades para unirse a otro cuadro escénico, en el verano de 1871, Enrique Guasp decidió integrar su propia compañía dramática al lado de Pilar Belaval, y tiene un éxito enorme. Primero prueba suerte en provincia. Elige el teatro Caúz de la ciudad de Xalapa para representar una obra que aborda el problema del

---

<sup>5</sup> Ignacio Manuel Altamirano, "Editorial", *El Siglo XIX*, 29 de mayo de 1870, p. 1.

tráfico de influencias como medio para alcanzar la riqueza; se trata de la puesta en escena de *El tanto por ciento* de Adelaido López de Ayala,<sup>6</sup> la cual –años antes– fue escenificada por la Belaval en el teatro Iturbide, al lado de Eduardo Irigoyen, cuando ambos acababan de llegar a México provenientes de La Habana.<sup>7</sup>

Según afirman las crónicas de la época, la actriz ganó fama en México por su fuerza interpretativa, capaz de arrebatarse y conmover al espectador de la misma manera en que lo hacían figuras internacionales como Carolina Civili (artista italiana que en 1868 había conquistado con su interpretación de María Estuardo,<sup>8</sup> el Gran Teatro Nacional) o Adelaido Ristori, mundialmente famosa por su ejecución de la tragedia en tres actos, *Medea* de Ernesto Legouvé.

Guasp también cosecha halagos. Sobre su actuación en *El tanto por ciento*, la prensa xalapeña publicó: “La buena figura, la corrección en el decir, la naturalidad y sobre todo las distinguidas maneras del Sr. Guasp, le permiten rivalizar con los mejores galanes que hemos visto en Europa, sin excluir a Valero y Arjona.”<sup>9</sup> En dicha crónica teatral, el director español es reconocido como heredero de la escuela romántica de Julián Romea, destacada por haber formado a discípulos como el actor y director Manuel Osorio (quien –durante la década de los setenta– trabajó en diferentes momentos en el teatro Iturbide de la ciudad de México y era conocido en el resto de la República por la calidad de sus actuaciones, muchas de ellas anteriormente en compañía de la propia Pilar Belaval). Al iniciar el año de 1872, Guasp tiene que detener su actividad por vez primera, luego de cuatro años ininterrumpidos, debido a una dolorosa enfermedad que lo ataca

---

<sup>6</sup> El Bachiller Lanza, *El Pensamiento. Periódico Independiente de Mejoras Materiales, Política, Literatura, Variedades, Ciencias, Industria, Comercio y Anuncios*, Xalapa, Ver., miércoles 9 de agosto de 1871, p. 3.

<sup>7</sup> Olavarría, 1968: 761.

<sup>8</sup> Olavarría, 1968: 786.

<sup>9</sup> El Bachiller Lanza, 1871: 3.

en un pie, impidiéndole trabajar por un tiempo. Al darse a conocer este problema de salud en el medio teatral, un grupo de actores de la capital se solidariza con él y da una función en su beneficio.<sup>10</sup> Sin embargo, el prolongado padecimiento del actor provoca la desintegración de su compañía y él tarda casi un año en regresar al tablado.

Recuperado, Guasp recibe una nueva oportunidad para integrarse de nueva cuenta al cuadro de actores de José Valero, que comenzaba temporada con esta declaración:

Miro al fin realizada la más risueña de mis esperanzas, el más ardiente de mis votos: he vuelto a respirar las gratas auras de este país para mí tan querido. Por segunda vez tengo la honra de dirigir mi afectuoso saludo al noble e ilustrado público que en 1868 me enaltecíó con sus aplausos y me consoló con su cariño: suyo es, como entonces, mi corazón, en donde se ha mantenido indeficiente la llama de la gratitud, a despecho del tiempo y de la distancia.<sup>11</sup>

Pero Guasp parece un poco desencantado de la escena mexicana y decide dar un cambio a su existencia. En mayo de 1875 vuelve a su país. El viaje a España se convierte en un periodo de aprendizaje en todos sentidos: observa los montajes de moda en los teatros peninsulares, se encuentra con antiguos amigos, conversa con otros tantos artistas y escritores, y obtiene una visión renovada del arte teatral que venía cambiando desde el inicio del siglo XIX, después de la Revolución Industrial, cuando se construyen varios teatros tanto en Europa como en América, para la profesionalización de este arte que –además– comenzaba a contar con un público instruido.

<sup>10</sup> Olavarría, 1968: 842.

<sup>11</sup> José Valero, *El Siglo XIX*, 2 de junio de 1873, p. 4.

Johann Wolfgang Goethe sería de los primeros en propiciar este cambio. De hecho, románticos como Altamirano debieron inspirarse en su trabajo como director de escena al considerar que a través del teatro era posible educar al público, capacitando a los actores en la interpretación de diferentes roles y en la manera de asumir un personaje, transformación que impulsó un primer romanticismo al interior del teatro que cobraría fuerza con la aparición de *Hernani* de Víctor Hugo, obra escrita en 1830, con la cual este autor francés alcanza una independencia formal, mediante la fusión de tragedia y comedia en el género iniciado por los alemanes: el drama.

Dejar atrás el clasicismo aristotélico como regla absoluta para la representación escénica ampliaba las posibilidades del teatro, potencial escénico que reconocieron los autores españoles. Los dramas históricos se vuelven tan populares que *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla, aún en el siglo XXI, se sigue montando con admirable frecuencia y las adaptaciones a esta pieza por más de ciento cincuenta años ha corrido a cargo no sólo de artistas de la península sino de cualquier territorio de habla hispana. En México, durante el siglo XIX –por ejemplo– es la obra que más veces se llevó al escenario en ese periodo, pues conseguía motivar al público de tal modo –y especialmente en los Días de Muertos– que, cada vez con mayor regularidad, varias personas se quedaban sin poder entrar al teatro cuando se llevaba a escena, dada la popularidad del drama.

En el segundo romanticismo al interior del teatro, hombres letrados como Altamirano, identificaron en la escena mexicana rasgos característicos en las temáticas que daban vida a los argumentos representados:

[...] la adopción de un concepto nacionalista de la política y de la cultura, y la noción revolucionaria de que el Estado constituye un orbe responsable del hombre, pero sólo existente por el concurso de los ciudadanos que son parte alícuota de la vida cívica, con todas sus consecuencias en la enseñanza pública gratuita y laica, la secularización de los cementerios, la proclamación de las garantías individuales, el establecimiento del



registro civil. Y como el teatro es fenómeno social y público, aliado de la cátedra y del periódico y más aleccionador que el libro, los escritores no dudan en ejercitarlo, y el Estado, al menos en cierto momento, en patrocinarlo.<sup>12</sup>

## 2. TRAS LA BÚSQUEDA DE UN ARTE TEATRAL MEXICANO

Cuando Enrique Guasp decide regresar a México, como quien desanda sus pasos, se detiene en La Habana y recuerda sus días en las Antillas, los años de la primera juventud. En el viaje de la isla rumbo a Veracruz también se embarca José Martí. Comienzan una amistad que se volvería muy significativa para Guasp, quien desde tiempo atrás sentía una profunda admiración por el espíritu libertario de Cuba y el temple de sus habitantes.

El mallorquí vuelve a México contagiado del ímpetu moderno que podía respirarse en los teatros madrileños y de París, donde pudo aprender nuevas técnicas de interpretación escénica que le permiten perfilar el proyecto de su vida: la renovación del teatro en México y con ésta la transformación de su sociedad y la difusión en el extranjero de su riqueza como nación mediante el poder expresivo del teatro, al propiciar la factura y presentación de dramas que pudieran exportarse, ofreciendo a Europa una visión estética del complejo e inmenso universo simbólico que podía apreciarse en la cultura de las tierras conquistadas.

Tal proyecto fue presentado por Enrique Guasp al presidente Sebastián Lerdo de Tejada, en julio de 1875, en una carta que publicó más tarde *El Federalista*, y que transcribo completa:

Señor presidente de la República Mexicana

Señor

---

<sup>12</sup> Antonio Magaña, *El teatro, contrapunto*. México: FCE, 1970, p. 41.

¿Por qué ocultarlo? ¿Por qué esconder entre los velos de un necio optimismo la manifestación de lo que nos hace falta para poder levantarnos al nivel de los pueblos verdaderamente cultos? ¿Por qué no atacar con decisión nuestros obstáculos a fin de entrar de lleno en la vía del progreso dentro de las multiplicadas fases en que se informa la civilización de un pueblo? El arte dramático en México no tiene vida de ningún género. ¿Cuál es la causa de este mal? ¿Cómo no ha podido ponerse remedio hasta hoy? No me toca a mí ciertamente entrar en este análisis, ni menos me encontraría en condiciones de hacerlo. Es mi propósito señalar el daño y proponer el remedio en el límite de mis pobres conocimientos.

*La educación artística de un pueblo, señor presidente, sigue en la escala de la necesidad a la educación moral y se parangonea con la educación científica.* El hombre, como tal, se mira en su ser uno y entero, y se realiza por el bien en su totalidad; pero, como individuo de las inclinaciones varias, estudia éstas en sus tendencias, en sus necesidades, y busca sin descanso el medio de satisfacerlas. ¿Es inteligencia? Pues la ciencia vendrá a solicitar su pensamiento, su observación, sus vigiliias, para descorrer los velos que envuelven la naturaleza exterior, y para penetrar en los arcanos con que tropieza al contemplarse en su esencialidad. ¿Es sentimiento y fantasía? Pues el arte le llama con sus halagos, le encanta con sus manifestaciones, le ennoblece con sus procedimientos, le guía, en fin, eficazmente, cuando en la contemplación de la hermosura, siente levantarse su espíritu hacia esferas de luz y de bienestar. ¿Cómo, pues, podemos abandonar al hombre en la dirección de estas inclinaciones? ¿Cómo pretendemos educar con fruto su inteligencia sin armonizarla en cultura con el sentimiento para llegar así a un perfeccionamiento racional?

Brota el arte como árbol frondoso en el espacio de lo ideal, y desde allí envía al mundo de la realidad óptimos y sazonados frutos cuando se le cultiva con esmero. Álzase en medio de nuestro prosaísmo, de nuestra vida limitada y finita, de nuestros desalientos espirituales, de nuestras pasiones fisiológicas, como una protesta eterna contra el mal, y como una luz celeste que, purificando la inteligencia, viste y adorna las ideas, pero

que el vivir sea noble y atractivo. *Esta es la misión del arte. No nos da las ideas, pero las embellece; no nos da los sentimientos, pero los purifica; levanta el pensamiento y lo engrandece; solicita la voluntad, y arrastrándola acaso inconscientemente, la acostumbra a obrar con bondad y con justicia; que estas dos nociones divinas viven con la belleza en sublime consorcio. ¿Por qué entonces hemos abandonado aquí su desarrollo?*

Si no desarrollamos nuestro ser en todos sus modos y actividades, jamás llegaremos a constituirle sobre una base verdaderamente sólida, porque, siendo el hombre vario en sus facultades y vario por consiguiente en sus manifestaciones, sólo dirigiéndole en perfecta y armónica unidad hacia fines de bondad y belleza, podemos alcanzar su perfeccionamiento. *La educación artística es, pues, necesaria como elemento civilizador, como medio seguro de enlazar a la vida real que atrae nuestros sentidos, la vida ideal humana que ni se desalienta, ni cae en groseros egoísmos; que se levanta, y lucha, y vence, y ama, y se realiza en toda su plenitud, en toda su generosidad en las armonías del planeta. Es el arte ideal, porque no puede ser otra cosa. Su llamamiento nos arrastra hacia lo perfecto, hacia lo divino, porque en lo perfecto y lo divino tiene su asiento. Pero no por eso es menos eficaz la noción que ejerce sobre el mundo de las ideas y sobre el mundo de los hechos. ¿Cómo podría cumplirse de otro modo la ley del progreso? Cuando pensamos en una mejora, cuando aspiramos a un adelanto, cuando rompemos la dura cadena que quiere limitar las acciones al círculo de nuestra mezquina individualidad, ¿nos inspiramos acaso en lo que ha caído ya bajo el análisis de nuestros sentidos y de nuestra experiencia? No, porque entonces la historia se limitaría a reproducirse sin marcar ningún adelanto: el hecho engendraría el hecho en su fealdad, y las ideas arquetipos que todos llevamos en el alma serían una verdadera negación. Inspirándose, pues, el arte en lo ideal, bebiendo en las purísimas fuentes de lo perfecto, no saca al hombre de su limitación, pero le lleva por caminos mejores, le empuja con anhelos más vivos hacia el cumplimiento de esa ley de perfección cuyo imperio todos sentimos, si acaso no lo vemos palpar a través de la historia de la humanidad. A este*

*respecto también es la protección al arte una necesidad para los pueblos y un deber para los gobernantes.*

Sentados estos precedentes, tal vez poco necesarios en este lugar, sobre la importancia del arte voy a contraer la cuestión a su objeto. ¿Existen entre nosotros aptitudes artísticas? La pregunta parece ociosa, cuando a pesar de la falta de premio, del abandono absoluto, de la pobreza que le amenaza, y hasta de la carencia de consideración social, vemos levantarse honrosas figuras, dispuestas a efectuar un eterno pacto con la miseria, a trueque de cultivar los divinos gérmenes creadores que han sentido dentro de sí y que parecen brotar espontáneos en estos bendecidos climas. Empero estas honrosas figuras, glorias legítimas de su patria y merecedoras de mejor recompensa, no son por cierto estímulo para los que contemplan sus positivas amarguras; *que si bien el genio aspira a la gloria como necesidad primordial, no puede olvidar que se encierra en una capa material, laboratorio constante de otras necesidades más imperiosas, y causa de penas profundísimas si no se les pueda dar la debida satisfacción. Cuando estas necesidades nos agujonean, cuando el artista se ve obligado a ahogar en su seno las tendencias que le llaman hacia la realización de obras bellas para dedicarse a otra clase de trabajos menos elevados pero más lucrativos, entonces el arte entra en decadencia, las fuentes de donde brota van cegándose poco a poco, la originalidad, hija del genio, se sustituye por la copia hecha a jornal, y el país que debiera levantarse orgulloso en alas del pensamiento de sus hijos, cae desalentado e impotente ante la gloria de otros pueblos que le envían sus creaciones sin que pueda devolverles en cambio algo que en esta esfera diese la medida de un verdadero adelanto.* Y esto que es mortificante para el amor propio nacional, es también dañoso para el bello porvenir que México tiene abierto o en el solemne concierto de los pueblos cultos. Yo acabo de viajar por Europa y he tenido la satisfacción de visitar los conservatorios de Francia y España. ¡Qué esmero, señor presidente, en aquellos planteles de instrucción artística! *Allí se encuentran sin distinción y sin reparo a opiniones políticas o religiosas, los veteranos del arte, bien retribuidos por sus respectivos gobiernos y*

*dispuestos a decir siempre a las generaciones que se levantan, cómo han sabido sorprender a la naturaleza en los sublimes momentos de su hermosura, y cómo se han familiarizado con las etóreas imágenes de la belleza en los vuelos emprendidos hacia un mundo supra-sensible. Allí he visto al arte contento de su estado, satisfecho de su influencia, seguro de su porvenir, sin que esos obstáculos que aquí nos rodean sean causa a detener su misión bienhechora en la sociedad, sin que esas sombras que aquí nos envuelven paralicen su acción o nulifiquen sus resultados. Y porque he visto esto, y porque deseo para México sino un esplendor igual, al menos una gloria relativa, es por lo que he creído que algo se podía hacer entre nosotros en ese sentido, saliendo de una vez y para siempre del marasmo que nos consume. ¿Qué nos falta? Ah! Doloroso es decirlo; pero *nos falta en primer término una sociedad con gusto artístico; nos falta un público que, conocedor y amante de lo bello, ensanche con sus aficiones, con sus estímulos, con sus aplausos y con premios reales, la esfera de acción del artista, para que éste, cansado de las contrariedades de la vida, no sienta desfallecer su ánimo y arroje para siempre la pluma, el pincel o la paleta. Y nos falta después la protección decidida del gobierno para que formen colegios de arte, a donde la enseñanza gratuita haga que puedan arribar todas las inteligencias, y la educación de los que han de valer algo con el tiempo, sea tan esmerada y correcta, cuando esté al alcance de nuestra posibilidad. Nada puede remediar de momento el primer mal, pero en cuanto se relaciona con el segundo, usted, señor presidente, podía hacer mucho más sabiendo, como sabe de un modo práctico, que no se siembra en terreno erial cuando en México se dedican algunos centenares de pesos al cultivo de las dotes intelectuales que poseen.**

No quiero pasar adelante sin hacer mención del Conservatorio de Música y Declamación que ha dado aquí magníficos resultados. Es este un ensayo feliz ciertamente, del cual deben estar orgullosos, tanto el gobierno como los ilustres profesores que hasta hoy le han dirigido. Otro ensayo vengo yo a proponer a la elevada consideración de usted, señor presidente, ensayo más modesto todavía, dado que debe limitarse a la

creación de una escuela práctica de Declamación que venga a llenar una necesidad no menos imperiosa que aquella que felizmente ha satisfecho el establecimiento que acabo de mencionar.

*He dicho al principio que no existe arte dramático entre nosotros, y debo agregar ahora que tampoco existe literatura dramática.* Los pequeños rayos de luz que a veces alumbran la escena nacional, mueren al nacer entre la miseria y el abandono de un público que acaso no comprende las dolorosas gestaciones del genio, o que, si las comprende no las premia. Y en esta situación los rapsodistas del talento, los sicofantas del arte, se apoderan del teatro y hacen de él padrón de escándalo y motivo del aborrecimiento.

¿Acaso no motiva esto la esterilidad a que parece hallarse condenada nuestra literatura? *Preguntemos a los Rosas, a los Prieto, a los Segura, a los Ramírez, a los Vigil, a los Altamirano, a los Sierra, a los Peredo, a las numerosas individualidades que honran las letras patrias, cuál es el motivo de su silencio, de su falta de producción, y nos contestarán desde luego que no quieren mendigar como un solemne favor el ensayo de sus obras, para exponerse después a ver hacer de ellas repugnante caricatura en el palco escénico. Porque no debemos echarlo en olvido: el literato y el actor son dos elementos que se completan en el mundo del arte: de poco por lo mismo servirá el talento del uno, cuando el otro no sepa interpretarlo.* Es, pues, la falta de actores instruidos en la dramática una de las causas de nuestra anemia literaria, y otra no menos influyente la carencia de una escuela práctica, en que el autor y el artista pongan a prueba sus talentos, el uno viendo en la escena los productos de su ingenio, y el otro dándoles vida y realizándolos por la magia representativa. ¿Qué motivos existen para que no tengamos aquí esa escuela? Posee la capital el bello teatro del conservatorio, muy a propósito para llenar mi pensamiento, y cuenta escritores notables y aficionados al arte dramático que no pretarían a un concurso eficaz. Allí es donde podrían corregirse los defectos, tanto de una pieza literaria como de su ejecución. En presencia del público que siempre falla en último término, se formarían esos juicios que persisten

al través del tiempo, y que llenan de confianza y satisfacción lo mismo al autor que al artista, alejándoles por este medio de esos temores naturales que hacen olvidar entre el polvo muchas producciones de mérito, y matan o anulan muy relevantes disposiciones para el teatro. *Asentadas estas premisas, tengo el honor de someter a usted mi proyecto. Es así:*

En el Conservatorio de Música y Declamación se formará una escuela práctica dramática bajo la protección inmediata del supremo gobierno, y la que estará encargada de las siguientes funciones.

1º Representar y ensayar con detención y esmero las obras de autores mexicanos que se presenten a la junta directiva del Conservatorio y que a juicio de ésta merezcan ponerse en escena.

2º Hacer practicar a los alumnos que quieran seguir la carrera artística, poniéndolos en contacto con la sección dramática y en terreno de conocerse a sí mismo y de que el público los conozca.

3º Dar funciones todos los domingos y días de fiesta, escogiendo lo más bello de los repertorios modernos, prefiriendo las piezas de autores mexicanos, aprobadas por la comisión *ad hoc* del Conservatorio.

4º Los autores dramáticos nacionales percibirán el diez por ciento del producto líquido de cada representación de sus obras, para estimular de este modo a los que se dediquen a escribir para el teatro.

5º Dar funciones patrióticas los días que se requiera, representándose alguna pieza análoga al suceso que se conmemore.

6º Representar los jueves u otros días de la semana funciones gratuitas a favor de las clases obreras, prefiriendo a las asociadas, con el fin de proteger de este modo e indirectamente la asociación y con el más interesante año de alejar al trabajador de los centros del vicio, atrayendo sus gastos hacia a las diversiones honestas, en donde las enseñanzas morales e instructivas puedan contribuir a su cultura.

7º Coadyuvar al Conservatorio en las funciones que determine dar y en otros beneficios para algún literato o artista desgraciado y para la beneficencia.

8° Podrá también el gobierno, si lo cree más conveniente, dar funciones a favor de las escuchas populares: [Alquilar] alguno de los teatros de la capital para desarrollar el pensamiento en mayor escala y dedicar entonces sus productos a objetos de reconocido interés público.

9° Formarán, por ahora, el cuadro de actrices y actores los que designe el reglamento por el cual debe regirse la sección, escongiéndolos entre los que actualmente se hallan en México, a propuesta de la directiva del Conservatorio y del director dramático.

10° Todos los años se agregarán a estos actores los alumnos más adelantados de la clase que a juicio de la comisión calificadora merecieren tal distinción.

11° Tendrá la sección dramática un presupuesto mensual de gastos que no pasará de mil pesos, ni bajará de ochocientos, según cálculos que se presentarán oportunamente al señor ministro de instrucción pública.

De este presupuesto debe deducirse naturalmente el producto líquido de los domingos y días festivos que, en mi concepto, no bajaría de cuatrocientos a quinientos pesos al mes, establecidos los precios baratos y contando desde ahora con escasa concurrencia.

El reglamento interior en cuanto se relacione con los trabajos, queda a cargo de la junta directiva del Conservatorio, de acuerdo con el director dramático.

*Mi proyecto no es desde luego una fórmula definitiva, si no un embrión que admite cuantas modificaciones sean necesarias, para llenar las miras del gobierno, más altas, como es natural que las mías en este punto.*

No debemos prometernos, sin embargo, pronto y brillantes resultados; estos trabajos requieren mucho empeño, mucha paciencia y grande afición para no esterilizarse. *Por mi parte, si se me honrase con la dirección, procuraría plantear aquí los adelantos que acabo de ver en los Conservatorios de Europa, aunque en la modesta escala a que necesariamente debe limitarse todo ensayo de este género.*



Excuso entrar de nuevo en el examen de los frutos que con el tiempo podría darnos una buena escuela práctica de declamación, para nadie es un misterio y menos para usted, señor presidente, cuánto influiría en nuestro desarrollo artístico y literario. *No hemos de permanecer siempre aislados fuera de los arreglos legales con otros pueblos, para el cambio de las creaciones del ingenio mexicano: tal vez no se halle lejos el día en que los tratados de letras sean tanto una necesidad imperiosa para el país, como una demanda que le haga su propia cultura, y para entonces es preciso que se halle preparado con todos aquellos medios en que la instrucción artística se adquiere, y el talento encuentra posibilidad de manifestarse: que estas luchas en que al fin han de venir a resolverse las rivalidades humanas, no por ser pacíficas; requieren menos celo, ni menos entusiasmo que aquellas en que el hombre se hallaba preocupado por la sola idea de destruir al hombre.*

*Acaso se pensará que en Europa no harán efecto las obras americanas, acaso también, podría presumir que en ciertas naciones no tendrían la literatura de este país bastante originalidad para presentarse a recibir aplausos, en (sic) cambio de ideas nuevas y benéficas; pero estos temores deben desaparecer cuando los poetas del nuevo continente se convenzan de que la novedad no está en la palabra sino en el espíritu que domina un asunto. Haya protección y vendrá lo demás.* En aquellas viejas sociedades carcomidas por vicios históricos, en aquellos pueblos corroidos por un utilitarismo que los canchero, pero del cual no saben o no pueden desprenderse, siempre caerá bien una gota de rocío sobre sus fauces sedientas de pureza; siempre se sentirán deleitosas las brisas americanas al refrescar tanta frente calenturienta, tanto corazón quemado en la llama impura de placeres y ambiciones que quizá no han llegado todavía hasta nosotros en toda su acción enervante. *Enviémosles, pues, un jirón de nuestro cielo. Hagamos brillar ahí la radiante luz del espíritu americano, y de ese modo, llenando su misión providencial, la América en general y México, en su particular esfera, buscarán días de gloria para sí y para sus*

*hijos abriendo ancho y espléndido horizonte a las aspiraciones honradas y a la vanidad legítima.*

*Yo no sé, y sin duda alguna no es esta oportunidad de emitir opinión sobre este punto, si el destino de las sociedades es cambiar, como se cambian los productos regionales, las ideas que las impulsan; yo ignoro también así como en los países helados se necesitan los refrigerantes frutos de las zonas ardientes, las necesidades de los pueblos [que] solicitan con empeño el cambio de pensamiento, de tendencia, de vida, en fin, pero esa vida del espíritu muy impalpable, muy ideal ciertamente, mas no menos imperiosa ni menos necesaria que la vida en que la materia se desenvuelve en todas sus condiciones.*

Esta, lo diré no obstante, parece ser la evolución más racional dentro del principio de fraternidad que por todas partes se proclama como el polo hacia el cual va gravitando el espíritu humano. Dadas tales circunstancias fácil es considerar cuán justo y merecido éxito podrían alcanzar en Europa, y especialmente en los pueblos de la raza latina, obras saturadas del elevado espíritu que aquí puede respirarse, tanto en las manifestaciones del sentimiento como de la idea.

Limitándonos simplemente a la esfera social, quien no comprende la influencia que pudieran tener los progresos alcanzados aquí, en las doctrinas por las cuales se libran tan serios combates del otro lado del Atlántico.

*Nacen, por ejemplo, allí las democracias, se agitan con una vida de torbellino, pero caen instantáneamente en utopías socialistas o en delirios demagógicos que las conducen a su perdición. Levántanse potentes las clases medias, hácense dueñas del comercio, del ejército y de la riqueza; pero la sed de títulos, la ambición de mando, el desvanecimiento de grandeza, las arrastra indefectiblemente al doctrinarismo en los principios, y al orgullo en las costumbres. ¡Cuánto ganarían con una trasfusión de savia americana, con el contacto de su ideal, cuyo criterio único es la libertad, para resolver todas las cuestiones políticas y sociales! Haga usted, pues, señor presidente, haga usted algo porque en el limpio cielo del arte, enlancemos al viejo mundo nuestros bellos sentimientos igualitarios, nuestra*

fe en la libertad, nuestro apego a la forma en que legítimamente se encarnan estos principios, en cambio de la profundidad científica, de la perfección artística, del espíritu práctico y emprendedor que es patrimonio de Europa.

Cuánto interés tiene esto para el porvenir de la literatura mexicana y de sus futuras relaciones con el mundo pensador; escuso manifestarlo de nuevo.

Si mi proyecto tiene algún valor en semejante sentido, yo pido la aprobación de usted para él, y la pido con tanto empeño, cuanto que tengo arraigada persuasión de la benevolencia con que siempre ha apoyado todas las iniciativas que tienden al bienestar de México y a su engrandecimiento moral y material.

Enrique Guasp de Pérís<sup>13</sup>

Seguramente el propio Guasp envió esta iniciativa a la prensa para ejercer presión en el débil gobierno de Lerdo y motivar entre el público asiduo al teatro, el interés por hacer realidad tan inspirado programa de creación. Por ello, como sucedía con muchas de las noticias sobre el arte escénico, debió ser ampliamente comentada entre un grupo de intelectuales y artistas, donde habría desde incrédulos hasta entusiasmados frente al brío con el que Guasp tenía pensado transformar el teatro mexicano.

El proyecto recibe la aprobación presidencial y como resultado, Lerdo de Tejada ordena que se publique el 2 de septiembre el siguiente decreto:

Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Sección 2.- Deseoso el C. Presidente de la República de procurar el adelanto del arte dramático en México, así como de estimular los progresos de la literatura dramática nacional, se ha servido acordar que se establezca en el Conservatorio de

---

<sup>13</sup> Guasp de Pérís, *El Federalista*, 26 de julio de 1875, p. 3. Las cursivas son mías.

Música y Declamación la enseñanza práctica de este último ramo, bajo las bases y con las condiciones siguientes:

El Conservatorio dispondrá que la enseñanza práctica de la Declamación se dé bajo la dirección del actor o actores dramáticos que juzgue más a propósito y que designe a este fin, debiendo servir para esta enseñanza el teatro que se ha construido en el edificio que ocupa el mismo Conservatorio.

El Conservatorio recibirá del Gobierno una subvención anual de cuatro mil ochocientos pesos, de la que tomará una cuarta parte para los gastos del servicio del teatro referido, y para pagar los réditos de los capitales que el mismo teatro debe, pudiendo aplicar el sobrante, si lo hubiere, a la amortización de los mismos capitales.

El Conservatorio, entendiéndose con un solo Director de una compañía dramática, compuesta de actores mexicanos y extranjeros, dispondrá que se le entreguen las tres cuartas partes de la subvención mencionada, imponiéndole las condiciones siguientes:

El director de la Compañía, ayudado hasta donde fuere necesario de las partes de la misma, se encargará de dar la enseñanza práctica de la declamación, a los alumnos del Conservatorio.

La enseñanza se dará en los días y horas que acuerde la Dirección del Conservatorio, según los reglamentos de este plantel; pero será además obligación de la Compañía dar mensualmente en el teatro del Conservatorio una función dramática pública en que tomarán parte el alumno o alumnos cuyos adelantos fueran suficiente para tal efecto.

Si no se dispusiere que la función fuere gratuita, el producto de las entradas se aplicará a cubrir los gastos que tuvieren que erogar los alumnos que en ella tomen parte, dándoles, además, la gratificación que acuerde la Dirección del Conservatorio; si hubiese sobrante se aplicará en cada caso a lo que se señalará por el Gobierno.

La Compañía contratará por su cuenta al Teatro Principal y otro que ofrezca condiciones análogas, y en él tendrán lugar las funciones públicas que dará la misma Compañía, de ocho a doce veces al mes, por lo

menos, procurándose que siempre que sea posible tomen parte de ellas los alumnos más aptos del Conservatorio.

La Compañía pondrá en escena, de preferencia, las obras de autores dramáticos mexicanos que le designe el Conservatorio.

El autor mexicano de una pieza dramática original, o el que traduzca o arregle para nuestro teatro alguna pieza extranjera, tendrá derecho el primero a un 25 por ciento de los productos líquidos de cada función en que se represente su pieza, entendiéndose por producto líquido lo que quede de las entradas y de la parte correspondiente de la subvención, deducidos los gastos o papeleta de la función. El resto de dicho producto queda a beneficio de la Compañía. Si el director de la Compañía no pulsase dificultad alguna para poner a disposición del Conservatorio cierta cantidad de boletos en una localidad conveniente en cada función, así se estipulará, y el Conservatorio los dará gratuitamente a las Sociedades de artesanos, a los alumnos de las escuelas, etc.

Todo lo relativo a la organización de la Compañía, a sus reglamentos, obligaciones y derechos de sus miembros, etc., será de la incumbencia y responsabilidad del director. Éste queda obligado a permitir que el Conservatorio tenga la intervención que sea precisa para asegurar el cumplimiento de las obligaciones que se le imponen.

Lo digo a usted por disposición del C. Presidente, para que se sirva proceder a la realización del acuerdo mencionado.

Independencia y Libertad. México, septiembre 2 de 1875. -J. Díaz Cobarrubias.- C. Presidente de la Junta Directiva del Conservatorio de Música y Declamación.<sup>14</sup>

Este apoyo institucional resultó histórico para el desarrollo del teatro en México. Guasp de Pérís, en medio de una enorme polémica, en tanto

---

<sup>14</sup> Tomado de Olavarría, 1968: 917-919.

progenitor del proyecto, es nombrado como director del mismo. Así, no tardaron en sumarse voces en contra y a favor respecto a la designación del director español y sobre las herramientas y legitimidad con las que contaba. En este contexto, se dieron disputas entre intelectuales de distintas agrupaciones literarias y artísticas, que fueron contrarrestadas por la pluma de amigos de Guasp, como el poeta José Martí, quien junto a José de Peón Contreras, formaron entre los tres la Sociedad Alarcón, la cual se destacó por sus diferencias con la postura nacionalista defendida por Ignacio Manuel Altamirano.

En este sentido, José Martí publicó en la *Revista Universal*, bajo el pseudónimo de Orestes, un artículo en el cual revisa acuciosamente las influencias filosóficas del actor español y los aspectos medulares que desarrolló éste en la elaboración de su ambicioso programa teatral:

El proyecto de Guasp. –Teatro y literatura. –Medio de aplicación. –Teatro mexicano.

Píladés<sup>15</sup> está enfermo: tocábale hoy responder a algo poco lógico que en un remitido del *Correo del Comercio* se le dijo, y Orestes se ve mal de su grado en el deber de llenar con sus indecisiones y cosas abstractas el espacio que su muy querido compañero sabe ocupar tan bien, al decir de los que por acá le queremos, y de la entusiasta y afectuosa Sociedad de California.

Viénele por fortuna a mano el último número del *Federalista*, oportuno y agradable, y dado con frecuencia a cosas nuevas y útiles.

---

<sup>15</sup> Es probable que se trate de Antenor Lescano, escritor cubano naturalizado mexicano, que trabajó de 1874 a 1875 en la *Revista Universal*, publicando boletines. Cfr. María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de Seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*.

Utilísima es una que se propone en él hoy, y Orestes la aprovecha para decir, más al volar que al correr de la pluma, lo que las cuartillas vacías piden, y el buen público que lo sufre tiene derecho a esperar.

Guasp es un actor simpático, lleno de fuerzas activas, de inteligencia fértil y de nobles y loables deseos. Ve él en México una especie de patria querida, y el afecto le crea aquí ese bien estar en unas tierras, ese moverse en ellas con desembarazo y con fijeza, que sólo en la patria propia parece fácil aplicar y conseguir: *ve Guasp en México inteligencias fertilísimas, por falta de vida literaria oscurecidas e infecundas; sabe él que el genio mismo se desarrolla con el provecho y el estímulo; atiende, más que al provecho, a despertar el estímulo no habido, y dice entusiasta y bellamente lo que sobre estos decaimientos piensa, lo que para remediarlos podría hacerse, y lo que para realizar este intento se propone. Escribe todo esto en una exposición que presenta al ciudadano presidente de la República, y que en el preferente lugar que merece, reproduce El Federalista de ayer.*

Es el documento en sí cosa buena y notable. *No desdeñaría las razones con que comienza un aventajado discípulo de Krause, y tal parece que han vuelto a Guasp krausista aquellos inteligentes madrileños, tan dados a dejar correr las horas alrededor de una mesa del Suizo, como a hojear con detenimiento y cuidado El Ideal de la humanidad, que tan bien tradujo y comentó el maestro Julián Sanz del Río.*

Es común entre los literatos nacientes en Madrid un entusiasmo bello por los estudios y teorías diferentes de la estética, y Guasp ha hecho bien en aprovecharse de aquellas simpáticas ideas, que al fin el contacto de bellezas ennoblece y mejora el concepto propio. Mas no termina con frialdad el que empezó con razonamiento. Arranques verdaderamente americanos ha sabido hallar el actor español al fin de su trabajo laborioso, feliz en lo que tiene de honrado en el intento, de bello en la forma, y de fácil y fructífero en su inmediata aplicación.

*Cuanto propone es hacedero; cuanto allí se dice, está bien dicho: esto expresa en síntesis lo que esta hermosa exposición y este buen proyecto valen.*

---

Es imposible tratar en este boletín de todo aquello en que la exposición de Guasp hace pensar: perderíase con gusto Orestes en las abstracciones e idealidades a que el asunto convida; pero trátase aquí más de realizar un proyecto útil, que de encomiar bondades en cosa cuya necesidad y conveniencia son de todos conocidas. *Vive un pueblo, y vive sin teatro: ¿vive un pueblo acaso sin sociedad propia?; ¿no incita la naturaleza a imitarla?; ¿no exaltan los vicios a los espíritus nobles?; ¿no rechazan los honrados las costumbres que dañan en su constitución al pueblo, y en su crédito y porvenir a la nación?; ¿no son acaso inteligentes los espíritus que esto rechazan? Porque sabe que lo son, imagina Guasp que darían al aplicarse resultados abundantes inteligencias dormidas ahora porque no se les pone a mano el medio de aplicación. He aquí el secreto de numerosas vidas infelices: mucho harían en verdad; pero no saben estos espíritus, por su naturaleza poco prácticos, manera ni lugar para hacerlo.*

Publica la Revista en otro lugar, las bases que el actor español propone para el establecimiento de una escuela dramática, y fundación de un teatro nacional.

Muchos pensamientos nacen con la enunciación sencilla de este plan. Trabajarán todas estas inteligencias, vagabundas las unas, empleadas las otras en trabajo servil diario y daño suyo. Ahoga la vida diaria política a los que dotó la naturaleza de miras elevadas: habitúase el ánimo con el contacto a las cosas personales y pequeñas: adormécese el ingenio, el mismo genio se adormece por falta de cultivo y desarrollo, y así viven en la tarea de inutilizarse los que pudieran dar, a sí mismos, la satisfacción de su trabajo; a la literatura, fama; al pueblo, ejemplos; lustre y nombre de culta a la nación.

Bate el ave las alas en la región poblada por los aires: ¿dónde las bate esta pobre ave herida, aletargada en el fondo de cada inteligencia pensadora y de cada noble corazón? El ser duerme en sí mismo: antes que en su envilecimiento, consiente en su olvido y en su sueño.



Pobres en lo común los más inteligentes; errantes y perezosos por esencia los espíritus más altos y serenos, danse todos ellos en sus albores al estudio de una carrera literaria, hartos numerosa en adeptos y en la práctica entre nosotros muy frecuentemente improductiva. —O perezas de espíritu, o desalientos misteriosos, que son, antes que vergonzosos, respetables, apartan a casi todas estas imaginaciones vivas de la vía real y sólida. Péssales el estudio, y gústales el vagar e ir descuidado de los sueños.

Vivos así, no tienen en lo práctico manera de vivir. Muérense de sobra de inteligencia, porque no han tenido en la voluntad constancia para educar la inteligencia necesaria. Necesitados de medios de existencia ¿quién sabe cuántas veces se pierde con el pedirlos, el hábito de la dignidad? Hay algo en los hombres que se parece al pudor en las mujeres: hay un concepto de deber, hay una fuerza de decoro que honra al que la alimenta, que el hombre olvida, y que lleva por camino de muerte a la inteligencia que no se apoya bien en ella.

Dan los talentos imaginativos en pensar que poeta es algo como oficio. Poeta es algo como relámpago: se enciende a instantes; pero los campos de la tierra no se cultivan sin que el sol dore por la tarde las amarillas copas de las mieses. *La vida práctica necesita un hombre práctico. Duro es traer a la tierra la imaginación que vuela a lo alto; pero así lo dice el deber: así lo entiende el que sueña: así lo sabe el que vive. Y puesto que vivir no es placer: puesto que para llegar a todo es necesario andar por lo que lleva a ello, cúmplase el deber, vívase la vida, ándese.*

---

Esta muy notable ventaja traería entre otras con el correr de algún tiempo la realización del proyecto de Guasp. Aquí se vive una existencia, si no completamente típica, indudablemente mexicana. Pues si el teatro no es más que el conjunto de algunos sueños y el reflejo de algunas ideas, ¿cómo no habría aquí el teatro idealista, igual en todas partes, y el teatro realista, mexicano por esencia? Hay entre los poetas de México soñadores de vuelo poderoso: hay entre los jóvenes que viven hoy en los periódicos existencia infructífera, detenida, amarga y oscura, talentos fáciles en crear,

y aun algunos felices en su talento imitativo. Aquellos serían los autores dramáticos: estos los cómicos. Sepan ellos que el renombre premiará su trabajo: estimúlense en pulirlo y acabarlo por temor de que el público no premie su abandono y desaliño: sea cosa cierta que la obra escrita no será trabajo vano, porque, en vez de empresa individual y caprichosa, habrá empresa nacional, interesada en el adelanto de la nación, indulgente con los escritores que comienzan, que trocará en facilidades para las representaciones los que antes eran obstáculos que un espíritu de cierto modo educado no vencía sin repugnancia y sin trabajo: ábranse, en fin, las vías: la labor comprimida se lanzará a las vías abiertas.<sup>16</sup>

Este proyecto que –como apunta Martí– tenía su origen en el krausismo español, cuyo objetivo –entre otros aspectos– involucra la racionalización de las instituciones del hombre, venía bien a la soñada modernidad mexicana. Dicha filosofía, retomada por Guasp en su dimensión práctica, compartía con la política liberal mexicana la popularización de educación, y aunque poseía un sentido religioso, la lectura que hizo la izquierda liberal de España –perspectiva que interesó al actor– permitía sustituir algunos de los preceptos tradicionales por una moral austera y el cultivo de la ciencia. Desde este punto de partida, la revisión de libros como *El ideal de la humanidad para la vida* sirvió a Guasp como punto de partida para reflexionar sobre la condición del teatro en México.

Esta reflexión con toda seguridad fue resultado de infinidad de conversaciones. El krausismo fue muy popular en España durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo XIX, de manera que es probable que Guasp haya tenido la oportunidad de discutir los conceptos que surgían de esta filosofía con los actores y dramaturgos madrileños con quienes convivió durante su estancia en España y, posteriormente, con Martí, el cual también había sostenido una estrecha relación con los círculos intelectuales de la península.

---

<sup>16</sup> Orestes, *Revista Universal*, México: 4 de agosto de 1875. Las cursivas me pertenecen.

Al tener este espíritu como telón de fondo, la Compañía Dramática de Enrique Guasp aspiraba hacer realidad el propósito de poner a volar la imaginación mexicana y aterrizarla en beneficio de la sociedad. Lo intenta con la ayuda de las primeras actrices Eloisa Agüero de Osorio, Concepción Padilla y María de Jesús Servín; Matilde Navarro como dama joven; y el apoyo escénico de Magdalena Padilla y Josefa Ramírez. Del lado masculino estaban el propio Guasp como primer actor y director, Manuel Freire, Feliciano Ortega, Federico Alonso, Claudio Loscos, Manuel Aranda, Pedro Servín, Federico Sevilla; su administrador era José M. Servín.

El estreno de los trabajos de la Compañía Dramática de Enrique Guasp en El Principal tuvo lugar el 22 de septiembre de 1875 y fue uno de los eventos más importantes del año, lo que provocó que en las listas de abono aparecieran las familias más importantes de la capital, como los Juárez, los Romero Rubio y los Díaz Cobarrubias, entre otros.<sup>17</sup>

En tan prestigiada función, Guasp llevó a escena *Los soldados de plomo*, del dramaturgo español Luis de Eguilaz. Antes de iniciar, el director de la compañía leyó las octavas reales que Justo Sierra compuso en memoria de Juan Ruiz de Alarcón para la ocasión;<sup>18</sup> frente a las muestras de talento y la celebración que se hacía del teatro, los asistentes quedaron llenos de entusiasmo por el fecundo periodo que se abría.

Sin embargo, el proyecto de montar obras pertenecientes al repertorio mexicano tardó en concretarse. Como parte del trabajo para la que fue subvencionada, durante el mes de octubre, la compañía de Guasp presentó la comedia *Dar en el blanco* de Mariano Pina Domínguez, *El estó-*

<sup>17</sup> Olavarría, 1968: 919.

<sup>18</sup> *El Siglo XIX*, 23 septiembre de 1875, p. 3. Este periódico difiere de la versión proporcionada por Olavarría sobre la obra que se representó, pues menciona que esa noche se puso en escena *Lo que está de Dios*, comedia en tres actos de Enrique Zumel; sin embargo, puede ser que se hayan presentado tanto *Los soldados de plomo* como ésta, ya que era costumbre poner un drama y una comedia juntos, aunque ninguna de las dos fuentes refiere tal interacción.

magos de Enrique Gaspar y *La esposa del vengador* de José Echegaray; todas obras de dramaturgos españoles.

Luego vendría el problemático capítulo de seleccionar los montajes de los trabajos presentados para integrar el nuevo repertorio por autores mexicanos. Guasp comenzó con la comedia en verso *La otra vida* de José Monroy y *Los amigos peligrosos* de Ramón Manterola, dos piezas que se alternaban con obras del repertorio español como *El libro talonario* de José Echegaray, *El forastero* de Mariano Pina Domínguez, *El amor constipado*,<sup>19</sup> *El baile de la condensa*, *Parientes y trastos viejos* y *No la hagas y no la temas* de Eusebio Blasco, así como *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, pues a decir de *El Monitor* el público era incorregible:

[...] no le gustan las piezas mexicanas: a Guasp le llueven obras de ingenios de esta corte, y no sabe qué hacer con ellas, pues muchas pertenecen al género detestable; esperamos que los autores tengan piedad del empresario, que está entre la espada y la pared y que nunca como ahora merece se le aplique aquello de 'el caballo blanco': como hoy todo el mundo lleva sus alabarderos al teatro, y se cree con derecho a coronas, ramilletes y dianas, tienen ustedes que escribe comedias y sainetes hasta el mismísimo Pero Grullo, y el pobre público es quien paga el pato, mirando con qué crueldad derraman los poetas cubos de sueño por el triste Coliseo.<sup>20</sup>

Comenzaban las habladurías, las susceptibilidades, los sentimientos heridos ante una crítica franca que se negaba a llevar a escena obras deficientes en sus cualidades dramáticas; una crítica franca que estaba a punto de terminar con el proyecto de Guasp antes de despegar.

Originalmente, el Liceo Hidalgo tenía la función de regular los trabajos de la compañía del Principal y proponer obras mexicanas para su

<sup>19</sup> Olavarría consigna esta obra como una de las representadas durante la temporada que ocupa a estas líneas; sin embargo, la pieza marca como fecha de estreno el año de 1879, posterior a esta referencia.

<sup>20</sup> Olavarría, 1968: 921.

representación, lo cual trajo al director constantes discusiones con varios de los intelectuales que integraban esta asociación, la cual hacía pública su indignación cada vez que el español exponía los puntos débiles de las obras sometidas a concurso por algunos dramaturgos del país; desde su punto de vista, muchas de éstas no contaban con los elementos para ser llevadas al escenario, debido a que carecían de la intensidad suficiente para mantener interesado al público en asistir al teatro y apreciar el talento nacional. Pero buscando disminuir las tensiones y en un intento por complacer a todos, Guasp anunció que el repertorio mexicano se daría en funciones extraordinarias para no obligar a los abonados a oír los ensayos dramáticos de los poetas:

Nunca hubiera dicho el angelito tal cosa: los periódicos gobiernistas, incluso, el serio y respetable *Diario Oficial*, cayeron sobre él como una tormenta; reunióse el Liceo Hidalgo en sesión permanente e hizo constar su indignación. Guasp citó a los hombres de letras, tuvo cónclave con ellos y dio quién sabe cuántas disculpas y compuso la cosa lo mejor que discurrió. Pero aquellos a quienes se dijo que sus obras eran mamarrachos, no se dieron por satisfechos, y en la noche del miércoles, al representarse *El estómago*, procuraron sofocar los aplausos del público, con ceceos y otras demostraciones contra el director y el empresario.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> *El Monitor Republicano*, 28 de noviembre de 1875, citado por Olavarría en *Reseña histórica...* En este mismo libro, su autor recupera otro de los episodios de inconformidad descrito por ese periódico el 5 de diciembre: “Un colega censura ayer al apreciable actor Guasp, diciendo que trató mal al no menos estimable joven Francisco Ortiz, que le llevó uno de sus dramas aprobado por el Liceo Hidalgo. Nuestro colega está mal informado, pues Enrique Guasp es incapaz de tratar mal a nadie. El hecho pasó como sigue: se presentó al señor Guasp el señor Ortiz con un pliego y un libro de parte del doctor Peredo: Guasp, que no conocía al señor Ortiz, se informó de lo que aquello era, y le contestó dándole la mano: –Está muy bien; dígame al doctor Peredo que se pondrá en escena después de la obra del señor Peón Contreras, cuyo turno creo que le corresponde-. Eso fue todo. El señor Guasp no ha faltado pues, a las leyes de la caballerosidad” (1968: 922).

La prensa ventilaba cada una de las disputas entre los miembros y recomendados del Liceo Hidalgo y el director del Principal, desprestigiando cada vez más el objetivo del proyecto teatral de Guasp, el cual empezaba a ser insostenible, precisamente por la ausencia de una actitud seria y de respeto por el arte teatral frente a las composiciones dramáticas que eran dictaminadas. Fue tal el desagrado ante este requerimiento, que *El Monitor* publicó la columna “La previa censura”, donde se apunta:

Subsiste para las obras mexicanas esta institución odiosa y anticonstitucional. ¿Quién es el Liceo para constituirse en mentor del público? ¿Quién es el Liceo para pretender que todo autor pase por sus horcas caudinas? La previa censura, ejercida en plena República y ordenada por un gobierno democrático, es una solemne aberración, y lo que hoy se hace con el teatro, mañana se hará con la prensa. Demos, pues, el grito de alerta, y *rompan los autores mexicanos sus obras antes de sujetarlas al capricho de los sabios. ¡Maldita sea la protección a la literatura nacional, si el gobierno la sujeta a una humillación! ¡Maldita sea este estímulo que se promueve con tanta perfidia! ¡Maldita sea esa limosna que se pretende arrojar al escritor dramático!*<sup>22</sup>

Sobra decir que los ánimos estaban enralecidos. El gobierno fue acusado de haber equivocado la decisión de nombrar a Guasp de Pérís como director de tan ambiciosa empresa, centrando las críticas –sobre todo– en el hecho de que era español; en pocas palabras, acusaciones sobre su incapacidad para encarar el proyecto teatral mexicano, actividad para la cual –según la prensa– había talentos originarios del país mucho más capaces.

Entre dimes y diretes Guasp también recogía innumerables aplausos. Muchos de ellos la noche en que su agrupación llevó a escena la

---

<sup>22</sup> Olavarría, 1968: 922.

representación que por muchos años ha dado fama a esta temporada. El 19 de diciembre de 1875, con Concepción Padilla y Enrique Guasp como protagonistas, la compañía del Principal estrenó la obra de José Martí, *Amor con amor se paga*. La función ha adquirido cariz de leyenda luego de la decepción amorosa sufrida por el cubano con Rosario de la Peña – quien un par de años antes fue acusada de provocar el suicidio de Manuel Acuña. La representación del proverbio se vio intensificada por el amor de Concha Padilla hacia José Martí, aunque debido a los arrebatos pasionales motivados por los celos de la actriz, como mencionan diferentes biógrafos del poeta, la relación entre ellos terminó al poco tiempo sin posibilidad de retorno, pues el revolucionario intelectual conoce a Carmen Zayas-Bazán, quien se convirtió en su esposa en 1877. Con obras como ésta, a inicios del siguiente año, Guasp estaba repuesto casi por completo de la turbulencia generada a raíz de la difusión e instauración de su proyecto teatral, tras conseguir varios triunfos escénicos.<sup>23</sup>

### 3. LA DERROTA DEL PROYECTO

A principios de 1876, un nuevo escándalo acompañó a la decisión tomada por Enrique Guasp en relación con una de las obras mexicanas que fueron llevadas al escenario. El 23 de abril de ese año, la compañía del Principal estrenó el drama *Los martirios del pueblo* de Alberto Bianchi, provocando una enorme revuelta y el encarcelamiento de su autor.<sup>24</sup> El director español era un rebelde que tenía sus propias ideas sobre la función social del teatro y, seguramente consciente de la respuesta que tendría, monta esta obra que mostraba a la clase en el poder, la terrible realidad cotidiana enfrentada por el otro México que “la modernidad” pretendía esconder.

<sup>23</sup> Olavarría, 1968: 929-930.

<sup>24</sup> Cfr. *Diccionario Porrúa de Historia, biografía y geografía de México*, t. I, p. 261.

Bianchi era uno de los redactores de *El Monitor* y quizá eso haya dimensionado todavía más el efecto de su drama:

El Gobernador del Distrito, don Joaquín Othón Pérez, estimó peligrosa la tal representación, y suponiéndola encaminada a promover un movimiento sedicioso en la capital, se apoderó de la persona de Bianchi y dio con ella en las mismas cárceles en que había ya alojado, por supuestos delitos de prensa, al distinguido de prensa, al distinguido periodista Irineo Paez y al señor don Manuel Blanco. Dicen, quienes tienen motivo para estar en pormenores de la política de esos días, que Don Sebastián Lerdo de Tejada no fue el autor y disponedor del encarcelamiento de Alberto Bianchi; pero pues no lo remedió una vez hecho, necesariamente resulta responsable de un acto que no podía conducir sino al más completo desprestigio del Gobierno.<sup>25</sup>

Guasp conseguía que el teatro se volviera a favor del pueblo; sin embargo, obviamente, esta vuelta de tuerca no fue bien vista por la elite. A la censura que recibió el espacio dramático seguía la preocupación de que el declive del presidente Lerdo de Tejada atrajera la coerción a la prensa. Frente a esta situación protestaron periódicos como *El Monitor* y el *Ahuitzote* e incluso *El Siglo XIX* –que había apoyado en diferentes momentos a Lerdo–, se encargó de desprestigiar al gobierno de la República. La ferviente respuesta de la prensa condenando la represión de que fue objeto Bianchi tuvo importantes secuelas de las que no se repuso el régimen lerdistista. Todo lo contrario, el desprestigio fue anexando voces.

La Sociedad Literaria Gorostiza, reconocida por ser una de las fundadoras del arte dramático nacional, celebró una sesión extraordinaria donde hubo un lamento generalizado porque se hubiese querido acallar el pensamiento de Bianchi a través de la violencia, como ocurría en los

---

<sup>25</sup> Olavarría, 1968: 932.



sistemas inquisitoriales. Ahí, Altamirano exige a Lerdo que cumpla sus funciones como administrador de justicia y haga lo correcto con el dramaturgo. A su petición se sumaron José María Vigil, J. Rafael Álvarez y Agustín F. Cuenca, entre otros. El presidente no pudo defenderse de la acusación de despótico y su impopularidad se incrementó.

Guasp también tenía que enfrentar otro hecho: a varios meses de iniciado el nuevo proyecto teatral para el cual recibió apoyo del gobierno, todavía no se presentaba ningún discípulo del conservatorio en los trabajos de la compañía; es decir, en el plano de la enseñanza no había conseguido logros significativos; seguían siendo él y Concha Padilla los actores sobresalientes de la compañía del Principal.

No obstante, sobre esta deficiencia, Olavarría disculpa a Guasp diciendo que él recordaba haber asistido a algunas de sus cátedras de declamación y gozado con su ingenio para transmitir el encanto del arte teatral. Sin embargo, apunta, el problema estuvo en el diseño del proyecto subvecionado, donde el español aparecía como responsable de todas las actividades: la selección, montaje y difusión de nuevas obras mexicanas –desempeñándose como director y protagonista de las mismas–, además de comprometerse con tareas de docencia para impulsar la consagración en el escenario de actores egresados del Conservatorio. Para Olavarría, Guasp se había puesto un reto casi imposible de cumplir.

No hubo tiempo para reorganizar el camino emprendido. A los pocos meses, el presidente Lerdo debió ceder el poder a Porfirio Díaz, adelantando el ocaso artístico del mallorquí, quien debió refugiarse una temporada en la ciudad de Orizaba, antes de volver a pisar el tablado en la capital de México.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

BIBLIOGRAFÍA:

- Altamirano, Ignacio Manuel. *La literatura nacional*. México: Porrúa, 1949. Tomo 1.
- \_\_\_\_\_. *Crónicas teatrales*, Obras Completas XI. México: Secretaría de Educación Pública, 1988. Tomos 1 y 2.
- Diccionario Porrúa de Historia, biografía y geografía de México*. México: Porrúa, 1964. Tomos 1 y 2.
- González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*. México: Porrúa, 1990.
- Magaña, Antonio. *El Teatro, contrapunto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Martínez, José Luis. *La expresión literaria*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*. México: Porrúa, 1968.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen y Márquez Acevedo, Sergio. *Diccionario de Seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Velasco González, Raquel. *Las representaciones del esplendor*. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

HEMEROGRAFÍA

- Altamirano, Ignacio Manuel, "Editorial", *El Siglo XIX*, 29 de mayo de 1870, p.1.
- Anónimo. *El Siglo XIX*, 23 de septiembre de 1875, p. 3.
- El Bachiller Lanza, *El Pensamiento. Periódico Independiente de Mejoras Materiales, Política, Literatura, Variedades, Ciencias, Industria, Comercio y Anuncios*, Xalapa, Ver., miércoles 9 de agosto de 1871, p. 3.
- Guasp de Perís, Enrique, *El Federalista*, 26 de julio de 1875, p. 3.
- Orestes, *Revista Universal*, 4 de agosto de 1875.



## LA EXPRESIÓN LÍRICA DE JOSÉ NEGRETE

ÁNGEL JOSÉ FERNÁNDEZ

### 1. VIDA Y MUERTE DE UN PROVOCADOR PROFESIONAL

José Negrete, a pesar de su breve existencia, tuvo como contraparte una vida afectiva, política, periodística y literaria muy agitada, llena de escándalos, polémicas e inclusive litigios. Había nacido en Bruselas, el 29 de enero de 1855, en donde Andrés Negrete Argumedo, su padre, se desempeñaba desde el 21 de mayo de 1853 como encargado de negocios de México ante el Reino de Bélgica. Al suprimirse esta legación, el 26 de noviembre de 1858, el padre del escritor siguió colaborando hasta 1861 con Francisco Facio, quien llevaba los asuntos de trato, comercio y amistad de nuestro país con las Ciudades Hanseáticas. El escritor fue nieto por línea paterna de Pedro Celestino Negrete, vizcaíno emigrante en México, en donde secundó el Plan de Iguala, se puso a la cabeza del ejército de reserva y “formó parte del poder ejecutivo en 1823 por mayoría absoluta; soldado pundonoroso y hábil político” que, al caer de la gracia de sus correligionarios fue entregado a la Inquisición (Negrete, “Pedro Celestino Negrete”, 16 / IX / 1874: 4).

El paso de José Negrete por la vida duró solamente 28 años: murió a consecuencia de una epidemia de fiebre amarilla en Tepic –entonces Estado de Jalisco–, hoy capital del de Nayarit, el 24 de agosto de 1883. Esta misma calamidad había segado el aliento de Ángela Peralta, «El Ruiseñor Mexicano», en el puerto de Mazatlán (Ocampo y Prado Velázquez, 1967: 249; Ruiz Castañeda y Márquez Acevedo, 2000: 553-554; “Noticias. «José Negrete»”, 5 / IX / 1883: 6).

José Negrete había tenido, primero, una educación elemental europea, en su suelo natal, en Francia e Italia, donde vivió sus primeros años; en 1866, a los once años de edad, llegó a México, en donde realizó tanto la segunda enseñanza en el Colegio de San Ildefonso como la educación superior en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, donde se tituló como abogado en 1876 (Ocampo y Prado Velázquez, 1967: 249).

Negrete combinó la milicia con su actividad profesional y los oficios del periodismo, la crítica teatral y la creación literaria. Dentro de sus acciones castrenses estuvo bajo las órdenes de los generales Ignacio R. Alatorre y José Guillermo Carbó. Participó con Alatorre en la batalla de Tecuac, en la que la facción de Sebastián Lerdo de Tejada, su facción, fue derrotada; después habría de colaborar con Carbó: se desempeñó como asesor en la segunda zona militar, en el norte de la República, en donde trabajó como su ayudante. Carbó había combatido durante la Intervención francesa contra conservadores e imperialistas, y más tarde se había opuesto al Plan de la Noria y había tomado parte en la defensa del lerdismo contra Porfirio Díaz en la citada batalla de Tecuac, en donde cayó prisionero. Cuando los antiguos lerdistas lograron la conciliación con el emergente partido porfirista, el general Carbó fue nombrado jefe de armas en Sonora, Sinaloa, Tepic y Baja California, y fue entonces que ocuparía los servicios de Negrete en el ramo militar y político (Álvarez, t. III, 1986: 1, 324).

La suerte de José Negrete resultó, pues, paralela a la del general Carbó: dejó las filas del Club del Antiguo Régimen, en donde había tenido como pares al general Mariano Escobedo, Juan José Baz, Rodolfo Talavera, Francisco Hernández y Hernández y, entre otros, a Juan Antonio Mateos y Manuel Romero Rubio; y al conseguirse la integración partidista y haberse incorporado al porfirismo, Negrete habría de resultar electo –en 1882– como diputado por Sinaloa al Congreso de la Unión; ostentaba este cargo cuando, luego de realizar un viaje oficioso a los Estados Unidos de Norteamérica volvía al país y se hallaba de paso en la que había sido su circunscripción forense, contrajo el mal epidé-

mico y falleció tras breve agonía. *Diario La Patria de México* reprodujo, en la sección “Noticias”, lo que a este propósito había aparecido en el *Periódico Oficial* de Tepic:

Venía el señor Negrete de San Francisco, California, y marchaba a México a ocupar un puesto como diputado al Congreso de la Unión, cuando en la Hacienda de Navarrete fue acometido de violentísima fiebre perniciosa; de allí se le condujo en camilla a esta ciudad, a donde llegó a las siete de la mañana del día 23. La Jefatura Política se hizo cargo inmediatamente del enfermo, disponiendo que con el mayor esmero se le prodigasen cuantos cuidados reclamaba su situación. Se le atendió, en efecto, con la mayor eficacia, y algunos amigos personales suyos lo acompañaron incesantemente. Por desgracia la ciencia fue impotente para atajar los progresos del terrible mal, y a pesar de los esfuerzos que se hicieron, el señor Negrete falleció, como ya dijimos, el último viernes (5 / IX / 1883: 6).

Su cuerpo se depositó en una caja de zinc y fue trasladado del Hotel de la Bala de Oro al panteón de Tepic, donde se le dio sepultura el día 25, tras una breve ceremonia que encabezó el general Leopoldo Romano, jefe político del Distrito, en compañía de otros funcionarios (ibídem).

## 2. LOS VAIVENES DE UN REDACTOR PRECOZ Y UN FIERO CRÍTICO TEATRAL

Negrete comenzó su carrera como escritor y periodista en 1871, es decir, cuando contaba apenas con dieciséis años de edad y a tan sólo cinco de haber llegado a México. Sus primeros poemas se publicaron en la edición diaria del periódico *El Federalista*, en el suplemento literario de *El Eco de Ambos Mundos*, en *El Ferrocarril* y en el cotidiano *La Democracia*.

El peso fuerte de su trabajo como redactor de periódicos al servicio de la causa de Sebastián Lerdo de Tejada se reflejó, sobre todo, en el periódico *El Eco de Ambos Mundos* durante 1873, en que compartió la Redacción con Francisco G. Cosmes, Manuel Peniche y otros; además

de ser colaborador, Negrete fungía allí como *El Gacetillero*. A partir del 2 de enero de 1874, Negrete compartió la Redacción de *La Revista Universal*. Se informó allí mismo: “Desde el número de mañana un cambio radical se verificará en las columnas de este periódico, quedando su redacción a cargo de los señores Manuel Peniche, José Negrete, Gustavo G. Gostkowksi, Eduardo Garay, Francisco Bulnes y Guillermo T. Pritchard” (1 / I / 1874: 2).

Después, en su etapa no sólo de lerdismo fiel y puro, sino de pleno y total antituxtepecanismo, trabajó en la Redacción del periódico *El Republicano*, propiedad del militar, impresor y político lerdista José Vicente Villada, que circuló durante 1879.<sup>1</sup> Puede decirse, asimismo, que Negrete colaboró con José Rivera y Río en la preparación del periódico *El Libre Sufragio*, durante ese mismo año y el siguiente, aunque tendría que comprobarse si, efectivamente, utilizó seudónimos como *Meme*, *Jeremías* y, entre otros, *Manlio*; con estos alias se redactaron las columnas «Revista de la semana» y «Caprichos dominicales», que repetían la estructura de las columnas «Epístolas a mi abuela», que había comenzado a publicar, con su nombre, en el periódico *El Eco de Ambos Mundos* (17 / VIII / 1873: 2), después continuó en *Revista Universal* y *El Cosmopolita* (4 / I / 1874: 1) y cuyo formato repitió en las denominadas «Recreaciones sabatinas. “Cartas al sentido común”», que comenzó a publicar en *Revista Universal de Política y Literatura* (12 / IX / 1874: 1), las cuales habrían de ser el germen de su relato novelado *Memorias de Paulina*.

Negrete habría de participar, desde el aspecto periodístico, en el episodio histórico que tuvo lugar al reprimirse el último bastión armado del lerdismo, conocido como de las víctimas de la noche del 24 al 25 de junio de 1879. El gobernador de Veracruz, general Luis Mier y Terán, mandó fusilar –por instrucciones del presidente Porfirio Díaz– a los

---

<sup>1</sup> Firmada por *Arturo* comenzó a aparecer la columna «Cartas a Amelia» en *El Republicano*, que repiten el formato y tipo de información de las «Epístolas a mi abuela» (15 / VI / 1879: 1-2).

insurrectos lerdistas al tocar tierra firme su nave, que había zarpado en el Sotavento y tenía el propósito de tomar por sorpresa el principal puerto de México, derrocar al gobernador porfirista y enarbolar el brazo militar y político del desahuciado lerdismo. Se trataba del acontecimiento que se dio a consecuencia de la orden suprema que por vía telegráfica remitió el general Díaz al gobernador de Veracruz: “¡Aprehendidos *in fraganti*, mátalos en caliente!”

Para recordar a los adeptos del ex presidente Lerdo de Tejada que fueron sacrificados sin mediar defensa ni juicio, el partido lerdista y las logias masónicas del Supremo Consejo de México –por medio del venerable gran maestro Alfredo Chavero–, le encargó al impresor Ireneo Paz la preparación de la «corona fúnebre» que apareció con el título *La hecatombe de Veracruz*. Negrete escribió el prólogo de la obra, que tituló “La noche del crimen” (1879: 5-11), y la stampa biográfica “Vicente Capmany”, en honor de una de las víctimas (13-14). Como corolario a esta obra apareció el balaustre, mediante el cual el general Mier y Terán era “expulsado para siempre de la Orden” (33).<sup>2</sup>

Las columnas que mantuvo Negrete en la prensa de México con los formatos de epístolas y crónicas fueron, en verdad y en apariencia, piezas de crítica teatral y contenido político. En efecto, allí, mientras comentaba y criticaba los programas y las funciones que se iban presentando en los teatros de la capital, intercalaba comentarios acerca de los sucesos de la vida pública, e inclusive de la vida privada de actores, actrices, políticos, artistas y funcionarios. Su estilo epistolar era mordaz, irónico, agresivo y

---

<sup>2</sup> Además de lo escrito por Negrete, *La hecatombe de Veracruz* incluyó grabados intercalados y las semblanzas del doctor Ramón Albert Hernández, escrita por Manuel Peniche (15-16); de don Luis G. Alva, preparada por Agustín R. González (17-18); de Jayme Rodríguez, que compuso Adolfo Carrillo (19-20); la de Antonio Ituarte, que arregló Manuel Azpiroz (21-23); la de Lorenzo Portilla, que redactó José Vicente Villada (24-25); la de Francisco Cueto, que preparó Vicente Morales (26-27); y sin autor apareció la titulada “El subteniente Caro y García y el subteniente Rubalcaba” (28). La participación poética estuvo a cargo de José Peón Contreras, Juan A. Mateos, Antonio Plaza, Manuel Gutiérrez Nájera e Ireneo Paz (29-32 y 34).



cargado hacia su preferencia partidista: Negrete era un provocador profesional, y desde este perfil escribió sus obras narrativas y críticas. En cambio, como lo veremos más adelante, sus registros poéticos distaron mucho de sus obras y estilos en prosa: escribió un puñado de poemas románticos y otro de poemas de tipo panfletario, como enseguida se verá.

### 3. NOVELISTA PROSCRITO Y CRÍTICO LITERARIO

Negrete publicó con o sin su nombre varios textos narrativos que provocaron el escándalo de la sociedad de su tiempo. Antes de cumplir los veinte años, dio a la publicidad sin su autoría *Memorias de Paulina* (1874), breve relato novelado en el que recreó, según Adriana Sandoval, “supuestos recuerdos narrados en primera persona, de una bailarina francesa, de la vida galante, avecindada en la Ciudad de México” (2006: 7).

Casi enseguida, Negrete reunió una serie de artículos y textos de corte autobiográfico con el título *Historias color de fuego* (1875); más tarde publicó –en dos partes– una breve novela basada, supuestamente, en hechos reales: *La niña mártir* y su continuación, *La mujer verdugo*, aquélla prologada por Ireneo Paz y ambas impresas en su taller de Imprenta y Litografía (1878). Filomeno Mata publicó otra de sus piezas narrativas: *Memorias de Merolico* (1880). Amparado por el anonimato o bien por seudónimos, Negrete se libró de ir a la cárcel, al ser perseguidas sus obras por la censura y los Jurados de Imprenta; en su lugar fueron condenados sus editores, como en el caso de *Memorias de Paulina*, que tocó pagar la condena al supuesto editor Jorge S. Ainslie (2006: 11-12).

La crítica y los historiadores de la literatura mexicana han ignorado estas obras y, en general, la figura de Negrete. Una excepción ha sido Juan de Dios Peza, quien en *Poetas y escritores modernos mexicanos* señaló:

José Negrete, como Bulnes, tiene un estilo ameno y un talento claro. Sus *Historias color de fuego* y algunos otros folletos que se le atribuyen, le han

hecho acreedor a la fama que goza actualmente. Negrete debía aprovechar su buena inteligencia en bien del teatro y de la novela. Conoce bien la literatura francesa y es lástima que gaste las mejores inspiraciones de su cerebro en publicaciones que no tienen más vida que la que les dan las circunstancias (1965: 43).

Negrete, por otra parte, ha sido autor de una serie de artículos que, bajo el título general de “Poetas mexicanos contemporáneos” publicó en el periódico *El Eco de Ambos Mundos* (30 / XI / 1873: 1). No dejó títere con cabeza y, aunque quedó trunca la colección crítica, abordó con su peculiar estilo irónico las obras de Justo Sierra (7 / XII / 1873: 1), Luis G. Ortiz (14 / XII / 1873: 1), Guillermo Prieto (21 / XII / 1873: 1) e Ignacio Ramírez (28 / XII / 1873: 1). Una de las reacciones de esta serie de artículos apareció en la «Gacetilla» de *El Correo del Comercio*:

Este jovencito *malcriadito* ha ensartado varios articulejos críticos sobre los literatos mexicanos; fue precisamente el que dijo sendas [*sic*] barbaridades hablando de Justo Sierra; hoy se permite este niño hablar de Ignacio Ramírez. Una carcajada homérica ha respondido a la tal crítica; una risa de supremo desdén, un gesto de burla a la osadía de un pobre estudiante que no sabe ni dónde tiene la cara; es la oruga mirando un pedestal de bronce; un moscardón haciendo ruido con sus alas, un desdichado diciendo disparates, y nada más. Está de fortuna Ignacio Ramírez; no siempre se da con esos entes que no hacen más que realzar el mérito de los que detractan y ponerse en un soberano ridículo. ¡Ramírez y Pepito Negrete! ¡Qué ganga! ([Hernández], 30 / XII / 1873: 2).

El descuartizamiento de los poetas mexicanos a cargo de Negrete se detuvo sólo gracias a que, con el término del año 1873, la planta íntegra de la Redacción de *El Eco de Ambos Mundos* fue despedida sin mediar explicación alguna. Frente a esta situación, el joven crítico y escritor consiguió colocarse dentro de la Redacción de la *Revista Universal*.

## 4. POETA ROMÁNTICO E INGENUO LIBELISTA EN VERSO

A diferencia de sus artículos y piezas narrativas, la expresión poética de José Negrete no habría de rebasar el canon romántico. Su voz se inclinará más por el guiño suave, sugestivo, y por la representación de los valores estéticos probados y comprobados. La musa no ha de ser sino el objeto de la devoción y su crítica, cuando aparece, a pesar de un machismo de época, pareciera sin embargo disculparse luego de lanzar la ofensa (tirar la piedra y no esconder la mano) o de manifestar su mercedado estado de ánimo. Su dolor y sus anhelos mantendrán con o sin delicadeza los límites de la proposición sentimental, y sufrirá, pese a todo, como romántico irremediable.

El *corpus* rescatado hasta la fecha no rebasa la veintena de poemas, aunque se sabe de la existencia de alguno más que no ha podido localizarse hasta ahora.<sup>3</sup> Puede clasificarse su obra en verso en tres registros: 1) poemas amorosos, 2) comentarios en verso, de compromiso y de bohemía y 3) panfletos contra el grupo político tuxtepecano, floreciente después del triunfo en la batalla de Tecuac, lo que implicó el derrocamiento del presidente Lerdo de Tejada, su partida al exilio y la caída del grupo que todavía guardaba fidelidad a la memoria de Juárez y al liderazgo de su heredero.

Su poesía romántica fluctúa entre el simbolismo y el sentimentalismo, o como indicó Aurelio Horta en *El Sinapismo*, Negrete había “pedido privilegio por un nuevo sistema de escribir poesías, *Memorias*

---

<sup>3</sup> Desconocemos, si es que existió, el ciclo de poemas eróticos que debió componer tras la forzada separación de su prometida Carmen Romero Rubio, quien fue obligada a casarse con el general Porfirio Díaz a consecuencia de un trato que éste fijó con su padre, Manuel Romero Rubio. Carmen era ahijada de Sebastián Lerdo de Tejada, lo que puede explicar la adhesión de Negrete al lerdismo y la feroz respuesta ante su derrocamiento, y también su posición en extremo crítica contra Díaz. Por otra parte, en una «Gacetilla» de *La Patria*, bajo el epígrafe “En el templo” se comentó: “¿Queréis leer una bella composición? Comprad el número 2,095 del periódico *Chistoso* de los corresponsales de Zacualtípam y Zimápam. En él hallaréis la que con el título que encabeza este párrafo ha escrito nuestro querido amigo Pepe Negrete, y por la que lo felicitamos” (27 / XI / 1877: 2).

de *Paulina* y periódicos. El sistema del inventor está basado en la idea de copiar los párrafos del *Charivari* y del *Fígaro*, y las frases más oportunas de Rabelais, Beaumarchais y Teophile Gautier suscribiéndolas con su firma” (1877: 3). Su vocación de artista lo orilló, repetimos, a componer sobre la base de tres registros: el lírico puro, el bohemio y el de los poemas de compromiso.

Gutiérrez Nájera, “que no fue nunca íntimo amigo de Negrete”, ni su compañero de grupo; pero que se habían ligado “por comunes aficiones y por sincera simpatía” al coincidir “ora en la redacción de los periódicos, ora en los bastidores de los teatros”, escribió el artículo “Memorias de un vago” como homenaje póstumo. Para *El Duque Job*, Negrete fue “un poeta elegante, a la manera de Copée”. Y agregaba: “lo único que debemos conservar y releer del pobre amigo muerto es su pequeña colección de versos”, que “imprimió no hace muchos meses en una forma muy coqueta y elegante” y se la dedicó a la actriz Aline Alhaiza –“la nerviosa argelina de ojos procelosos”–, que era la actriz francesa “de mayor mérito que ha pisado los teatros de México”. El cronista aclaró que en dicha edición –ahora inconseguible– no figuraban “algunos de sus versos, que justamente fueron condenados al ostracismo”, sino los que libraron ese escollo (2 / IX / 1883: 1; y 5 / VI / 1885: 2).

Cuando se habla de sus poemas de compromiso político-ideológico ha de ser pertinente señalar a sus destinatarios: escribe contra el «tuxtepecanismo» y su líder, el general Porfirio Díaz (quien además resultó ser su «enemigo» de amores); en este caso su discurso poético es muy llano y claro: “Con Tuxtepec se roba y se asesina, / se ensalza el juego, la embriaguez se abona, / y la barbarie por doquier domina... // ¡Y Tuxtepec moralidad pregona / cuando en hollar la ley más se refina, / cuando vende la patria un Zamacona!” (*El Republicano*, 29 / III / 1879: 2).

Negrete arengó en verso contra el general Díaz, sus ministros e incondicionales; a Díaz le dará tratamiento de “rey”, “mastodonte” y “tonto”; y atacará frontalmente a los generales Alcayaga y Riva Palacio. A éste, sobre todos los demás, lo tratará con encono: le compuso el

soneto “A cierto poeta tuxtepecano”, al que puso su dedicatoria “*Al Carretonero*”:

Si encuentras por la calle a un desdichado  
de paso vacilante y rostro yerto,  
tullido, cojo, manco, mudo, tuerto,  
y dando olor a unguento de soldado,

aunque vaya de guardias rodeado,  
porque los guardias ya lo dan por muerto,  
y aunque vaciles al mirarle incierto  
y entre el ser y no ser ya disputado,

cumple con tu misión, con fe segura,  
y sin dudar recógelo en la escoria,  
que esto en el municipio te asegura.

Este servicio préstalo a la historia:  
Échalo al carretón de la basura  
con todos sus sonetos y su gloria.<sup>4</sup>  
(*El Republicano*, 8 / II / 1879: 3).

Y en la diatriba titulada “Cuento”, que fue impreso con el epígrafe “*Dedicado respetuosamente* (estilo Andrés Clemente Vázquez), *a don Porfirio, a sus ministros y demás gentes sin importancia de Tuxtepec*”, se

---

<sup>4</sup> El poema “Gloria” apareció originalmente en *El Federalista* (3 / XII / 1871: 2) sin el nombre del autor. El yerro de imprenta fue corregido por medio de esta nota: “Por un olvido involuntario no se puso al pie de la bella poesía titulada «Gloria» que publicamos en nuestro número del domingo, la firma de nuestro amigo el señor don Vicente Riva Palacio” (*El Federalista*, 7 / XII / 1871: 2).

lanzó contra todos los ministros de Díaz y otra vez en contra de Riva  
Palacio:

Los cortesanos del rey  
quisieron, para embaucar  
bobos, tributo pagar  
del adelanto a la ley;

y del progreso en abono,  
dijeron: “Venga a Fomento  
el bicho de más talento”,  
y fue al Ministerio ¡un *mono!*

Y dizque el mono era omniscio:  
de todo hablaba, escribía;  
luchó, cantó... Todo hacía;  
pero nunca tuvo juicio.  
[...]

*El Ahuizote* fundó,  
escribió *Monja y casada*  
y *virgen...* como su espada...  
Mamá Carlota cantó,

y además... ¿Pero provoco  
tu risa? Tienes razón:  
pensaba aquella nación  
que ese ministro era un loco...

(*El Republicano*, 18 / V / 1879: 2).

Compuso Negrete, asimismo, versos dedicados a la vida del teatro y la  
farándula, en donde puede apreciarse, a pesar de los temas bohemios,

una notable inclinación por el discurso romántico. En “Apólogo. (En el álbum de una coqueta)”, combinó su romanticismo con el atrevimiento y la moral:

En impúdicos amores  
 se recreaba coqueta,  
 con livianas mariposas,  
 y viperinas abejas.  
 Calmaba con sus caricias  
 del cefirillo las penas,  
 y no admitía rivales  
 en amores ni en belleza;  
 todos sus admiradores,  
 después de gozar con ella,  
 pasaban, y en el olvido  
 dejaban a la camelia.  
 Al mirarse abandonada  
 la pobre flor, mustia y seca,  
 llorando sus extravíos,  
 al viento daba sus quejas.

(*El Eco de Ambos Mundos*, t. I [1872]: 50-51).

Su poesía de corte romántico se aleja del ambiente bohemio y decadente, para recalar en la expresión del discurso eminentemente lírico. Mostró su religiosidad en “Plegaria a la Virgen” (*El Eco de Ambos Mundos*, t. I [1872]: 53); manifestó su sentimiento nihilista de hombre solitario y desamparado en “Escepticismo”, y de igual modo su madurez precoz en su poema “Nebulosa”; pero el mayor peso de su expresión romántica quedó impreso en el ciclo configurado por sus poemas “Siempre sola...”, “A una azucena”, “En el baile” y por el titulado “Después...”, que dejó inédito al morir, y en 1889 dio a conocer *Diario del Hogar*.

Al cumplir los veinte años, Negrete realizó en el poema “Escepticismo” el balance de su vida afectiva: desde los quince ceñía “su corona de acervos desengaños”; había vivido “desde la edad primera” lejos de “las caricias maternas”; su niñez había sido una “infancia pasajera”, es decir, interrumpida, y careció asimismo de los “halagos dulces” de la amistad. En la juventud la suerte le brindó “tan sólo espinas” y debido a toda esta malhadada situación ya desde su inicial etapa de adultez odiaba “la vida sin buscar la muerte”; veía “marchita” su “esperanza” y, como buen nihilista, en nada creía. José Negrete se había tornado escéptico y vivía su desengaño ético y amoroso (*La Democracia*, 6 / II / 1873: 3).

Además de este radical juicio temprano, en el poema “Nebulosa” revisó el devenir de su mundo sentimental y erótico en retrospectiva. Veía “en sueños” el “cuerpo vaporoso” de la amada; era “como un recuerdo” que se iba alejando como entre nubes y se difuminaba. Era el recuerdo de su “primer amor adolescente”; la amada aparecía “sin formas, impalpable, fugitiva”, aunque de pronto cobraba presencia “corporal” y entonces le tocaba “sus manos y sus labios rojos”; el poeta la reconstruía tal la Galatea del “pobre Pigmaleón del pensamiento”; pero la veía ya sin fe y sin amor, solamente con rabiosa melancolía (*La Familia*, 24 / VIII / 1888: 43).

Podemos distinguir en el *corpus* poético de Negrete un ciclo de cuatro piezas de corte y tipo lírico, que bordó a través del tema de la flor en sus múltiples valencias semánticas. En “Siempre sola...”, comparó y opuso al ser amado con la flor: en la primera parte del poema aparecerá la flor solitaria que nació en la playa –es decir, en un desierto frente al mar, sin compañía–: al caer la noche perderá sus atributos, su gracia y sus encantos. A esta flor solitaria comparó a la mujer “que al acaso vaga”, sin recibir el amor “de compañero amante”. La mujer, como la flor, morirá, no por el paso indetenible del tiempo, como en el caso de la flor en la playa, sino a causa de imaginarse en la soledad, que es lo que resta cuando se ha disfrutado, nada más, el “puro goce del amor constante”. Sorprende la estructura especular de este poema escrito en 1871: cada una de sus dos estrofas fue compuesta por liras de siete versos, con



endecasílabos y heptasílabos combinados, con tres rimas consonantes y porque, en ambos casos, el poeta dejó libre de rima los primeros versos (*La Democracia*, 30 / I / 1873: 2).

Compuso “A una azucena” en estrofas sáficas, integradas por cuartetas de tres endecasílabos y un pentasílabo, sin un esquema fijo de rima. Lo arregló y publicó en 1872, y tiene dos partes bien delineadas. En la primera, la blanca azucena servirá de mensajera al amado, pues le comunicará que éste delira de amor; y que si la amada la llega a besar, el amado pedirá a la flor que en reciprocidad, y a su nombre, la bese. Pero si en lugar de besar la flor deposita en ella sus lágrimas, el amado le ha suplicado a la flor que entonces retenga su llanto. Le ha pedido, rogado: “ávido guárdalo”, que ya lo recogeré. La segunda parte relatará la separación de los jóvenes amantes, a consecuencia de su mutua “infausta suerte”. Se hallan separados, andan solos y “por distintos rumbos” (*El Eco de Ambos Mundos* [1872]: 78).

Forma parte de este ciclo el poema “En el baile”, del que Gutiérrez Nájera copió de memoria unos fragmentos en su artículo “Memorias de un vago”, ya antes citado. La amada sólo llevaba al baile, despojada de joyas y lujosos atavíos, prendida en su cabellera “una rosa de vívidos colores”; sus pechos iban cubiertos, nada más, por “lazos y guirnaldas”, y su espalda lucía, esplendorosa, “la blanca desnudez”. Los amantes bailaron el vals durante toda la noche; la noche era, para ambos, “relámpago de amores”. Al amanecer, las luces nocturnas palidieron ante la luz del día, la orquesta había cesado su función y por tanto la música se había transformado en solamente recuerdos, “en vagas y remotas armonías”. El sol disipaba las sombras, las salas quedaban de nueva cuenta “tristes y desiertas”, “las notas” habían enmudecido y las flores habían muerto (*La República Literaria*, 1877-1878: 477-478).

Concluye este ciclo el poema titulado “Después”, que Negrete además de dejarlo inédito al morir tampoco fechó, seguramente a causa de su contenido explícito. Fue resuelto en una silva o, si se quiere, en estrofas diversas y combinaciones métricas mixtas de heptasílabos y endeca-

sílabos de rimas consonantes.<sup>5</sup> Sobre la perplejidad de la forma, llama la atención su temática testimonial: un enamoramiento, un encuentro sexual que ha implicado, al darse fuera del matrimonio, la llegada de “todas las angustias” junto al contradictorio “éxtasis profundo”; lo que ha desarrollado en los amantes saciados una especie de “himno nupcial”, vivido y disfrutado en privado, aunque recordado, necesariamente, en absoluto secreto.

La experiencia, que ha significado para la pareja “un siglo condensado en un segundo”, alterará de súbito el destino de los amantes. Vendrá la separación por causas de fuerza mayor, involuntaria pero forzosa, con lo que su historia dará el vuelco radical:

¿Por qué cambió tan pronto el panorama?  
¿Por qué se halla desierto nuestro nido?  
¿Por qué baja el telón de nuestro drama,  
antes que nuestro drama haya concluido?

Al final se relatan la actitud de la amante en la ceremonia de sus esponsales *con otro* y el silencio que se había vuelto promesa por parte del desdichado, del ofendido. La historia de la separación reflejará la indiferencia de la mujer, a través de la metáfora de la flor, en cuyo desarrollo ocurrirá el proceso de la flor que va desde el capullo hasta los azahares marchitos, en torno del cual el secreto del proscrito permanecerá incólume. Le sugiere, le ordena:

Sube las gradas del altar sin pena:

---

<sup>5</sup> Comienza con dos liras de metros combinados (esquemas abABA y aaBaB); sigue a éstas una cuarteta irregular de rima consonante (esquema AbCB), en donde a propósito cae el máximo peso del contenido semántico; luego sigue una cuarteta de arte mayor con rimas consonantes en serventesios (esquema ABAB) y luego otra similar, aunque con metros mixtos (esquema AbAB); el poema termina con dos cuartetos de endecasílabos con rimas consonantes alternas (con el esquema ABAB).

son tu escudo, tu velo y tu corona,  
y no temas que rompa tu cadena  
si solo mi silencio la eslabona.

La mujer como flor abre su broche,  
se marchitan sus blancos azahares,  
y bien merecen su primera noche  
el último cantar de mis cantares.

*(Diario del Hogar, 27 / X / 1889: 2).*

Si tuviera que rescatarse la lírica de José Negrete, bastaría para incluirlo en el elenco de los poetas románticos de México este ciclo, que se escribió durante el último tercio del siglo XIX.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

## APÉNDICE

### POESÍA LÍRICA DE JOSÉ NEGRETE

#### EL DRAMA\*

Me pides, Fabio, que te dé el secreto  
para escribir un drama interesante,  
pues escúchalo atento en el instante,  
en este *bravo, sin rival soneto*.

Ante todo es preciso un «Anacleto»,  
una hija del pueblo con su amante,  
un rey envenenado... agonizante,  
un fantasma, un traidor y un esqueleto.

Una bella y sentida Dulcinea,  
que demande piedad con voz aguda,  
una vieja exclamando “¡uf, qué idea!”;

un suicida infeliz, por suerte ruda,  
y un desenlace, en fin, que no lo sea,  
y está muy bueno el drama que ni duda.

---

\* *El Ferrocarril*, t. IV (viernes 24 de marzo de 1871), p. 2.

APÓLOGO  
(EN EL ALBÚM DE UNA COQUETA)\*

*Voyez-vous ma chère au siècle ou nous sommes,  
la plupart des hommes  
sont très inconstants.  
Sur deux amoureux pleins d'un zole extrême,  
la moitié vous aime  
pour passer le temps.*

Alfred de Musset

Entre jazmines y lirios  
y pudorosas violetas,  
entre jacintos y nardos  
y candidas azucenas,  
a la sombra bienhechora  
de una encina corpulenta,  
y a orillas de un arroyuelo  
que apacible juguetea,  
de su hermosura orgullosa  
con arrogancia se ostenta,  
luciendo rojos matices  
una encendida camelia.  
Es la maga de los bosques,  
la virgen de la pradera,  
de los vergeles la diosa  
y de las flores la reina.  
En impúdicos amores  
se recreaba coqueta,  
con livianas mariposas,  
y viperinas abejas.

---

\* *El Eco de Ambos Mundos*, t. I (1872), pp. 50-51.

Calmaba con sus caricias  
del cefirillo las penas,  
y no admitía rivales  
en amores ni en belleza;  
todos sus admiradores,  
después de gozar con ella,  
pasaban, y en el olvido  
dejaban a la camelia.  
Al mirarse abandonada  
la pobre flor, mustia y seca,  
llorando sus extravíos,  
al viento daba sus quejas.  
Y la brisa de la tarde,  
con voz de ternura llena,  
entre lánguidos suspiros  
así dijo a la flor bella:  
“Nunca, flor, a todos oigas  
ni a todos amar pretendas,  
porque si a todos escuchas,  
todos también te desprecian”.

(1871).

PLEGARIA A LA VIRGEN\*

Sagrada reina que en el alto cielo  
un trono tienes de carmíneas nubes,  
do sin cesar en amoroso anhelo  
te arrullan con su canto los querubes.

Tú cuyas sienes coronadas miro  
con mil guirnaldas de luceros bellos,  
y a cuyas plantas en continuo giro  
el sol ostenta sus sin par destellos.

Yo te ruego no escuches desdeñosa  
con desprecio mi cántico doliente,  
ni abandones jamás en la azarosa  
senda del mundo a tu cantor ferviente.

Que siempre fuiste tú, Virgen querida,  
la sagrada deidad de mi creencia,  
y en el sendero de la triste vida  
el ángel tutelar de mi existencia.

(1871).

---

\* *El Eco de Ambos Mundos*, t. I (1872), p. 53.

SIEMPRE SOLA...\*

*J'abhorre la solitude  
elle ressemble à la mort.*

Gilbert

Del ancho mar en la desierta playa  
una tímida flor abrió su broche;  
mas al mirarse sola,  
víctima de su pena,  
cuando llegó la taciturna noche  
perdió gracia y encanto su corola,  
y marchita rodó sobre la arena.

\*

Así también la que al acaso vaga,  
ajena a las dulcísimas caricias  
de compañero amante,  
y sin razón prefiere  
las de la soledad dichas ficticias  
al puro goce del amor constante,  
presto a la tierra se doblega... y muere.

---

\* *La Democracia*, t. I (jueves 30 de enero de 1873), p. 2.



JAMÁS CRUZARON MI ARDOROSA MENTE\*

*A Lola*

Jamás cruzaron mi ardorosa mente  
vanos deseos de mundana gloria,  
ni el anhelo abrigué de que en la historia  
figurara mi nombre eternamente.

Jamás he pretendido neciamente  
relegar a los siglos mi memoria,  
ni del combate la falaz victoria  
he codiciado en mi delirio ardiente.

De riquezas y honores nada pido;  
de conquistas y glorias nada quiero,  
ni ambiciono del mundo corrompido

el aplauso liviano y pasajero...  
Pues tienen más valor, mi bien querido,  
los dulces besos de tu amor primero.

(1871).

---

\* *El Eco de Ambos Mundos*, t. I (1872), p. 53.

A UNA AZUCENA\*

Flor que radiante en el pensil te ostentas,  
y al cielo elevas tu preciosa frente,  
tú, que un aroma embriagador exhalas  
blanca azucena.

Si a contemplarte mi adorada viene,  
y en ti fijare sus miradas dulces,  
dile, azucena, que por ella triste  
de amor deliro.

Y cuando pose sus preciosos labios  
en tus brillantes arrasados pétalos,  
dale en mi nombre con cariño tierno  
un dulce beso.

Pero si acaso por mi ausencia, triste  
llanto derrama de sus lindos ojos,  
allá en lo oculto de tu fresco cáliz  
ávida guárdalo.

Que yo, flor pura, con ferviente empeño  
a recogerlo volveré muy presto,  
y así el dolor que el corazón me oprime  
podrá calmarse.

¡Dulce recuerdo! En nuestra tierna infancia  
los dos unidos el placer gozamos;

---

\* *El Eco de Ambos Mundos*, t. I (1872), p. 78.

pero hoy, furiosa nuestra infausta suerte  
cruel nos persigue.

Y separados, sin hallar consuelo,  
los dos marchamos por distintos rumbos,  
y a nuestros pechos las amargas penas  
cruelles destrozan.

Mas tú, azucena, que testigo has sido  
de que rendido con pasión la adoro,  
para ella sólo en tus lucentes pétalos  
te dejo un beso.

Si ella no vuelve, en tu preciado aroma  
cuando la brisa juguetona pase,  
como un recuerdo de mi amor sincero  
mi beso mándale.

ESCEPTICISMO\*

*A Salvador Lerdo*

*Como las plantas vegetando vivo  
sin creer en nada, sin amar a nadie.*

Apenas toca mi insegura planta  
de la vida los frágiles peldaños,  
y mi tímida frente de quince años  
melancólica y triste ya levanta  
su corona de acervos desengaños.

Ajeno a las caricias maternas  
pasé de mi niñez la edad primera,  
y al salir de la infancia pasajera  
me negó despiadada sus raudales  
de halagos dulces la amistad sincera.

Llegó la juventud, y en vez de flores  
tan sólo espinas me brindó la suerte,  
desoyendo mis ayes gemidores,  
y escéptico y cobarde en mis dolores  
odié la vida sin buscar la muerte.

No extrañes, pues, si en la mundana senda  
nada busco, ni pido ni deseo;  
que ya marchita mi esperanza veo,  
y en vez de tributarle dulce ofrenda,  
indiferente a todo, en nada creo.

---

\* *La Democracia*, t. I (jueves 6 de febrero de 1873), p. 3.

RIEGUE EL DESTINO POR DOQUIER QUE CRUCES\*

A...

Riegue el destino por doquier que cruces  
flores que animen tu existencia pura;  
nunca la copa de fatal tristura  
manche tus labios con amarga hiel;  
jamás empañe tu mirar divino  
el llanto puro de tus bellos ojos;  
sólo sonrisas en tus labios rojos,  
sólo caricias en tu blanca sien.

Y cuando airada la funesta Parca  
corte los hilos de tu alegre vida,  
cuando altanera de crueldad henchida  
turbe tus sueños de placer y amor,  
entonces tu alma candorosa y bella,  
huyendo el fango del mundano suelo,  
vuele cruzando la extensión del cielo  
hasta las plantas del eterno Dios.

---

\* *El Eco de Ambos Mundos*, año IV (jueves 9 de octubre de 1873), p. 2.

EN EL BAILE\*

Sin ricas joyas ni valioso encaje,  
al lado de su hermana Carolina,  
¡qué encantadora estaba con su traje  
de blanca y vaporosa muselina!

No tenía otro adorno en sus cabellos  
que una rosa de vívidos colores;  
no llevaba diamantes. ¿Qué son ellos  
cuando se les compara con las flores?

De su seno los mórbidos hechizos  
mal cubría con lazos y guirnaldas,  
y no velaban sus flotantes rizos  
la blanca desnudez de sus espaldas.

En todo baile a mi buen gusto exijo  
hacer a la belleza los honores...  
-¿Qué vamos a bailar? -Un vals -me dijo.  
¡El vals es un relámpago de amores!

Se levanta y estrecho su cintura,  
con su aliento abrasado me electriza...  
mi labio quiere hablar... sólo murmura,  
y mi planta en la alfombra se desliza...

¡Enlazado a mi dulce compañera,  
vuelvo el vals a través de los salones,

---

\* *La República Literaria*, año II, t. III (marzo 1877-marzo 1888), pp. 477-478.

cruzando en nuestra rápida carrera  
todo un mundo de sueños e ilusiones!

De pronto palidecen las bujías  
y se pierden las notas de la orquesta  
en vagas y remotas armonías...  
¡Qué lástima! ¡Qué espléndido! ¡Qué fiesta!

El sol disipa la nocturna sombra;  
ya están las salas tristes y desiertas;  
sólo duermen en bóveda y alfombra  
las notas mudas y las flores muertas...

NEBULOSA\*

En sueños... como un eco rumoroso,  
algo como un recuerdo que se aleja...  
Vaga sombra de un cuerpo vaporoso  
que en el cristal de un lago se refleja...

Así construyo la figura esquiva  
de mi primer amor adolescente;  
sin formas, impalpable, fugitiva,  
como los besos que dejó en mi frente.

A veces, sin embargo, se presenta  
su imagen corporal ante mis ojos,  
y mi imaginación calenturienta  
toca sus manos y sus labios rojos.

La memoria en su espejo la retrata  
con su vestido azul, color de cielo,  
con su rosa encendida, de escarlata,  
sus negras trenzas y su blanco velo...

La miro con el éxtasis profundo  
con que un artista su pintura crea,  
y al toque del buril, en un segundo,  
se vuelve estatua viva: ¡Galatea!

El pobre Pigmalión del pensamiento  
el hacha esgrime con robustos brazos...

---

\* *La Familia*, año VI (viernes 24 de agosto de 1888), p. 43.



Cruza un fantasma que evapora el viento  
y rueda el pedestal hecho pedazos...

.....

¡Dejemos al artista dolorido,  
a quien el dardo del pesar traspasa,  
y arrebaten los vientos del olvido  
la fe que muere y el amor que pasa!

ENTRE SOMBRAS\*

“Allá en el fondo del jardín te espero”  
–me dijo, con un beso en la mirada.  
Y salió mientras lánguidos morían  
los últimos acordes de la danza...

Dos minutos después nos vimos juntos  
en el negro espesor de la enramada;  
ella sintiendo palpitar mi pecho,  
y yo besando sus manitas blancas.

En el instante mismo en que de gozo  
iban a confundirse nuestras almas,  
oímos una voz triste, muy triste...  
¡Era el viento gimiendo entre las ramas!

Yo, trémulo le di mi último beso,  
y ella, ligeramente sofocada,  
reclinando su brazo sobre el mío  
murmuró: “Volveremos a la sala”.

Entramos, y temiendo nuestra vista  
como una herida que el recuerdo agrava,  
olvidamos los besos de esa noche  
con los últimos ecos de la danza.

---

\* *La Familia*, año VI (sábado 16 de febrero de 1889), p. 321.

## DESPUÉS\*

Me acuerdo todavía  
de aquella vez primera,  
en que estrecha tu mano entre la mía  
nos besamos al pie de la escalera,  
que a tu alcoba de virgen conducía.

A la noche siguiente,  
subí tímidamente  
hasta el umbral de tu entornada puerta,  
y mi pecho inocente  
tembló de amores, al hallarla abierta.

Después... vinieron todas las angustias  
del éxtasis profundo;  
era el himno nupcial de nuestras bodas,  
un siglo condensado en un segundo.

¿Por qué cambió tan pronto el panorama?  
¿Por qué se halla desierto nuestro nido?  
¿Por qué baja el telón de nuestro drama,  
antes que nuestro drama haya concluido?

¿Por qué tu altivo labio me provoca  
con su vana ironía,  
si están sobre el carmín de aquella boca  
palpitando mis besos todavía?

---

\* *Diario del Hogar*, año IX (domingo 27 de octubre de 1889), p. 2.

Sube las gradas del altar sin pena:  
son tu escudo, tu velo y tu corona,  
y no temas que rompa tu cadena  
si solo mi silencio la eslabona.

La mujer como flor abre su broche,  
se marchitan sus blancos azahares,  
y bien merecen su primera noche  
el último cantar de mis cantares.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

#### BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, José Rogelio. *Enciclopedia de México*, t. III. México: Secretaría de Educación Pública. 1987.
- “Gacetilla. «En el templo»”. *La Patria*. México: Imprenta y Litografía de Ireneo Paz, Calle Primera de San Francisco núm. 13, t. I (martes 27 de noviembre de 1877). 211: 2.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*El Duque Job*). “Memorias de un vago”. *La Libertad. Orden y progreso*. México: Imprenta *La Libertad*, Callejón de Santa Inés núm. 12, año VI (domingo 2 de septiembre de 1883). 199: 1.
- \_\_\_\_\_. “Crónica del domingo”. *El Partido Liberal*. México: Callejón de Santa Clara núm. 10, t. I (domingo 5 de julio de 1885). 111: 2.
- \_\_\_\_\_. *Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1885-1889)*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio, edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. México: UNAM, 1985.
- [Hernández, Rafael]. “«Gacetilla». José Negrete”. *El Correo del Comercio*. México: segunda época (martes 30 de diciembre de 1873). 868: 2.
- Horta, Aurelio. “Ardores”. *El Sinapismo*. México: t. I (martes 20 de marzo de 1877). 1: 3.

- La hecatombe de Veracruz. Corona fúnebre en memoria de las víctimas sacrificadas la noche del 24 al 25 de junio de 1879.* México: Tipografía de Ireneo Paz, 1879.
- «*La Revista Universal*». México: Tipografía Mexicana, t. IX (jueves 1 de enero de 1874). 2,019: 2.
- Negrete, José. “Apólogo. (En el álbum de una coqueta)”, en *El Eco de Ambos Mundos. Periódico literario dedicado a las señoritas mexicanas*. México: Imprenta y Litografía de La Bohemia Literaria, Portal del Coliseo Viejo núm. 8, t. I (1872): 50-51.
- \_\_\_\_\_. “Plegaria a la Virgen”, en *El Eco de Ambos Mundos. Periódico literario dedicado a las señoritas mexicanas*. México: Imprenta y Litografía de La Bohemia Literaria, Portal del Coliseo Viejo núm. 8, t. I (1872): 53.
- \_\_\_\_\_. “A una azucena”, en *El Eco de Ambos Mundos. Periódico literario dedicado a las señoritas mexicanas*. México: Imprenta y Litografía de La Bohemia Literaria, Portal del Coliseo Viejo núm. 8, t. I (1872): 78.
- \_\_\_\_\_. “Siempre sola...”, en *La Democracia. Periódico político, literario y científico*. México: Ignacio Cumplido, Impresor, Calle de los Rebeldes núm. 2, t. I (jueves 30 de enero de 1873). 35: 2.
- \_\_\_\_\_. “Escepticismo”, en *La Democracia. Periódico político, literario y científico*. México: Ignacio Cumplido, Impresor, Calle de los Rebeldes núm. 2, t. I (jueves 6 de febrero de 1873). 37: 3.
- \_\_\_\_\_. “Epístolas a mi abuela”. *El Eco de Ambos Mundos*. México: año IV (domingo 17 de agosto de 1873). 195: 2.
- \_\_\_\_\_. “Poetas mexicanos contemporáneos”. *El Eco de Ambos Mundos*. México: año IV (domingo 30 de noviembre de 1873). 284: 1.
- \_\_\_\_\_. “¡¡¡Justo Sierra!!!” *El Eco de Ambos Mundos*. México: año IV (domingo 7 de diciembre de 1873). 290: 1.
- \_\_\_\_\_. “Luis Gonzaga Ortiz”. *El Eco de Ambos Mundos*. México: año IV (domingo 14 de diciembre de 1873). 295: 1.
- \_\_\_\_\_. “¡Guillermo Prieto!” *El Eco de Ambos Mundos*. México: año IV (domingo 21 de diciembre de 1873). 301: 1.

- \_\_\_\_\_. “¡Ignacio Ramírez!” *El Eco de Ambos Mundos*. México: año IV (domingo 28 de diciembre de 1873). 306: 1.
- \_\_\_\_\_. “Epístolas a mi abuela”. *Revista Universal y El Cosmopolita*. México: Imprenta de la Calle de la Cadena núm. 3 (domingo 4 de enero de 1874). 2,021: 1.
- \_\_\_\_\_. «Recreaciones sabatinas. “Cartas al sentido común»». *Revista Universal de Política y Literatura*. México: t. IX (sábado 12 de septiembre de 1874). 2,226: 1.
- \_\_\_\_\_. “Pedro Celestino Negrete”. *Revista Universal de Política y Literatura*. México: Imprenta de *La Revista Universal*, a cargo de M. Heredia Argüelles, Primera de San Francisco núm. 18, t. IX (miércoles 16 de septiembre de 1874). 2,229: 4.
- \_\_\_\_\_. *Memorias de Paulina* [novela]. México: Imprenta Poliglota. 1874.
- \_\_\_\_\_. *Historias color de fuego* [artículos]. Prólogo de Guillermo Prieto. México: Imprenta del Comercio. 1875.
- \_\_\_\_\_. “En el baile”, en *La República Literaria*. Guadalajara: Tipográfica de Luis Pérez Verdía, año II, t. III (marzo 1877-marzo 1888). 1 y 2: 477-478.
- \_\_\_\_\_. *La niña mártir. Páginas de una causa célebre* [novela]. Prólogo de Ireneo Paz. México: Imprenta y Litografía de Ireneo Paz. 1878.
- \_\_\_\_\_. *La mujer verdugo* (segunda parte de *La niña mártir*). México: Imprenta y Litografía de Ireneo Paz. 1878.
- \_\_\_\_\_. “Al carretonero” [soneto (atribución)], en *El Republicano. Periódico de política, literatura, comercio, industria, variedades y avisos*. México: José Vicente Villada, Impresor, Primera del 5 de Mayo núm. 3, año I (sábado 8 de febrero de 1879). 32: 3.
- \_\_\_\_\_. “Soneto” (“*A todo crimen Tuxtepec se allana...*”) [atribución], en *El Republicano. Periódico de política, literatura, comercio, industria, variedades y avisos*. México: José Vicente Villada, Impresor, Primera del 5 de Mayo núm. 3, año I (sábado 29 de marzo de 1879). 71: 2.
- \_\_\_\_\_. “Cuento” [atribución], en *El Republicano. Periódico de política, literatura, comercio, industria, variedades y avisos*. México: José Vicente

- Villada, Impresor, Primera del 5 de Mayo núm. 3, año I (domingo 18 de mayo de 1879), 111: 2.
- \_\_\_\_\_. *Memorias de Merolico* [novela]. México: Imprenta de Filomeno Mata. 1880.
- \_\_\_\_\_. “Después...” *Diario del Hogar*. México: Tipografía Literaria, año IX (domingo 27 de octubre de 1889). 35: 2.
- “Noticias. «José Negrete»”. *Diario La Patria de México*. México: segunda época (miércoles 5 de septiembre de 1883). 214: 6.
- Ocampo de Gómez, Aurora M. y Ernesto Prado Velázquez. *Diccionario de escritores mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, 5 tt. e *Índices*. Prólogo de Salvador Novo. México: Porrúa, 1961-1968.
- Peza, Juan de Dios. *Poetas y escritores modernos mexicanos*. Edición y prólogo de Andrés Henestrosa. México: SEP, 1965. (Ediciones de *El Libro y el Pueblo*).
- Ríos, Juan Pablo de los. “Un nuevo libro” [sobre *Historias color de fuego*]. *El Eco de Ambos Mundos*. México: año VI (jueves 28 de octubre de 1875). 862: 1.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo. *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Sandoval, Adriana. “La censura y *Memorias de Paulina*”. *Literatura Mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, v. 17 (2006). 2: 5-23.

## HUMBERTO RIVAS PANEDAS EN MÉXICO

ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ

Humberto Rivas Panedas (Madrid, 1893-California, c. 1960) fue hijo del veracruzano José Pablo Rivas y la catalana Carmen Panedas i Urpí. Llegó a México por su hermana María Gloria Rivas Panedas, casada con Raúl Carrancá y Trujillo, otro desconocido de las letras nacionales. La historia del ultraísta se semeja a la de un vicario hijo pródigo entre México y España: don José Pablo sale hacia finales del siglo XIX a España<sup>1</sup> y Humberto emprende el viaje de regreso a principios del XX para no volver más a su añorada patria.<sup>2</sup> Padre e hijo encadenan sus destinos para completar el ciclo del personaje bíblico.

Humberto Rivas tiene la marca de los escritores precoces, pues en 1910 empieza a colaborar como corresponsal de *Blanco y Negro* y *La Publicidad*. Un lustro después, se encuentra entre los colaboradores de *La Ilustración Artística* y *Nuevo Mundo*. De diciembre de 1916 a diciembre de 1917, publica artículos, relatos, poemas y cuadros dramáticos en el semanario barcelonés *Arte y Letras*, donde funge, primero, como director y, luego, como un colaborador más. Humberto Rivas alimentará

---

<sup>1</sup> Entre otras obras, José Pablo Rivas edita con Adalberto Esteva, *Parnaso mexicano. Antología completa de sus mejores poetas con numerosas notas biográficas*, 2 ts., Maucci, c. 1915. También colabora en *La Ilustración Hispanoamericana* desde la década de 1890.

<sup>2</sup> Al respecto, puede consultarse la correspondencia recogida por Pilar García Sedas, *El gallo viene en aeroplano. Poemas y cartas mexicanas*, Renacimiento, Salamanca, 2009, *passim*. La *saudade* se agudiza, principalmente, cuando escribe a sus paisanos, verbigracia Carmen Conde y Sebastià Gash, respectivamente: “Sí, volveré a España. Quiero volver pronto pero antes necesito recorrer y conocer bien este país. Tengo varios proyectos literarios relacionados con México. Unos están por concluir y otro por iniciar todavía. No sé cuándo podré emprender el viaje de regreso” (pp. 198-199); otra más: “¡Salud y República! No he podido estar en España durante los días memorables que Ud. ha vivido tan cerca. Una gran pena para mí. Pero ya no tardaré verme en Madrid, en mi Cataluña, ahora alegre y dichosa como una novia” (p. 239).



esta afición al poligrafismo en los años venideros y lo ampliará a otras artes, como el dibujo. Para junio de 1919, funda una efímera revista dedicada al teatro, *La Escena*, con la colaboración de su hermano menor, José (Barcelona, 1895-México, 1944).<sup>3</sup> El experimento, en algún sentido, se replica en 1930 con *El Espectador*, revista publicada en tierras mexicanas.

El momento decisivo en la formación de Humberto Rivas, sin embargo, se produce cuando se afilia al grupo ultraísta, acaso inspirado o invitado por su hermano menor, José, quien ya había suscrito “Ultra. Manifiesto de la juventud literaria”, en enero de 1919, junto con Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias y José de Aroca.<sup>4</sup> Asimismo, José Rivas contribuye con “Tormenta” (un poema manuscrito) en “Los poetas del ‘Ultra’. Antología”, publicada por Cansinos Assens en *Cervantes*, en junio de 1919, acaso como celebración de la primera velada ultraísta el 2 de mayo próximo pasado.<sup>5</sup>

En el mentado manifiesto inaugural, acaso facturado en diciembre de 1918, se adelantaba la creación de un órgano de difusión que sólo habría de concretarse, dos años más tarde, con el ímpetu de Humberto Rivas:

<sup>3</sup> Cf. *ibid.*, pp. 17-34.

<sup>4</sup> Apud Rafael Cansinos Assens, “Liminar”, *Cervantes*, Madrid, enero de 1919, pp. 3-4. El poema está firmado “J. Rivas Panedas” / “Hoy 26-mayo-1919”.

<sup>5</sup> Rafael Cansinos Assens, “Los poetas del ‘Ultra’. Antología”, *Cervantes*, Madrid, junio de 1919, pp. 84-104. Los otros antologados: Juan Larrea, “Estanque”; Lucía Sánchez-Saornil, “Cuatro vientos”; Rogelio Buendía, “Azul”; Xavier Bóveda, “El tranvía”; Isaac del Vando-Villar, “El poema de las calles triunfales”; Eugenio Montes, “Orto”; Ernesto López-Parra, “Motivos. Los nuevos aeroplanos”; César A. Comet, “Trama”; Guillermo y Francisco Rello, “Amanecer. Arriba y abajo”; R. Cansinos Assens, “Alegoría de los meses” y “Azul”, Pedro Garfias”. Más aún: en una entrevista de c. noviembre de 1919, Cansinos Assens incluye sólo a José Rivas Panedas, Larrea, Raida, del Vando-Villar, de Torre, Diego, Sánchez Saornil, López-Parra, Martínez-Cubero, Montes, “con la adhesión del poeta mejicano Juan Tablada” (Alberto de Segovia, “Haciéndonos justicia. El Ultraísmo”, *Grecia*, núm. 33, p. 5).

Nuestro lema será “ultra”, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista, que llevará este título de *Ultra*, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida.<sup>6</sup>

Como eco de este anuncio, en el primer número de *Ultra* hay una breve nota aclaratoria que responde al compromiso contraído en el manifiesto citado: publicar una revista con este título; al mismo tiempo, establece su filiación con otras publicaciones, incluida la arenga de cajón:

Hoy con la publicación de *Ultra* se cumple el último compromiso asumido por los firmantes del manifiesto que bajo este título apareció en todos los diarios madrileños en el otoño de 1918. Todo lo que en él nos proponíamos se halla realizado plenamente.

*Ultra* no tiene director, se rige por un comité directivo anónimo.

Viene a hacer labor de selección, a recoger lo que hay de valioso y maduro en el espíritu que ha alentado en las revistas *Grecia*, *Cervantes*, etc., etc., las cuales deberán considerarse como precursoras.

Hombres rezagados: no dejéis para demasiado tarde el momento generoso de vuestra aportación!<sup>7</sup>

Quisiera únicamente destacar que el manifiesto *Ultra* no apareció “en el otoño de 1918” ni se publicó en todos los diarios de Madrid;<sup>8</sup> además, una aclaración sobre el “comité directivo anónimo” de *Ultra*: si bien García Sedas concede a Humberto Rivas un activismo que desembocó

---

<sup>6</sup> *Apud* R. Cansinos Assens, “Liminar”, p. 3.

<sup>7</sup> Anónimo, “Hoy...”, *Ultra*, núm. 1, Madrid, 27 de enero de 1921, p. [1].

<sup>8</sup> Véase el preciso y detallado recuento de este acontecimiento en José Antonio Sarmiento, *Las veladas ultraístas*, Universidad Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, 2013, pp. 15 y ss.

en el nacimiento de *Ultra*, además de su labor como “impulsor y responsable de la revista [...] junto con su hermano José”,<sup>9</sup> considero que atenúa la verdadera misión de Humberto en la vida de la paradigmática publicación de la vanguardia española. En la revista polaca *Nowa Stuka*, de febrero de 1922, decía en su sección “Libros y Revistas”: *Ultra* es “la revista de la vanguardia literaria española, dirigida por el señor Humberto Rivas y por nuestro compatriota y pintor señor Wladyslaw Jahl”.<sup>10</sup> Y más contundente suena el testimonio directo de Humberto Rivas en una carta a Carmen Conde:

Le envío la colección de mi revista para que se dé usted cuenta de la índole de la misma y no [le] extrañe que no publique en *Sagitario* su artículo “Granada”, sin que esto signifique un juicio desfavorable. *Sagitario* es una continuación de la revista *Ultra* que fundé y dirigí en Madrid, y en sus hojas se da la preferencia a los escritores de vanguardia.<sup>11</sup>

Así, el protagonismo de Humberto salta a la vista: habla de *su* revista y de que fundó y dirigió *Ultra*; no asume la modesta tarea de gestor o la de un colaborador más. Desde la perspectiva del diseño, esta publicación constituye una innovación que Borges copiará en la primera época de *Proa*: se trataba de una sola hoja doblada en tres partes iguales e impresa por ambos lados, lo que equivalía a seis páginas; la primera contenía inevitablemente un grabado y la sexta estaba dedicada a los

<sup>9</sup> P. García-Sedas, *op. cit.*, p. 36.

<sup>10</sup> Cf. Emilio Quintana y Jorge Mojarro, “Tadeusz Peiper como traductor de la poesía al polaco (1921-1922)”, *Revista de Historia de la Traducción*, núm. 3, 2009, <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/quintana-mojarro.htm> (consultado: 19 de agosto de 2010).

<sup>11</sup> Carta fechada el 14 de enero de 1927, *apud* P. García Sedas, *op. cit.*, p. 173. Por lo demás, en otra misiva de diciembre de 1920, Tomás Luque, Humberto y José Rivas Panedas, con la invitación respectiva, le informaban a Huidobro sobre algunos pormenores que suavizaban el protagonismo del segundo: “*Ultra* no tendrá director, pero tendrá un comité directivo que velará por su pureza y orientación. ¿Quiere usted formar parte de él, desde París? Los que firmamos contribuiremos con 50 pesetas semanales o un anuncio equivalente a esa cantidad para llevar a cabo, sin interrupciones, nuestra obra” (*Ibid.*, p. 54). Huidobro no colaboró con la causa y, aunque no estuvo vetado de *Ultra*, apenas si aparece en sus páginas.

patrocinadores. *Ultra* se publicó entre el 27 de enero de 1921 y el 15 de marzo de 1922, y alcanzó 24 entregas. Ahí colaboró la plana mayor de la vanguardia española, no sólo ultraísta: Cansinos Assens, Isaac del Vando-Villar, Jorge Luis Borges, Rafael Gerardo Diego, Pedro Garfias, Guillermo de Torre, Lucía Sánchez Saornil y muchos más; la ilustraron el mencionado Wladyslav Jahl, Norah Borges y Rafael Barradas.

A pesar de la fuerte presencia de *Ultra* en la vanguardia europea, parece que apenas si contaba con el apoyo económico de los cofrades ultraístas y una raquíta hoja publicitaria. Humberto Rivas cargaba casi completamente con el costo de la edición. Así lo hace saber a Alfonso Reyes en febrero de 1922, un mes antes de que la revista emitiera su último número: le comenta que él lleva “todo el peso de la revista”, si bien José aportaba los beneficios de las traducciones que ambos hacían para diversos proyectos editoriales. No obstante la situación crítica, Rivas avizora un futuro promisorio para la publicación, que en marzo empezaría a editar libros con el sello de *Ultra*. Hasta donde sé, este proyecto resultó estéril. El pretexto de la carta es muy puntual: la urgencia de 50 pesetas para el número de febrero.<sup>12</sup> Al parecer, el ya para entonces encargado de negocios en España cooperó con la cantidad solicitada.

Además de tener a su cargo la sección “Vigía”, Humberto Rivas publicó 26 poemas ultraístas. También, durante la vigencia de *Ultra*, colaboró con otras revistas españolas y, en la proyección internacional, fue traducido al polaco en las revistas *Formisci* y *Nowa Stuka*, y al francés, en *La Vie des Lettres* y *Revue de l'Epoque*. En México, la publicación estridentista *Actual* 3, de 1922, incluye “Ceniza”.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Cf. P. García Sedas, *op. cit.*, p. 48.

<sup>13</sup> Originalmente publicado en *Ultra*, núm. 9, 30 de abril de 1921, p. [3]. También colaboran en *Actual*, número 3, los españoles Isaac del Vando-Villar, “El cordón de la vida” (*apud* José de Ciria y Escalante, “Poetas del Ultra. Isaac del Vando-Villar”, *Grecia*, núm. 46, 15 de julio de 1920, p. 3 [1-3]); Joaquín de la Escosura, “Otoñal” (*Ultra*, núm. 5, 17 de marzo de 1921, p. [4]); Lucía Sánchez Saornil, “Cines” (*Ultra*, núm. 3, 20 de febrero de 1921, p. [3]) y José Rivas Panedas, “Horas” (*Ultra*, núm. 3, 20 de febrero de 1921, p. [2]); el alemán Iwan Goll, “Fin del mundo cotidiano” (trad. de Guillermo de Torre), y Apollinaire, “Mutación” (trad.

Después de una breve estancia en Asturias, entre agosto y diciembre de 1922, Humberto Rivas viaja a Cuba, en compañía de Domingo Rex, para dar varias conferencias en el Centro Asturiano de La Habana. El objetivo, hacer propaganda sobre Asturias, específicamente, sobre el ferrocarril de las Cinco Villas, el teatro y la música asturianos, además de promover la representación de cuatro dramaturgos de la región.<sup>14</sup> Ya se ve el *modus vivendi* de Humberto: vender publicidad para concretar proyectos individuales y colectivos. Así subvenciona *Ultra*, como se deduce de la carta a Huidobro en que solicita 50 pesetas o el ofrecimiento de un anuncio por la misma cantidad; idéntica lógica se observa en este viaje con fines propagandísticos y en otros proyectos ulteriores.

Humberto Rivas entra a México por el puerto de Veracruz en mayo de 1923. Como he sugerido, no era totalmente desconocido por los estridentistas, con quienes coincidió en varias publicaciones. A mi juicio, los ultraístas españoles no sólo sirvieron de sostén a dos publicaciones inaugurales de la vanguardia hispanoamericana, sino de referencia en los experimentos editoriales editorial del subcontinente, llámese *Prisma*, de Borges, o *Actual*, de Maples Arce. Estas dos “revistas” aparecieron casi simultáneamente hacia diciembre de 1921, con sendos manifiestos, “Proclama” y “Comprimido estridentista”. Más allá de las confluencias teóricas, sobre las que hay una abundante bibliografía, me gustaría destacar que Borges incluye, en las dos emisiones de su revista mural, antologías de poetas argentinos, españoles y sudamericanos; Maples Arce, por su parte, no incluye poemas en el primer número, pero sí en el tercero en que mezcla a mexicanos, españoles y europeos (un alemán y un francés). En ambos, asimismo, se establece un diálogo con el manifiesto *Vertical* de Guillermo de Torre que los precedió y a cuyo modelo responden.

---

de Ciria y Escalante, *Ultra*, núm. 5, 17 de marzo de 1921, p. [4]); los mexicanos: Maples Arce, “Tras los adioses últimos”; Salvador Novo, “Aritmética”; Alfredo Muñoz Orozco, “Cabaret” y F. Orozco Muñoz, “Las criadas” (cf. facsimilar en Monserrat Sánchez Soler (coord.), *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, CNCA, México, pp. 82-83.

<sup>14</sup> Cf. P. García Sedas, *op. cit.*, pp. 61-68.

La relación de Maples Arce con el ultraísmo viene de la lectura de las revistas *Grecia*, *Cervantes*, *Cosmópolis*, *Tableros* y, por supuesto, *Ultra*. De ellas espiga los poemas de autores extranjeros reproducidos en *Actual* 3. Luego, en las “Páginas Literarias. Diorama Estridentista” de *El Universal Ilustrado*, Maples Arce seguirá echando mano de su colección vanguardista, en general, y ultraísta, en particular. Así cuenta Febronio [o Gregorio] Ortega cómo el estridentista mayor atesora sus colecciones de revistas:

El poeta me va mostrando sus revistas de todas partes y en todas las formas posibles, desde las carteras ultra hasta las hojas desplegadas que fijan en las calles de Buenos Aires los vanguardistas de la Argentina dirigidos por Jorge Luis Borges, pasando por las Dadá y las de Rusia.<sup>15</sup>

A pesar de esta preferencia de Maples Arce por los ultraístas peninsulares y bonaerenses, como lo confirma su inclusión en *Actual e Irradiador* o la mencionada colección de publicaciones vanguardistas, establece una sana distancia respecto de ellos y de otros movimientos europeos a los que dedica apenas unas palabras en entrevistas y artículos de la época, por ejemplo:

Según Maples Arce, el estridentismo es algo muy diferente del ultraísmo, del expresionismo, del nunismo, del futurismo, de todas las tendencias que en Europa aquietan a los espíritus en el momento. Hay en el estridentismo diferencias fundamentales, como que lo que se hace en él existe una continuidad ideológica y no es una serie de visiones ultraístas...<sup>16</sup>

<sup>15</sup> [Febronio] Ortega, “Nuestro apóstol creacionista”, *El Universal Ilustrado*, México, núm. 278, agosto de 1922, p. 29. Entre otras publicaciones, menciona las francesas *Dadá Almanach*, *Antología Dadá*, *Canibal*, 391; las españolas *Grecia*, *Tableros*, *Cervantes* y *Cosmópolis*; las sudamericanas *Vórtice* y *Singulus*.

<sup>16</sup> [Febronio] Ortega, “Zig zags en la República de las Artes: Maples Arce arremete contra todo el mundo”, *El Universal Ilustrado*, núm. 332, septiembre de 1923, p. 31.

En pleno auge del estridentismo, que por entonces se cuela por las páginas de *El Universal Ilustrado*,<sup>17</sup> Humberto Rivas se involucra abiertamente en las actividades de El Café de Nadie; participa en la tertulia y, acaso, en la gestación de la revista más representativa de este movimiento, *Irradiador*, cuyo primer número data de septiembre de 1923. Así, la hipótesis de Evodio Escalante resulta una certeza: “no es muy aventurado pensar que ‘Votiva’ y ‘Pianísimo’, poemas [de Humberto Rivas] que incluye la revista, los pudo haber puesto personalmente en manos de Manuel Maples Arce”.<sup>18</sup> Efectivamente, Rivas colabora en *Irradiador*, núm. 1, con estos dos poemas no publicados antes y hace la dupla ultraísta con Borges, quien participa con “Ciudad”. Por los estridentistas: Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y Luis. F. Mena.

Sobre la intervención de Rivas Panedas en las tertulias estridentistas, García Sedas ha documentado su presencia en El Café de Nadie durante la fundación mítica de este espacio expropiado que, curiosamente, se denominaba Café Europa. Una conquista a la inversa. El *Diorama Estridentista* que Maples Arce coordina en *El Universal Ilustrado* nuevamente muestra la concurrencia de ultraístas y estridentistas: en el correspondiente a enero de 1924, comparten la página Borges, Salvador Reyes, Salvador Gallardo y José Rivas Panedas, que traduce un poema de Nicolas Beauduin; en el de febrero, hay un equilibrio más marcado: incluye a los españoles Rafael Lasso de la Vega y Pedro Garfias; al chileno Huidobro y al mexicano A. Muñoz Orozco.

Antes de trazar la amplia labor editorial de Humberto Rivas en México, me gustaría recordar que la efervescencia estridentista se ve coronada por la renuncia de Rafael López a la Academia Mexicana de la Lengua. Rivas se solidariza con esta escandalosa dimisión, acaso, porque

<sup>17</sup> Además de la perspicacia editorial de Noriega Hope, el director del semanario, resulta fundamental la intervención de Arqueles Vela, secretario de redacción desde noviembre, por lo menos; así lo anuncia el número 3 de *Irradiador* [p. 19].

<sup>18</sup> Evodio Escalante, “El descubrimiento de *Irradiador*. Nueva luz sobre el estridentismo”, en su ed. facs. de *Irradiador*, UAM, México, 2012, p. 20.

coincide con la visión subversiva, antiacadémista, de su poema “Ki-ki-ri-ki”, leído en la velada ultraísta del 28 de enero de 1921.<sup>19</sup> Con este fin, envía una carta a Noriega Hope, quien la publica en *El Universal Ilustrado* para alimentar la polémica desatada dos meses antes. No oculta, para ello, su carácter de forastero adoptado por México:

En nuestro mundo espiritual no hay fronteras y nadie debe considerarse extranjero en él. Yo, como un mexicano más –y no de los menos cordiales y fervorosos–, me adhiero a la simpática actitud adoptada por *El Universal Ilustrado* ante el juvenil y gallardo gesto de Rafael López.

En España, ¡ay!, también tenemos académicos y también allí son los que peor escriben. Vaya un abrazo muy estrecho, amigo y camarada, tan largo como el Atlántico.<sup>20</sup>

En resumen, además de colaborar en la publicación cardinal del estridentismo, Humberto Rivas participa en las veladas de El Café de Nadie y en el *affaire* López, por un lado; por otro, funge como promotor de la cultura mexicana en conferencias a lo largo de la República y, esencialmente, desarrolla una carrera de editor que merece destacarse por su trascendencia para la reconstrucción de la historia de la literatura de los años veinte del siglo pasado. Por antonomasia, se contraponen las publicaciones de los herederos o simpatizantes del Ateneo (*La Falange, Ulises, Contemporáneos*) y las de quienes removieron el humus del modernismo trasnochado (*Actual, Ser, Irradiador, Horizonte*); sin embargo, ha sido olvidada la rémora de la vanguardia española abanderada por Humberto Rivas. Sus tentativas editoriales muestran la práctica de un abierto cosmopolitismo coexistente con la plástica y las letras mexicanas.

Atraer colaboradores en un campo literario dividido por la reciente polémica nacionalista, sin duda, fue el mayor reto que enfrentó

<sup>19</sup> Publicado en *Ultra*, núm. 10, 10 de mayo de 1921, p. [5].

<sup>20</sup> *Apud* P. García Sedas, *op. cit.*, pp. 169-170.



Humberto Rivas Panedas. Véanse algunos reveses: con el pretexto de que Diego Rivera escribe una suerte de manifiesto (“El arte de la Revolución”) en el primer número de *Sagitario*, Ignacio Loureda se niega a participar en la naciente publicación.<sup>21</sup> En respuesta, Rivas publica una respuesta donde expresa su amistad por el colaborador ofendido y refuerza el carácter moderno e inacabado de la revista: “*Sagitario* es una publicación moderna, propicia a todas las tendencias y a todas las modalidades y, lejos de claudicar, acentuará cada día más el matiz que será su única norma y la única razón de su existencia”.<sup>22</sup>

Quizás el mayor desaire que padece Humberto Rivas viene de sus aliados recientes, los estridentistas. Desde el primer número de *Sagitario* coexisten extranjeros como Augusto Barcia, José Rivas Panedas, Miguel de Unamuno o Eugenio D’Ors y mexicanos como Diego Rivera, Raúl Carrancá y Trujillo o Gabriel Fernández Ledesma; sin embargo, la revista se remoja y podría decirse que entra en una nueva época cuando se incorporan al cuerpo de redacción los miembros de contemporáneos en circunstancias muy peculiares. Premonitoriamente, el programa en construcción que se declara en el “Propósito” del primer número suponía un borroso futuro para la publicación. La revista misma está en medio de una batalla soterrada al cumplirse un año de la “polémica nacionalista” (de fines de 1924 a mediados de 1925).<sup>23</sup> En principio, como lo demuestra una larga lista del “Cuerpo de redactores y colaboradores” en el segundo número de *Sagitario*, estaban contemplados los estridentistas y sus simpatizantes, artistas gráficos y escritores: Maples Arce, List Arzubide, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Arqueles

<sup>21</sup> En su misiva, Loureda manifiesta su aversión por Diego Rivera, quien colabora en el primer número de *Sagitario* con una suerte de manifiesto denominado “El arte de la revolución” y con las pinturas *La Selva*, *La Hacienda* y *La Costa*.

<sup>22</sup> “Dos cartas”, *Sagitario. Revista del Siglo xx*, núm. 2, 1 de agosto de 1926, s/p.

<sup>23</sup> Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985, pp. 254-259; Víctor Díaz Arciniega, “1925. La revolución cierra filas”, *Revista Iberoamericana*, vol. 56, núm. 150, enero-marzo de 1990, pp. 19-34; Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, FCE, México, 1975, pp. 159-193.

Vela. La desbandada de la cohorte estridentista seguramente se debió a la aparición de *Horizonte*, que tuvo una vida paralela a la de *Sagitario*: de abril de 1926 a mayo de 1927. Aun cuando se trata de dos frentes en la vanguardia mexicana, uno en provincia y otro en la capital, ambos proyectos son estética e ideológicamente inconciliables (uno de ellos huésped de los indeseables “asaltabraguetas”). Lo curioso es que, no obstante que mantiene correspondencia con Arzubide, Humberto Rivas no colaboró con *Horizonte* ni los estridentistas con *Sagitario*.

Aparte de otros colaboradores mexicanos, españoles e hispano-americanos, en la referida lista se contemplaban los polacos Tadeusz Peiper, Wladislaw Jhal y Marjan Paskiewiz; además, el alemán Iwan Goll. Al final, ni éstos ni los mencionados estridentistas aportan nada. Así, con la justificación de que “los propósitos casi siempre se malogran y los programas casi nunca se cumplen” y de que “cada número de *Sagitario* irá definiendo nuestro programa”, desde el número 4 de septiembre de 1926 se allegan a este foro unos colaboradores no incluidos en el voluminoso primer “Cuerpo de redactores y colaboradores”: Salvador Novo publica “Poema” y Abreu Gómez inicia una efímera columna denominada “Notaciones”. En adelante, los contemporáneos y sus simpatizantes se apropiarán de las páginas de *Sagitario*, por orden de mayor a menor participación: Eduardo Villaseñor (acaso como mecenas de la revista), Abreu Gómez, Villaurrutia, Torres Bodet, Novo, Owen, Ortiz de Montellano, Gorostiza y Octavio G. Barreda. De los integrantes de la primera generación de ateneístas, destacan las colaboraciones de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Genaro Estrada. Los ilustradores gráficos no son menos heterogéneos: Diego Rivera, Fernando Leal, Salvador Dalí, Santos Balmori, Hugo Brehme y A. P. Gallien. No escasean, tampoco, las colaboraciones de un amigo de Humberto, Manuel Gómez Morín.

Por la amplia participación de los contemporáneos en sus páginas, *Sagitario* debe considerarse una desconocida publicación del grupo, ya que en ningún momento se yuxtapone a *Ulises*, sino que ambas revistas

se pasan la estafeta de manera puntual: *Sagitario* publicó su último número el 31 de mayo de 1927, mientras que el primero de *Ulises* apareció en mayo de 1927. Debido a su inaccesibilidad, *Sagitario* ha permanecido marginada en la historia de la literatura mexicana, no obstante su esencial papel en las letras mexicanas de los años veinte.

He aquí los detalles. Después de tres años en el país, Rivas edita y dirige esta su primera publicación mexicana:<sup>24</sup> *Sagitario. Revista del Siglo xx*, de periodicidad quincenal, aunque en la práctica padeció la regular irregularidad de las publicaciones culturales o literarias de la época;<sup>25</sup> alcanza 14 números entre el 15 de julio de 1926 y el 31 de mayo de 1927. En el “Propósito” del primer número, Rivas señala que “toda publicación nueva –sea de la más baja calidad periodística o pertenezca a la más alta jerarquía mental– nace con un propósito y con un programa”. Más adelante, sin embargo, sugiere que la suya responderá más a un plan en marcha que a uno perfectamente definido: “cada número de *Sagitario* irá definiendo nuestro programa –tan múltiple como complejo– y dará a conocer el plano en que nos hemos situado”. Además, tiene un rasgo de elitismo que, si bien no desdeña a la multitud, sí prefiere que “venga ella a nosotros, en lugar de ir nosotros a ella”. En *Sagitario*, así, “tendrán cabida todos los problemas y todas las inquietudes de la época en que vivimos. Hombres de nuestro tiempo, modernos ante todo –respetaremos lo que la tradición tiene de fundamental”. Con el fin de acotar sus alcances, se considera una revista hispanoamericana centrada en “la cultura de nuestra raza” y su difusión.<sup>26</sup> La concepción de una obra *in progress*, sin duda, contrasta con el gesto subversivo de *Ultra*; también, el internacionalismo *versus* el hispanoamericanismo y la (supuesta) carencia de un director *versus* el ostensivo “edita y dirige

<sup>24</sup> Las otras fueron *Circunvalación* (1928-1929) y *El Espectador* (1930).

<sup>25</sup> Después del título, en la parte superior izquierda, se lee: “Se publica los días 1 y 15 de cada mes”.

<sup>26</sup> Cf. Humberto Rivas, “Propósito”, *Sagitario. Revista del Siglo xx*, núm. 1, 15 de julio de 1926, s/p. Véase Figura 1.



FIGURA 1. SAGITARIO. REVISTA DEL SIGLO XX, NÚM. 1, 15 DE JULIO DE 1926, s/p.

Humberto Rivas”. Las pretensiones del “Propósito”, sin embargo, con frecuencia se ven traicionadas a lo largo de casi un año de vida.

Por las páginas de *Sagitario*, desfila una pléyade de escritores y artistas plásticos de ambos lados del Atlántico con diferentes grados de acercamiento a las vanguardias; entre los españoles, además del propio Humberto, destacan José Rivas Panedas, Ramón Gómez de la Serna, César A. Comet, Pedro Garfias, Salvador Dalí y Sebastià Gash, de abierta simpatía por el arte nuevo; otros menos radicales: Antonio Espina, Benjamín Jarnés, César M. Arconada, Moreno Villa o Eugenio D’Ors. Entre los franceses, cabe mencionar a Marcelle Auclair, Nicolas Beauduin y Jean Prévost. Entre los hispanoamericanos: Jorge Luis Borges, Hugo Mayo, José de la Cuadra, Leopoldo Benites, Pedro Henríquez Ureña,

Luis Cardoza y Aragón, Alfredo L. Palacios, Pablo Rojas Paz y Eduardo Mallea, cuya reseña sobre *Luna de enfrente* no he visto referida en las bibliografías especializadas sobre Borges.<sup>27</sup>

Debo aclarar que la primera revisión de *Sagitario* arroja un evidente eclecticismo, ya que buena parte de las colaboraciones de autores extranjeros fueron acarreadas de *Ultra* y otras publicaciones europeas o hispanoamericanas (como referí, el mismo Humberto Rivas recicla “Votiva” y “Pianísimo”, aparecidos en 1923 en *Irradiador*). Hay una patente combinación entre pasado y presente; entre dos continentes, América y Europa; entre vanguardia y tradición, en fin, entre dos actitudes aparentemente excluyentes, que confieren a *Sagitario* un carácter peculiar que se ajusta más a la *vanguardia moderada* de los contemporáneos que a las iniciales demostraciones epatantes de los estridentistas.

Esta mínima revisión de *Sagitario* permite sopesar el protagonismo de los contemporáneos en el proyecto, aun cuando llegaron de *esquiroles* ante la ausencia de los estridentistas. Entre otros temas que brotan en una primera revisión se hallan las discusiones, polémica casi, en torno de la poesía pura en que se embarcan Torres Bodet, Henríquez Ureña y Owen. Asimismo, esta revista tiene que vindicarse por conservar versiones desconocidas de algunos poemas de *Red*, de Ortiz de Montellano, o poemas no recuperados por sus autores en ninguno de sus libros, como el caso de “Eco”, de José Gorostiza, sólo coleccionado por los editores de *Poesía y prosa*,<sup>28</sup> si bien el hallazgo inicial se debe a Schneider.<sup>29</sup>

También, a mi juicio, *Sagitario* cumple una función cardinal en la cultura literaria hispánica, ya que junto con *Amauta* (1926, Lima) prefigura, a manera de puente, el *annus mirabilis* 1927, en que aparecen *Revista de Avance* (1927, La Habana), *La Pluma* (1927, Montevideo), *Ulises* (1927, México), *Boletín Editorial Titikaka* (1927, Puno), *La Gaceta*

<sup>27</sup> Me refiero a “Letras argentinas. Un libro de Borges (apuntes al margen)”, *Sagitario. Revista del Siglo xx*, núm. 6, 1 de noviembre de 1926, s/p.

<sup>28</sup> José Gorostiza, *Poesía y prosa*, comp. de Miguel Capistrán, Siglo XXI, México, 2007, p. 35.

<sup>29</sup> Luis Mario Schneider, *De tinta ajena*, UAEMéx, México, 2003, pp. 120-122.

*Literaria* (1927, Madrid), entre otras. Asimismo, este año coincidente con el tricentenario luctuoso de Góngora, sirvió para denominar a la generación de poetas españoles más renombrada del siglo xx. Con el sello editorial de Sagitario, su inventor publicará *Las dos Españas. Ensayo de valoración histórica* (1928).

Hacia finales de 1927 y principios de 1928, Humberto Rivas dicta conferencias sobre cine y cultura española a lo largo del país, acaso vinculadas con los resabios de las misiones culturales vasconcelistas. Al mismo tiempo, prepara una nueva revista, *Circunvalación*, la cual tendrá tres emisiones entre 1928 y 1929. El primer número está fechado en México, abril de 1928; el segundo, en mayo de 1928, y el tercero, en 1929 a secas. Además de las acostumbradas colaboraciones de Sebastià Gasch en las publicaciones de Humberto Rivas, en *Circunvalación* aparecen Josep Maria de Sucre, Carmen Conde Abellán, Xavier Abril, Antonio Espina, José Rivas Panedas, Marcos Fingerit, Iwan Goll, Tristan Rémy, Salvador Dalí, por citar algunos.

*Circunvalación* se editaba en papel tamaño carta y constaba de ocho páginas; los dibujos de Rivas son suplementarios y en papel especial. El fundador de la revista aparece con la modesta función de “editor”. De acuerdo con un cintillo que hace las veces de directorio y editorial al final del primer número, se expresa que *Circunvalación* nace “para el diálogo y para la amistad”; su periodicidad resulta incierta, ya que sus páginas “no tienen fecha determinada de salida. No se venden. No hay en ellas departamentos de segunda ni de tercera clase”.<sup>30</sup> En esta nueva publicación, las pretensiones de Rivas parecen no más modestas, sino más sinceras si se comparan con las que dieron origen a *Sagitario*:

Estas páginas aviónicas abren sus alas dobles con la cordialidad de un abrazo. De su indefinido viaje aéreo y rotatorio por todos los continentes traerán siempre el mensaje mejor, el más desinteresado y el más noble.

---

<sup>30</sup> *Circunvalación*, núm. 1, abril de 1928, s/p.

Nacen y vivirán para poner en contacto mentalmente a todos aquellos que siguen caminos paralelos y para afirmar, agrupándolas, sus afinidades y coincidencias.<sup>31</sup>

Por su discurso menos ideológico, por sus colaboradores más afines a la vanguardia histórica, por su brevedad y por su diseño, *Circunvalación* se acerca más a *Ultra* que *Sagitario* o *El Espectador*. Como decía líneas atrás, la colaboración de Sebastià Gasch es predecible: en el primer número, dedica un artículo a Fernand Léger; en el segundo, a Francesc Domingo y, en el tercero, a Joan Miró. Todos en la primera página. Completan el primer número textos de Salvador Dalí, Antonio Espina, Carmen Conde Abellán, Jean Cassou, Xavier Abril, José Rivas, Josep Maria de Sucre; Humberto Rivas, por su parte, publica un poema y descubre una faceta ignorada hasta entonces: firma el dibujo “Pachuca de Soto. Una calle” (véase Figura 2). De no ser por Genaro Estrada y los dibujos alusivos a Pachuca, la cultura mexicana brillaría por su ausencia en *Circunvalación*. Ocupan sus planas los amigos europeos y sudamericanos de Humberto Rivas (además de los mencionados: José Rivas Panedas, Marcos Fingerit, Iwan Goll, Tristan Rémy...). Se aprecia, asimismo, una fuerte inclinación hacia las artes plásticas, como se deduce de la nómina de colaboradores e ilustradores: Gasch, Dalí, De Sucre, Léger, Barradas, Miró y el mismo Humberto Rivas. Desde esta perspectiva, adquiere pleno significado el final de una carta a Carmen Conde: “Celebro que le haya gustado *Circunvalación*. Esto es lo que soñaba: lejos de *todos*, cerca de los *míos*”. El juego de palabras refleja las preferencias de Rivas en esta fugaz publicación, acordes con una creciente nostalgia por su terruño.

Finalmente, Humberto Rivas funda y dirige *El Espectador*, que pervive durante 27 semanas, entre el 23 de enero y el 24 de julio de 1930. Aparecía los jueves y constaba de ocho páginas, en una presentación de 23 por 32 centímetros. La Redacción estaba conformada por Xavier Villau-

---

<sup>31</sup> *Idem*.



FIGURA 2. DIBUJO DE HUMBERTO RIVAS, *CIRCUNVALACIÓN*,  
NÚM. 1, ABRIL DE 1928, S/P.

rrutia, José y Celestino Gorostiza, Ermilo Abreu Gómez, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Ricardo de Alcázar (Florisel), Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos (véase Figura 3). Como quien dice, la columna vertebral se halla nuevamente sostenida por los contemporáneos. Aunque no están registrados en la nómina de la Redacción, también enviaron sus contribuciones Jorge Cuesta, Carlos Pellicer y, por supuesto, Jaime Torres Bodet. Otros más que colaboraban con relativa frecuencia en *Contemporáneos* y luego se sumaron a *El Espectador*: Genaro Estrada y Samuel Ramos. De la generación previa, los infaltables Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Los colaboradores más activos en esta publicación: naturalmente, Celestino Gorostiza (quien ocuparía la jefatura de Redacción desde el número 20), Villaurrutia y Marcial Rojas, la sociedad anónima inventada por el grupo en *Ulises*. Este seudónimo pudo servir de máscara a Salvador Novo ya que, a pesar de que forma parte de la Redacción original, no firma ninguna colaboración con su nombre, hipótesis que se reforzaría



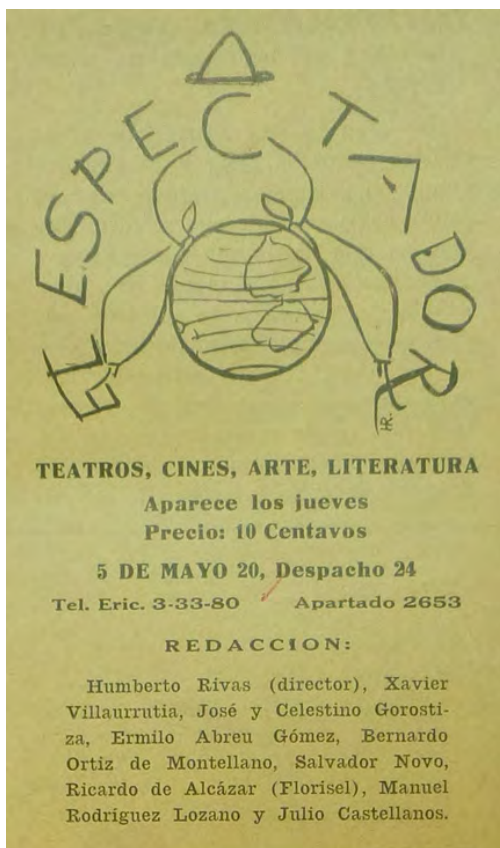


FIGURA 3. DIRECTORIO DE *EL ESPECTADOR*, NÚM. 1, 23 DE ENERO DE 1930, P. 7.  
CON ILUSTRACIÓN DE HUMBERTO RIVAS.

porque en *Resumen* (1931), dirigida por Novo en esa misma época, el suplemento literario encuadernable ofrece “*El rey leproso*, de Pierre Benoit (El autor de *La Atlántida*) en traducción especial de Marcial Rojas para los lectores de *Resumen*”.<sup>32</sup> El autor de *XX poemas* pudo adoptar esta máscara con el fin de evitar que se le achacara su omnipresencia en el semanario auspiciado por Puig Casauranc: ya aparecía como director,

<sup>32</sup> Cf. *Resumen*, t. 2, núm. 19, 23 de septiembre de 1931. Marcial Rojas surge en *Ulises*, continúa en *Contemporáneos*.

asumía la autoría de los textos sin firma y mantenía con su nombre la columna “Los extranjeros en Serio y en Broma”. Fungir como traductor del suplemento literario pudo parecerle, entre su ya excesiva presencia, un exceso.

La directriz de la revista se ve marcada por los cambios en el subtítulo, por lo menos en dos ocasiones: Teatros, Cines, Arte y Literatura, se transformó, desde el número 14, en Revista de Arte y Literatura; en el 26 y 27, cambia a Semanario de Crítica y Orientación. Si se lee entre líneas, este último subtítulo sirve de transición entre los dos proyectos teatrales de contemporáneos: Teatro de Ulises (1928) y Teatro Orientación (1932). Recuérdese que *Ulises*, la revista, se titulaba “Curiosidad y Crítica”, por ello el membrete “Semanario de Crítica y Orientación” que adquiere la tercera revista de Humberto Rivas en México resulta más que indicativo de la trascendencia de esta publicación en la caracterización del grupo.

Ahora bien, en el primer número de *El Espectador*, Rivas ofrece una suerte de manifiesto centrado en la función del crítico, “Inicial: la crítica y el público”; ahí, enaltece la función de los críticos frente a los gacetilleros, con lo que retoma la polémica que Gutiérrez Nájera iniciara en pro del cronista y en contra del repórter. Según Rivas, el crítico no sólo dirige y ordena el gusto, sino que “es también un creador”, por lo cual establece una polémica analogía: “El creador y el crítico van por idéntico camino y no sería aventurado afirmar que, dentro de la órbita de la concepción artística, el uno es el complemento del otro”.<sup>33</sup> Para esta reivindicación del papel mediador de la crítica, se allega, nuevamente, al grupo que cultivó estos dos veneros con rigor y acierto: contemporáneos. A diferencia de *Circunvalación*, su previo experimento editorial, Rivas invierte las simpatías y diferencias: son contadas las colaboraciones de españoles como García Lorca, Moreno Villa, Alberti y Díez Canedo.

---

<sup>33</sup> Humberto Rivas, “Inicial: la crítica y el público”, *El Espectador*, núm. 1, 23 de enero de 1930, p. 1.

Humberto Rivas publica en *El Espectador* con poesía y crítica teatral (la mayoría de las veces embozado con el seudónimo de Critilo); asimismo, se encarga de redactar el editorial “Inicial” siempre que es necesario. En una suerte de reafirmación de principios, el 8 de mayo de 1930, Rivas actualiza su argumentación sobre la función de la crítica, a propósito de la ingratitud de las compañías teatrales ante la desinteresada labor constructiva de *El Espectador*. A poco más de tres meses de iniciado el proyecto, parece necesario reafirmar que esta publicación ejerce la crítica para bien del teatro y sus promotores, de la sensibilidad colectiva y del periodismo, de los autores y los actores, porque –recuerda el editor español– el crítico “es, a la par que el exégeta, el complemento de la creación artística”.<sup>34</sup> Asimismo, retoma la invectiva contra la crítica superflua y servil, cuyos postulados se resumen en una imagen opuesta a la de la crítica impulsada por *El Espectador*:

Según sus postulados –que nosotros no podemos compartir– la función del crítico tiene que ser una función mercenaria, propia del gacetillero o del periodista. Nada de juicios elevados ni de exploraciones profundas. El escritor, situado en un plan más humilde –y menos digno– ha de ir a la zaga del empresario mercachifle, del actor vanidoso y del público superficial. El juicio honesto y claro debe ceder el puesto al halago fácil y bien recompensado.<sup>35</sup>

Esta visión dicotómica sirve para justificar la severidad de los juicios de *El Espectador* vertidos contra los empresarios Alfredo Gómez de la Vega y la compañía Díaz-Artigas en números previos. Además, para reafirmar los principios expuestos en “Inicial. La crítica y el público” del primer número y, de refilón, asestar las puyas necesarias contra quienes lucran con el teatro, trátase de quien se trate: empresarios mercachifles,

<sup>34</sup> Humberto Rivas, “Inicial”, *El Espectador*, 8 de mayo de 1930, núm. 16, p. 1.

<sup>35</sup> *Idem*.

gacetilleros o periodistas mercenarios, actores vanidosos o público superficial. La andanada de epítetos, me parece, coincide con el carácter incendiario de Rivas y de sus insobornables colaboradores.

A la postre, la producción editorial de Humberto Rivas debe reconsiderarse no sólo por su vastedad, sino por los planos que comprende: desde el postrer experimento vanguardista de *Sagitario* hasta el intento de cultivar el teatro (el arte más rezagado en Hispanoamérica aun hoy) desde las páginas de *El Espectador*. Lo más significativo, sin embargo, es la nómina de colaboradores que se allega en ambas publicaciones (no así en *Circunvalación*), porque congrega a la mayoría de contemporáneos, con excepción de Enrique González Rojo y Gilberto Owen, que por esas fechas se hallan fuera de México. Si bien puede decirse que los contemporáneos llegan a *Sagitario* de rebote, en *El Espectador* son la columna vertebral y, acaso, quienes negocian los contenidos y la dirección editorial con Rivas.

Luego del febril, y acaso estéril, trabajo en *El Espectador*, Humberto Rivas saldrá hacia Estados Unidos con la esperanza de triunfar como escritor de guiones cinematográficos. Pasa el resto de su vida entre California, Nueva York y México. Después de 1930, publica *La sombra del águila. Cinedramatización* (1943) y *A cry in the dark* (1947). En proyecto, queda el libro de poemas que anuncia a Manuel Gómez Morín en septiembre de 1929, *Plural*; en prosa, *Nuevo descubrimiento de Nuestra España* tampoco verá la luz. Asimismo, se frustra la revista *América* que pensaba realizar en Los Ángeles, como anunciaba por carta a Gómez Morín en mayo de 1931.

Humberto Rivas muere, según pesquisa de García Sedas, en 1960, en California. Como corolario sólo querría enfatizar que, no obstante el carácter sucinto de mi exposición, el rescate de la empresa editorial de Rivas entre 1926 y 1930 enriquece el panorama literario de los años veinte. Además, permite afirmar que los contemporáneos, unos más, otros menos, estuvieron ligados a una vertiente de la vanguardia

implantada en México por Humberto Rivas, andariego que por mérito propio tiene ya un lugar en la historia de las letras mexicanas.

PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

EL COLEGIO DE SAN LUIS

FUENTES

- Anónimo, “Hoy...”, *Ultra*, núm. 1, Madrid, 27 de enero de 1921, p. [1].
- Cansinos Assens, Rafael, “Liminar”, *Cervantes*, Madrid, enero de 1919, pp. 3-4.
- \_\_\_\_\_, “Los poetas del ‘Ultra’. Antología”, *Cervantes*, Madrid, junio de 1919, pp. 84-104.
- Díaz Arciniega, Víctor, “1925. La revolución cierra filas”, *Revista Iberoamericana*, vol. 56, núm. 150, enero-marzo de 1990, pp. 19-34.
- Escalante, Evodio, “El descubrimiento de *Irradiador*. Nueva luz sobre el estridentismo”, en su ed. facs. de *Irradiador*, UAM, México, 2012.
- García Sedas, Pilar, *El gallo viene en aeroplano. Poemas y cartas mexicanas*, Renacimiento, Salamanca, 2009.
- Gorostiza, José, *Poesía y prosa*, comp. de Miguel Capistrán, Siglo XXI, México, 2007.
- Ortega, [Febronio], “Nuestro apóstol creacionista”, *El Universal Ilustrado*, México, núm. 278, agosto de 1922, pp. 29 y 56.
- \_\_\_\_\_, “Zig zags en la República de las Artes: Maples Arce arremete contra todo el mundo”, *El Universal Ilustrado*, núm. 332, septiembre de 1923, pp. 30-31.
- Quintana, Emilio y Jorge Mojarro, “Tadeusz Peiper como traductor de la poesía al polaco (1921-1922)”, *Revista de Historia de la Traducción*, núm. 3, 2009, <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/quintana-mojarro.htm> (consultado: 19 de agosto de 2010).
- Rivas, José Pablo y Adalberto Esteva, *Parnaso mexicano. Antología completa de sus mejores poetas con numerosas notas biográficas*, 2 ts., Maucci, c. 1915.

Sánchez Soler, Monserrat (coord.), *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, CNCA, México.

Sarmiento, José Antonio, *Las veladas ultraístas*, Universidad Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, 2013.

Schneider, Luis Mario, *De tinta ajena*, UAEMéx, México, 2003.

\_\_\_\_\_, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, FCE, México, 1975.

Segovia, Alberto de, "Haciéndonos justicia. El Ultraísmo", *Grecia*, núm. 33, p. 5.

Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985.

## REVISTAS

*Ultra*, Madrid, 1921-1922.

*Irradiador*, México, 1923.

*Sagitario. Revista del Siglo xx*, México, 1926-1927.

*Circunvalación*, México, 1928-1929.

*El Espectador*, México, 1930.

*Resumen*, México, 1931.



AGUA FRESCA PARA DOS CORAZONES.  
CONSIDERACIONES EN TORNO  
A LA POESÍA DE MIGUEL BUSTOS CERECEDO

ASUNCIÓN RANGEL

*Memoria de tus pasos*, del poeta nacido en Chicontepec, Veracruz, en 1912, Miguel Bustos Cerecedo, aparece en 1961, al cuidado del equipo editorial de la revista *Metáfora*<sup>1</sup> y con un tiraje de mil ejemplares. El poemario forma parte de las 26 publicaciones que podríamos considerar el total de la obra poética del veracruzano.

El libro, como trataré de describir en estas páginas, es un ejercicio de rememoración del pasado que no busca convertir a aquello que fue en el asidero de la nostalgia, sino en algo que está en el aquí y el ahora del sujeto poético, de tal manera que su presente, más que ser producto de la natural sucesión del tiempo lineal, es el resultado de esas imágenes de lo que sucedió y que reverberan como una evocación del pasado, en efecto, pero en su aquí y en su ahora. En otras palabras: para un poeta como Bustos Cerecedo la memoria nada o poco tiene que ver con regresar a esos tiempos en que el sujeto amado caminaba o transitaba por el espacio en que ahora sólo es posible advertir su huella: la constancia de que el sujeto amado estuvo ahí. Su ejercicio de la memoria tiene que ver, más bien y con respecto al asunto amoroso, con encontrar en ese pasado la fuerza para generar una nueva manera de amar al otro.

---

<sup>1</sup> Dirigida por Jesús Arellano, consta de dieciocho números y se publicó en México desde 1955 hasta 1958. Cuatro revistas le dieron origen: *Dintel* (publicada entre abril y septiembre de 1964, bajo la dirección de Carlos Ramos Gutiérrez), *Espiral* (de enero a diciembre de 1954, dirigida por A. Silva Villalobos y Juan José Araiza), *Fuensanta* (de diciembre de 1948, bajo la dirección de Jesús Arellano) y, por último, *Hierba* (de marzo de 1955 a febrero de 1958, dirigida por Jesús Arellano y A. Silva Villalobos).



La publicación de *Memoria de tus pasos* no fue la única colaboración del poeta con la revista *Metáfora*. En 1973 aparece el poema *Las voces apagadas*, y en 1974 *Con la voz de mi pueblo en la palabra*.<sup>2</sup> La colaboración, como es de esperarse, no se reduce a la publicación de estas tres obras en ediciones *Metáfora*. En los dieciocho números de la publicación, Miguel Bustos figuró como parte de los patrocinadores, y también como colaborador en la sección “Poesía”. Por ejemplo, en el número 11 (noviembre-diciembre de 1965), publica “Carta a Nueva York”, poema que comentaré más adelante.

#### I. CRÍTICA SIN PELOS EN LA LENGUA

La presencia de ciertos escritores, de ciertos intelectuales y colaboradores que permanecen en el esfuerzo sostenido que implicaba la publicación de una revista literaria en las décadas de 1960 y 1970, es, sin duda, un detalle, algo nimio que, bien mirado, nos permite observar ciertas texturas, la “temperatura”, como se suele decir en los estudios sobre las revistas, del ambiente y contexto literario en que las publicaciones aparecieron. Tal es el caso de *Metáfora*, una de las revistas en que colaboró el poeta veracruzano, y no sólo como autor, sino también, como una suerte de celestino y solapador, por decirlo de alguna forma, de las cuitas, pero también de las osadas críticas que se publicaban en el apartado “Colofón” de *Metáfora*.

Bustos Cerecedo, al menos en lo concerniente a su presencia en esta publicación, permaneció tras bambalinas, oculto de las polémicas que suscitaron algunos de los comentarios vertidos en el “Colofón”. Nunca se pronunció respecto de una de las polémicas más enconadas en la tradición literaria mexicana. Me refiero a la pugna librada entre los

---

<sup>2</sup> Datos tomados de la nota introductoria de Ángel José Fernández a la *Antología poética* de Miguel Bustos Cerecedo, publicada por el Instituto Veracruzano de Cultura en la colección *Cuadernos de Cultura Popular* en 1995.

“virilistas” y, para decirlo con palabras del poeta Efraín Huerta, la poesía “fabricada por canallitas y viciosos, buscadores eternos del mejor sistema para encanallarse más” (Huerta, 2006: 133).

En el “Colofón” que firmaba Jesús Arellano, se consignaría uno de los preceptos de la mencionada publicación: “Nosotros criticamos, criticaremos con fines justificables, aunque las insignificantes pero nocivas ‘sociedades del mutuo elogio’ se enmohinen... Hay que virilizar tan quisquilloso mundillo con crítica sin pelos en la lengua, varonil para varones que quieran ser viriles” (número 1, de marzo-abril de 1955). La “crítica sin pelos en la lengua” estaría dirigida, ni más ni menos, que a algunas de las grandes figuras de la literatura de esos años: Alfonso Reyes, Jaime García Terrés y Octavio Paz, por mencionar algunos.

Esta idea de la crítica y de la literatura viriles, tiene que ver con esa vieja diatriba que ciertos escritores entablaron con todo aquel intelectual, poeta o narrador que, con su obra, no abonara a cierto compromiso social, que no suscribiera ciertas ideas de la izquierda que hacia la década de 1930 ingresaban a la ideología del Estado. Me parece que tanto algunos momentos de la obra de Efraín Huerta –me refiero, particularmente, a las crónicas contenidas en *Aurora roja* (escritas entre 36 y 39)–, como buena parte de la obra de Bustos Cerecedo, se afilian a ese *cielo rojo* que ya el grupo de los estridentistas habían trazado y señalado como el hábitat idóneo de las letras mexicanas.

Huerta, dos años más viejo que Bustos Cerecedo, no tuvo empacho en criticar duramente la obra de los Contemporáneos y de los herederos de esta tradición. A diferencia del poeta de Veracruz, el Gran Cocodrilo puso de manifiesto en su trabajo periodístico –y en su poesía, por supuesto–, su predilección e inclinación ideológica y poética por la poesía social y comprometida. Si destacamos la furia y bestialidad escritural de Huerta en algunas de sus crónicas, encontraremos la misma furia y bestialidad escritural de un Bustos Cerecedo que prefirió siempre la escritura del verso para poner de manifiesto no sólo su simpatía por ciertas clases sociales, sino también, el profundo desprecio que sentía por las

bestias del capitalismo, el profundo rechazo hacia la llamada “poesía pura”.

En este tenor, me parece que la filiación de un poeta de la talla de Jorge Cuesta con la “poesía pura”, nos permitiría advertir –más o menos– el contrapunto en que habitan la escritura huertiana y de Bustos Cerecedo.

El autor de *Canto a un dios mineral* (1942, publicado luego de la muerte del poeta) y de unos cuarenta de poemas (publicados entre 1927 y 1942), es, en opinión de Christopher Domínguez Michael, “el primer intelectual moderno de México” (2007:104). Para Ignacio Sánchez Prado:

[...] la ruta intelectual de Jorge Cuesta, que comienza, sobre todo, con la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna* en 1928, se caracteriza por el movimiento de un concepto de literatura pura como una forma de deslinde frente al Estado hacia la utilización del lugar de enunciación producido por este deslinde como una forma de criticar al poder. Esta trayectoria ocurre en un momento en que la hegemonía ideológica tiende hacia al izquierda, empezando con el liberalismo secular de la presidencia de Plutarco Elías Calles hasta el triunfo del socialismo en Cárdenas (2006: 76).

El deslinde frente al Estado será capital para el proyecto intelectual y sobre todo poético de Cuesta. Por decirlo de alguna manera, no le interesaba discutir los efectos del socialismo y de la ideología de izquierda, mucho menos en su literatura. La suya era una “poesía pura”: un asunto meramente intelectual, desprovisto de lo emotivo, muy lejano al discurso nacionalista.

En el envés, se encuentran la poesía, el talante, la escritura y el temperamento de Miguel Bustos Cerecedo y de Efraín Huerta. Respecto del Gran Cocodrilo, en muchas de las crónicas contenidas en *Aurora roja* no tiene empacho en criticar duramente, y como ha quedado señalado, la poesía “fabricada por canallitas y viciosos, buscadores

eternos del mejor sistema para encanallarse más” (Huerta, 2006: 133). A esa “inteligencia en llamas”, como ha sido llamada la de Cuesta, Huerta opone, con toda la sangre, la ciudad en llamas, las calles en llamas, en suma: la plástica de la alegría que poco tiene que ver con la aguda y refinada sabiduría que se desprende del pensamiento, de la reflexión. Hay que matizar: Huerta no reniega o desdeña el pensamiento que surge del librero, al contrario, abreva de él, pero siempre tiene presente, para decirlo con sus palabras, que “hay que salir a la calle” (124).

## II. AGUA FRESCA PARA DOS CORAZONES

Miguel Bustos Cerecedo, a contrapelo de Huerta, muy lejos de los tiros y culetazos,<sup>3</sup> muy lejos de las veladas en la *Cueva de Metáfora*, un local ubicado en la calle Pedro Asencio, a tres cuadras de La Alameda, que desapareció –según da cuenta Silva Villalobos– luego de la ampliación del Paseo de la Reforma, muy lejos, decía, se ubicó el temperamento poético de Miguel Bustos Cerecedo. Su temperamento, como indica Ángel José Fernández, se ubicó en otras latitudes, sobre todo luego de su incorporación a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Hacia 1939, luego de publicar la novela *Un sindicato escolar*, se establece en el Distrito Federal, en donde comienza a colaborar de lleno con la Liga de

---

<sup>3</sup> Francisco Cendejas adjudicó la autoría de algunos “Colofones” de la revista *Metáfora* a Efraín Huerta, y con motivo de la conferencias en torno al tema de *Las revistas literarias de México* organizadas por el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1963, Huerta interrumpió la intervención de Silva Villalobos (director de la revista, junto a Jesús Arellano) para precisar y corregir las apreciaciones de quien parecía ser el azote de los escritores en esos años: el mencionado Francisco Cendejas. El crítico, en la sección “Multilibros” del *Excelsior* del 13 de febrero de 1958, indicaba: “Los «Colofones» de la revista *Metáfora*, que Efraín fragua escondiendo la mano y la firma, han hecho reír o enfurecerse a sus escasos lectores, casi siempre las propias víctimas”. Luego de su explicativa intervención, en donde da cuenta de la amistad que tenía con, cito, “los muchachos” de *Metáfora*, Huerta cierra su intervención de la siguiente manera: “Tal es la historia de siete días que no lograron conmovier al mundo, pero que en la historia de nuestras letras deben ser considerados como días de cierta agitación y efervescencia. ¿Dónde habremos de colocar este episodio? ¿en la brillante y magnífica historia de *Metáfora* o en la negra historia del crítico Francisco Cendejas?” (Huerta en Silva, 1953: 154-158).

Escritores y Artistas Revolucionarios. Un viaje a Nueva York, mientras el ejército nazi entraba a Varsovia, modificaría sus intereses poéticos. Entonces escribe “Carta a Nueva York”, publicado por primera vez en *Metáfora* y que luego forma parte del libro *Tiempo para mirar al mundo*.

En el largo poema, Bustos llama a la ciudad “cruel”, la impreca y reniega de ella:

Amasada con los puños sangrados  
y las lágrimas de millones de obreros,  
Wall Street es la imagen de tu mundo.  
No te detienes nunca para mirar las cosas nimias  
que pululan en tu alma como espinas de llanto,  
para llorar con todos el común sufrimiento,  
para cantar con todos la epopeya del hombre,  
para reír siquiera como ríe la luna (1995: 18-19).

La ciudad de “vientos altos”, la ciudad que “de la cintura para arriba / está[s] desnuda con [tu]su propia luz”, no puede “mirar las cosas nimias”. Pero el poeta, uno de pelaje de Bustos Cerecedo, sí:

con mi mano minúscula,  
con mi voz hecha trizas por la altura,  
sin eco que responda,  
sin pasión que conmueva tus entrañas.  
Contemplo tu esqueleto  
vacío de palomas que aletearan mensajes  
de paz a los cuatro vientos de la tierra (22).

Todo el poema da cuenta de esa ríspida relación que los poetas suelen entablar con la ciudad. Ríspida y compleja. Por un lado, el poeta se fascina, y no puede evitar mostrarlo, por la opulencia, por los vientos altos, por los edificios y las luces, por:

[...] el vaivén sonoro de los subways  
 y las pisadas metálicas de las trokas somnolentas;  
 pero tus brazos erguidos gigantescamente  
 están tentando el secreto de las nubes fugaces  
 cual si quisieran hurgar en el silencio de los astros  
 alguna duda humana (17).

La grandeza, el esplendor y la enormidad encuentran su contrapunto en la duda humana. Algo nimio, mínimo y minúsculo que los brazos gigantes de la ciudad intentan alcanzar, acaso hurgar. Es ahí, en aquello que parece no tener importancia, en lo minúsculo, en donde Bustos Cerecedo, me parece, coloca una de sus más importantes creencias poéticas. El movimiento de ida y vuelta, de lo minúsculo –que no es lo mismo que lo sencillo– a lo mayúsculo –que no es sinónimo de grandeza y perfección– es un procedimiento que aparece con cierta regularidad en la poesía del veracruzano. *Memoria de tus pasos* es, sin duda, ejemplo de ello.

Compuesto de 27 poemas, *Memoria de tus pasos* abre con una suerte de dedicatoria a un sujeto poético del cual no sabremos más hasta más avanzada la lectura. Lo que sí queda en claro desde el inicio es el espacio de memoria y remembranza desde donde la voz poética hablará: en un pueblo, y más concretamente, “en un barrio de escuetos laberintos / decentemente triste” (1961: 5). Se trata de un “breviario intacto” que trata, para decirlo con los versos de Bustos Cerecedo, sobre: “nuestra infancia peregrina / de bárbaros espejos tropicales / con el húmedo viento libertario” (5).

En *Memoria de tus pasos* se advierten, en mi opinión, tres momentos. Si bien el poemario no está dividido en apartados, en la lectura se percibe, primero, un movimiento que versa sobre el “breviario intacto”, en donde refulge la “infancia peregrina”.

Los primeros once poemas –salvo dos de ellos, de los que hablaré más adelante–, encarnan ese mundo pueril, del que la voz poética habla en pasado. Así, en el poema dos:

Tus felinas pisadas sin malicia  
 pero siempre aturdidas por la astucia  
 de un empeño precoz,  
 bajando ariscamente  
 de la niñez redonda de tus piernas,  
 tenían el zumbido vertical  
 de los pétalos frescos cuando caen  
 mariposeando el aire que los mece (8).

El sujeto poético al que se interpela a lo largo de todo el poemario comienza a perfilarse en estas líneas. Cabe destacar, además, la manera en que se habla de la dimensión pueril, en pasado, como algo lejano que quien habla en esos versos intenta, de manera casi rabiosa, recuperar. Las pisadas inocentes –sin malicia– bajan de la niñez de unas piernas, y aquí, el intento por decir cómo fue: “tenían el zumbido vertical / de los pétalos frescos”. Bustos Cerecedo reúne elementos que tienen que ver con la esfera sonora (el zumbido), espacial-visual (lo vertical) y sensitiva (los pétalos frescos) para recuperar esa imagen –una imagen, no una historia o una narración–, que le permita atisbar un pliegue, una textura de ese pasado, de esa infancia. No quiero dejar de mencionar, a propósito de algunas de las constantes en la poética del veracruzano, que nuevamente son los elementos minúsculos los que suscitan el surgimiento de la imagen poética, en este caso: los pétalos frescos que, producto del zumbido vertical, caen y, como lo diré más adelante: “el canto que se apaga en la calandria” (8). Otro rasgo que aparece con cierta recurrencia en su poesía, tiene que ver con las imágenes que tienden a la verticalidad. Me refiero al verso: “tenían el zumbido vertical” en donde, además, se pone manifiesta la propensión de este poeta por poner de realce la dimensión sensitiva, en este caso, lo referente a lo auditivo.

Este mismo poema, además, nos da algunos indicios sobre el sujeto poético al que se interpelará durante todo el poemario:

En sus planicies diminutas  
 sembradas de cosquillas y niguas,  
 dibujaba entre nítidas caricias  
 el mapa vertebral de nuestra historia (8).

Estos versos nos permiten aventurar que el sujeto sobre el que girará todo el tema amoroso del poemario es la amada, una mujer, y el ejercicio de memoria y rememoración estará enfocado a sus pasos, por ello le será indispensable reconstruir también el lugar, el espacio, la tierra en que esa paseante dejó huella profunda. Tenemos así que cuando la voz poemática dice “sus planicies” se estaría refiriendo a “un recodo hermético del huerto”, como lo dirá en el octavo poema del libro, un recodo hermético de “aquel pueblo mío”, de “un barrio de escuetos laberintos”.

El primer momento del poemario, así, tiene que ver con la recuperación a través de imágenes, de ese pueblo, de ese barrio. Los otros dos momentos, de acuerdo con esta propuesta de lectura, consisten, primero, en una suerte de descripción poética –apoyada sobre todo en la comparación y en el símil– de las huellas dejadas por el tránsito de alguien en ese otrora espacio de plenitud y gozo. El tercer y último momento consiste, me parece, en una suerte de corolario que invoca la construcción y la destrucción, a la vez, de una cristalización de ese pasado que se convierte en un aquí y un ahora. Así lo deja ver el verso “el mapa vertebral de nuestra historia” del poema citado hasta ahora.

Sobre la recuperación del pasado a través de la imagen –el segundo de los tres momentos que advierto en el poemario–, resulta elocuente el treceavo poema:

Nuestros pasos son ojos que tiramos  
 para vernos erguidos, diferentes,  
 y conocer el suelo en que pisamos (29).



Nuevamente, Bustos Cerecedo acude a la verticalidad: los ojos tirados al suelo para que la visión vaya de abajo hacia arriba. Como en las imágenes verticalizantes del poema “Carta a Nueva York”, en donde el poeta alza la vista para mirar los rascacielos, y éstos, a su vez, alzan sus gigantescos brazos, para alcanzar las nubes; en estos versos del treceavo poema de *Memoria de tus pasos* la imagen verticalizante va de lo aparentemente menor, nimio y terreno, hacia arriba, en escala.

En la segunda parte del poema:

Son perlas que ensartamos sin aguja  
 en los dedos del tiempo, indiferentes  
 al motivo inicial que los empuja (29).

Al poeta, una parte del cuerpo le sirve para darle forma a aquello que transcurre: los pasos son ojos, el tiempo tiene dedos. En la imagen “los ojos son perlas ensartadas que se empujan de manera indiferente”, me es inevitable recordar una referencia que sirve al poeta José Emilio Pacheco para hablar de la importancia no de la sucesión, de lo que requiere un proceso que garantice un progreso, sino de la importancia de lo simultáneo. Importa, dice Pacheco –me parece que citando a Flaubert–, no el hilo con el que se hace el collar, sino la cuentas que lo conforman. De manera análoga, Bustos Cerecedo privilegia no la sucesión, sino la detención, la suspensión e interrupción que encarna la imagen.

De igual manera, me parece que en el cierre de este treceavo poema, “indiferentes / al motivo inicial que los empuja”, encierra una idea muy peculiar a propósito del pasado y de los hechos significativos en él, esto es, una manera de pensar *lo sucedido* no como producto de una suma de causas, sino como un momento privilegiado en que asoma lo que se ha gestado desde siempre. Quiero decir: en Bustos Cerecedo la idea de la historia no es, ni por error, una en que los hechos significativos sean determinados por una progresión que puede ir o no en detrimento, que puede ir o no en pos de la mejoría. Sin más: decir que la

pérdida del amor, en el caso del poeta veracruzano, es producto de una serie de hechos del pasado, y más todavía, decir que ante la pérdida del amor lo único que queda es la nostalgia.

El pasado, la memoria de los pasos, en este sentido, es, para un poeta como Bustos Cerecedo, una fuerza que se presenta en el aquí y en el ahora, una fuerza que genera una nueva manera de amar al otro. Me parece que el poema veintiuno, que cito a continuación, es una muestra de ello:

Andamos nuestros pasos en la ronda  
de las duras faenas. Los atamos  
al delirio de ser la llama inerte  
que incendia la penumbra donde anclamos;  
más la vida destella su ancha fronda  
en tanto que esquivamos a la muerte  
la quietud más estéril y más honda  
que la finge una estatua sin relieves.

Andamos nuestros pasos por el fuego  
que ha de perder la luz en el sosiego  
de esa fría nostalgia de las nieves (45).

La dura faena, el delirio, la penumbra, que encuentran conjunción en los pasos, hallan también su contracara: la vida que tiene la capacidad de esquivar a la muerte, a lo estéril, al hondo fingimiento. O como lo dirá en el poema 24:

Nuestros pasos son hojas desprendidas,  
pensamientos en péndulo y palabras  
que riegan en la senda que pisamos  
nuestros dos corazones (51).

Esta manera de amar al otro que, como echa de verse, no es precisamente una mujer, sino el otro, es lo que encuentra quien rememora su pasado, quien tiene a la vista el mapa vertebral de su historia –para decirlo con uno de los primeros versos que he citado–, porque así el pasado se convierte en pensamiento y en palabra, pero más todavía, en agua fresca que alimenta a dos corazones.

DEPARTAMENTO DE LETRAS HISPÁNICAS  
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bustos Cerecedo, Miguel, *Memoria de tus pasos*. México: Metáfora, 1961.
- \_\_\_\_\_, *Antología poética*, prólogo y selección de Ángel José Fernández. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, Cuadernos de Cultura Popular, 1995.
- Fernández, Ángel José, “Miguel Bustos Cerecedo, poeta chicontepecano de ayer y de hoy”, en *Antología poética*. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, Cuadernos de Cultura Popular, 1995.
- Huerta, Efraín, *Aurora roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*. Edición de Guillermo Sheridan. México: Pecata minuta, 2006.
- Metáfora*. Revista literaria bimestral. Marzo-abril de 1955 a enero-febrero de 1958.
- Sánchez Prado, Ignacio, *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución a la frontera (1917-2000)*. Pittsburgh: University of Pittsburg, 2006.
- Silva Villalobos, A. “Metáfora y las cuatro revistas que le dieron origen”, en *Las revistas literarias de México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.

PERIODISMO, POLÍTICA Y POESÍA:  
EFRAÍN HUERTA EN *EL POPULAR*

SERGIO UGALDE QUINTANA

I. EL PROGRAMA

El 4 de octubre de 1939, a escasas cuatro semanas de iniciada la avanzada bélica de Hitler sobre Polonia, apareció por primera vez, en un rincón de la página editorial del periódico *El Popular*, una columna que llevaba el sugerente título de *El Hombre de la Esquina*. El texto no estaba firmado. Más de un lector seguramente se preguntó por la identidad del autor de esas líneas. En ese escrito se podía leer una vehemente postura estética y política acorde con el ideario del periódico. *El Popular* había nacido poco más de un año atrás, en junio de 1938, y llevaba el sello de su fundador y director intelectual: Vicente Lombardo Toledano. La publicación era, en términos generales, el órgano de información y de difusión del movimiento sindical agrupado en torno al líder obrero; en sus páginas se encontraba un programa político surgido al calor de los agitados años del cardenismo y del inicio de la Segunda Guerra Mundial.<sup>1</sup> En ese tenor, la columna de *El Hombre de la Esquina* portaba un signo ideológico y militante característico del medio en el que aparecía:

Entre el México que se derrumba y perfecciona, surge también el hombre de la esquina, el que no quiere nada con las medias cuadras; el que a fuerza

---

<sup>1</sup> Sobre las circunstancias en las que surgió este diario se puede consultar: Juan Campos Vega, *El Popular una historia ignorada*, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, México, 2011, pp. 15-46, 105-135.

de entrenamiento, ha logrado encontrar la médula vital de las esquinas [...] no ya en los acogedores puestos de elotes cocidos, [sino] en los múltiples carteles, programas, manifiestos [...]. En la actualidad, en momentos culminantes para la definición moral, psicológica y estética –en sí mismo el hombre de la esquina es un manual ambulante de estética– [...] las carteleras [...] cobran una nueva, robusta y prometedora trayectoria.

Con estas provocadoras y combativas palabras se inició una columna política, cultural y poética que duraría cerca de 5 años. Muy pronto, sin embargo, el autor anónimo de esas páginas no se contentó con ese espacio. Hacia principios de marzo de 1943, el responsable de *El Hombre de la Esquina* comenzó a publicar una segunda sección anónima en el mismo periódico, esta vez bajo el título de *Las Paredes Oyen*. El joven autor que se manifestaba en ambas columnas, y del cual no se sabía su identidad, dejaba con ellas un testimonio fehaciente de una época y de un medio intelectual. Entre octubre de 1939 y marzo de 1944 se publicaron 928 colaboraciones de la columna de *El Hombre de la Esquina* y 127 de *Las Paredes Oyen*. En el universo nada desdeñable de esos dos espacios, hasta ahora olvidados por la historiografía literaria, se leen las distintas facetas de una trayectoria poética fundamental para las letras mexicanas.

## II. ¿LOS TEXTOS PRESCINDIBLES?

De la inmensa obra en prosa de Efraín Huerta, escrita en su mayor parte al calor del periodismo y dispersa en los más diversos medios impresos, apenas comenzamos a tener una visión incipiente. Las antologías que el poeta preparó (*Textos profanos*, *Prólogos de Efraín Huerta* y *Aquellas conferencias, aquellas charlas* –editadas póstumamente por Mónica Mansour–)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Efraín Huerta, *Textos Profanos*, UNAM, México, 1978; *Prólogos de Efraín Huerta*, UNAM, México, 1981; *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, prólogo de Mónica Mansour, UNAM, México, 1983.

son una breve muestra de las vastas labores prosísticas del autor. Publicaciones más recientes, como *Aurora roja* (selección de Guillermo Sheridan que contiene una serie de crónicas aparecidas entre 1936 y 1939 en el *Diario del Sureste y El Nacional*)<sup>3</sup>, *Close-Up* (compilación de sus críticas de cine realizada por Alejandro García y Evelin Tapia)<sup>4</sup> o *El Otro Efraín. Antología prosística* (seleccionada y prologada por Carlos Ulises Mata),<sup>5</sup> confirman por varias razones la importancia de los textos periodísticos de Efraín Huerta. En principio, porque muestran un creador polifacético: autor de cuentos, crónicas y ensayos; crítico de arte, de cine y de poesía. Pero también porque en ellos se encuentran muchos elementos del taller poético –las lecturas, las discusiones y las polémicas– en el cual fueron gestados y concebidos algunos de los libros fundamentales de su obra lírica. En ese sentido, la faceta prosística de Efraín todavía puede depararnos varias sorpresas. Sin embargo, pese a los esfuerzos realizados por dar a conocer al “Otro Efraín”, como atinadamente lo llama Carlos Ulises Mata, todavía hay varios vacíos en esa trayectoria.<sup>6</sup>

Según las cuentas de Mónica Mansour, Huerta colaboró a lo largo de su vida con poco más de 20 publicaciones periódicas del siglo pasado.<sup>7</sup> En ellas se encuentran desperdigadas (entre editoriales, columnas, reportajes, crónicas y artículos de fondo) millares de páginas prácticamente desconocidas para el lector contemporáneo. El poeta era consciente de la

<sup>3</sup> Efraín Huerta, *Aurora Roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*, edición y prólogo de Guillermo Sheridan, UNAM-Centro de Estudios Literarios / Pecata Minuta, México, 2006.

<sup>4</sup> Efraín Huerta, *Close-Up*, 2 vols., compilación de Alejandro García con la colaboración de Evelin Tapia, ediciones La Rana-Universidad de Guanajuato, México, 2010.

<sup>5</sup> Efraín Huerta, *El otro Efraín. Antología de la prosa de Efraín Huerta*, edición y selección de Carlos Ulises Mata, FCE, México, 2014.

<sup>6</sup> Al respecto, véase el excelente estudio de Carlos Ulises Mata, “El otro, el mismo: Efraín Huerta en su prosa”, en *El otro Efraín. Antología de la prosa de Efraín Huerta*, edición y selección de Carlos Ulises Mata, FCE, México, 2014, pp. 17-79.

<sup>7</sup> En *Efraín Huerta: Absoluto amor*, compilación y notas de Mónica Mansour, Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1984. Al parecer, Raquel Huerta-Nava ha localizado más publicaciones en las cuales colaboró Efraín.

dificultad de recopilar esas obras dispersas. En una entrevista publicada en 1978, a la pregunta de si planeaba reunir algunos de sus escritos en prosa, Efraín respondió: “¿Las columnas? Las que escribí durante años en *El Popular* (‘El hombre de la esquina’, ‘Las paredes oyen’ y muchas más), eran esencialmente políticas, antialmazanistas y antisinarquistas [...]. Recoger todo aquello significaría una hazaña de hemeroteca”.<sup>8</sup> Ciertamente, la recopilación de los textos escritos en el periódico de Lombardo Toledano representó un desafío documental.<sup>9</sup> Sin embargo, para sorpresa nuestra, los temas que se tratan en esas columnas contradicen en mucho las palabras del poeta. En realidad, la política era sólo uno de los muchos frentes que el escritor trató en esos momentos y en esos espacios.

En *El Hombre de la Esquina* y en *Las Paredes Oyen* se pueden seguir facetas muy diversas de la escritura de Efraín en esos años: desde la apasionada crítica política, donde resaltan sus profundas convicciones comunistas y su defensa vehemente de Vicente Lombardo Toledano, hasta los comentarios sobre la realidad mexicana e internacional, siempre impregnados de una carácter angustiante y de una profunda convicción antifascista. Sin embargo, pese al tono coyuntural, estas dos columnas son en realidad un bazar muy vasto de inquietudes: hay en ellas ejercicios narrativos, experimentaciones epigramáticas, comentarios sobre libros, discusiones poéticas y generacionales, críticas de cine, juicios sobre pintura y pintores, noticias del mundo de la danza, relatos sobre música. En otras palabras, se trata de una amplia miscelánea que

---

<sup>8</sup> “Efraín, poeta, militante. Entrevista con Beatriz Reyes Nevaes”, *Siempre!*, 24 de mayo de 1978, incluida *El otro Efraín. Antología de la prosa de Efraín Huerta*, edición y selección de Carlos Ulises Mata, FCE, México, 2014, p. 642.

<sup>9</sup> Cabe señalar que, además de las columnas anónimas, Efraín publicó en *El Popular* —entre marzo y junio de 1944— alrededor de 50 artículos firmados. En total, entre octubre de 1939 y junio de 1944, Huerta publicó cerca de 1100 textos en el diario del movimiento obrero de México. Quiero agradecer de manera especial a Ernesto Mendoza y a Gabriela Nájera el apoyo sistemático que nos prestaron, a Antonio Cajero y a mí, para recopilar los textos literarios de este periódico. Poco a poco daremos a conocer estos materiales que, al menos a nosotros, nos parecen significativos para restablecer un cuadro más completo —y complejo— de la escena literaria mexicana del momento.

muestra de forma compleja al hombre de letras, al intelectual, que fue Efraín Huerta a finales de los años treinta y principios de los cuarenta.<sup>10</sup> Frente al panorama inmenso que se abre con esas páginas, donde podemos encontrar pullas contra los *Contemporáneos* (Novo y Cuesta, sobre todo), diatribas contra León Trotski, Víctor Serge o Julián Gorkín, polémicas contra los periódicos *Novedades* y *Excélsior*, crítica de arte perspicaces; en fin, frente a todo el universo cultural que suponen las colaboraciones de Efraín en el periódico *El Popular*, me gustaría detenerme sólo en un aspecto que puede ser significativo para entender los motivos y el ambiente de una parte de su poesía escrita a principios de los años cuarenta. Por las columnas *El Hombre de la Esquina* y *Las Paredes Oyen* conocemos detalles de la estrecha e intensa relación que el joven escritor mantuvo con una figura fundamental de la poesía del momento: Pablo Neruda. Como es bien sabido, entre 1940 y 1943, el poeta chileno vivió en la capital del país y generó, como pocas personalidades de las letras de ese momento, un ambiente de inspiración y de polémica en el cual Efraín se involucró decididamente. Tres discusiones, en esencia, marcaron la estancia de Neruda en México; en cada una de ellas el joven Huerta tomó parte y debatió de forma destacada. Sus colaboraciones en *El Popular* son el testigo –hasta ahora prácticamente mudo– de aquellas batallas y acompañamientos. En las páginas que siguen intentaré describir, a partir de las colaboraciones en *El Popular*, el fervor, las tensiones y los frentes que la presencia de Neruda provocó en esos años capitales y en los cuales estubo profundamente involucrado Efraín Huerta.

---

<sup>10</sup> Sobre la noción de “intelectual”, figura tan escurridiza y maleable que abarca tanto al ‘clérigo místico’ del que habla Julien Benda como al ‘mediador social del conocimiento’ que le asigna Antonio Gramsci, pueden consultarse los textos de Carlos Altamirano, *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2013, pp. 37-107; François Dosse, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, trad. Rafael F. Tomás, Universitat de València, Valencia, 2007, pp. 25-33; así como el ya clásico libro, *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo xx*, dir. y ed. del volumen Carlos Altamirano, Katz, Buenos Aires, 2010, pp. 9-30.



III. EFRAÍN HUERTA Y PABLO NERUDA EN *EL POPULAR*

Pablo Neruda llegó a la ciudad de México en agosto de 1940. Al parecer, el reciente Cónsul de Chile no tenía el ánimo de llamar mucho la atención y quería pasar desapercibido durante los primeros días. Su estancia en el país, no obstante, habría de despertar apasionadas polémicas y encarnizados debates. No era de esperar de otro modo. La presencia e influencia del nerudismo entre los jóvenes poetas mexicanos se venía discutiendo por lo menos dos años antes de su llegada al país. Al menos así lo testimonian varios ensayos de ese periodo. Uno de ellos se publicó en el diario del movimiento obrero. A menos de una semana de haber sido inaugurado, el periódico *El Popular* publicó, el 5 de junio de 1938, el texto “Pablo Neruda y Nosotros”. En este ensayo, Alberto Quintero Álvarez rememoraba el deslumbramiento que representó encontrarse a principios de 1936 con los dos volúmenes de *Residencia en la Tierra*. El joven escritor se refería ahí no sólo a su propia experiencia de lector sino al ánimo de todo un grupo de creadores.

Pablo Neruda ha sido para casi todos nosotros (los poetas jóvenes de México) el contemporáneo cuyo nombre, invocado o no, ha puesto, en los últimos años, el mayor número de pies a nuestras pláticas sobre poesía. Apenas publicada su *Residencia en la Tierra* por Cruz y Raya, en 1935, la definitiva aparición de un gran lírico se hizo patente y extensa [...] congregó –desde lejos, en torno de su voz– a los que más tarde habíamos de ser amigos inseparables o simples compañeros y miembros de una generación en vísperas [...]. Recibimos la gran poesía del chileno con una devoción parecida a aquella que nos sirve para presenciar las catástrofes; pero entusiasmados y sin temor. [...] la influencia de Pablo Neruda se ha extendido a toda la lírica española contemporánea, lastrándola primero y orientándola inmediatamente después en contra –sobre todo– de cierto purismo ‘degenerado’.<sup>11</sup>

Sin lugar a dudas, la obra de chileno establecía una novedosa relación entre la poesía y la historia. Frente a la idea de un arte puro y ajeno a los compromisos con la realidad, Neruda optaba por una salida distinta: la impureza de la poesía era sinónimo de un compromiso con lo real y con lo histórico. Quintero Álvarez se negaba, en ese texto, a hablar de la existencia de una generación nerudiana en la lírica joven de México –acusación que parece esgrimirse en algunos medios–, sin embargo, aseguraba enfáticamente: “Lo cierto es que la obra de Pablo Neruda había afectado profundamente a la mayoría de los recién venidos. Tres o cuatro amigos no hacíamos sino encontrarnos para comentar y repetir la lectura de ‘Barcelona’, de ‘Entierro en el Este’, de ‘Sólo la muerte’, de la ‘Oda a Federico García Lorca’, de todos esos cantos dominantes por aquella fuerza que nos parecía tan NUEVA, tan humana y tan verdadera”.<sup>12</sup> Frente a este testimonio, no es difícil imaginar que entre esos tres o cuatro amigos se encontraba, sin duda, Efraín Huerta. Apenas dos meses después de que Quintero Álvarez publicara su ensayo, Efraín dio a conocer, en el periódico *El Nacional*, un artículo muy revelador: “El fantasma del nerudismo”. Al igual que su amigo, Efraín aceptaba ahí que el “nerudismo recorre el territorio poético de América” y que su “invasión [...] comenzó con los *Tres cantos materiales* culminando con los dos tomos de *Residencia en la Tierra*”,<sup>13</sup> sin embargo, también se negaba a aceptar las acusaciones de que los jóvenes poetas de México (Gómez Mayorga, Paz, Quintero

---

<sup>11</sup> Alberto Quintero Álvarez, “Pablo Neruda y Nosotros”, *El Popular*, domingo 5 de junio de 1938, p. 5. Los primeros comentarios sobre *Residencia en la tierra* publicados en México se deben a Luis Cardoza y Aragón, “*Residencia en la tierra*, por Pablo Neruda”, *U.G.B. Revista de cultura moderna. Órgano de Universidad Gabino Barreda*, enero de 1936, pp. 108-110, y Genaro Estrada, “*Residencia en la tierra* de Pablo Neruda”, en *Revista de Revistas*, 26 de enero de 1936, s. p.

<sup>12</sup> Alberto Quintero Álvarez, “Pablo Neruda y Nosotros”, *El Popular*, domingo 5 de junio de 1938, p. 5.

<sup>13</sup> Efraín Huerta, “El fantasma del nerudismo”, *El Nacional*, 8 de agosto de 1938 [recopilado en *Aurora Roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*, edición y prólogo de Guillermo Sheridan, UNAM-Centro de Estudios Literarios / Pecata Minuta, México, 2006, pp. 188-190].

Álvarez, Huerta, Enrique Gabriel Guerrero) estuvieran “mal orientados por el prosaico groserismo de Neruda”. Huerta radicalizaba incluso la argumentación: el nerudismo no era una moda de jóvenes desorientados, sino ‘una verdad poética’: “el nerudismo es tan sólo un pretexto para lanzar ataques a otra cosa más honda: la Verdad poética. Y la verdad siempre duele. El nerudismo, con su aparición, acabó con todas las falsedades. De ahí que le llamen devastador fantasma, y que justamente se le tema”.<sup>14</sup>

Un mes más tarde, el 15 de septiembre de 1938, apareció en la revista *Ruta*, dirigida por el líder comunista José Mancisidor, el famoso ensayo de Octavio Paz: “Pablo Neruda en el corazón”. Al igual que Quintero Álvarez y que Huerta, Paz resaltaba la lectura generacional de la poesía del chileno: “Hace años se nos presentaba a nosotros, los poetas jóvenes, la cuestión trágica de la poesía y lo real”.<sup>15</sup> Frente a esta problemática había, en apariencia, dos opciones: la de quienes aborrecían la realidad y aspiraban al ámbito de lo ideal y la de quienes pensaban que con sólo nombrar lo real se podía acceder a él. Neruda representaba una tercera salida: sus poemas nacían de la materia impura de lo real y alcanzaba una comunión con el mundo: “Las cosas del mundo le transmitieron su destino, su lenguaje, sus pasiones: fue la voz de la madera, la del apio, la del sexo humano, animal, vegetal”.<sup>16</sup> No hay que olvidar que, como lo han señalado varios críticos, Paz escribió este texto todavía bajo el influjo de haber conocido a Neruda en el famoso Segundo Congreso de Escritores Antifascistas en España en el verano de 1937.<sup>17</sup> El entusiasmo y el fervor de sus palabras revelan la proximidad y la simpatía por esa poética.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Octavio Paz, “Pablo Neruda en el corazón”, *Ruta*, núm. 4, 15 de septiembre de 1938, p. 25.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>17</sup> Cf. Anthony Stanton, “Pablo Neruda y Octavio Paz: encuentros y desencuentros”, <http://www.mshs.univ-oitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERUDA/STANTON/Stanton.html> (consultado el 10 de enero de 2015); Guillermo Sheridan dedica un capítulo completo al viaje de Paz al Congreso de Valencia; ahí menciona los encuentros con Neruda. Cf. “El filo del ideal (1937)”, en su *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004, pp. 235-320.

Estos tres testimonios dejan ver hasta qué punto los jóvenes poetas de la nueva generación (los tres habían nacido en 1914) se encontraban –hacia 1938– navegando en las órbitas poéticas de Pablo Neruda. No es de sorprender que los poemas “Cuarto canto de abandono” y “Breve canto”, escritos por Efraín Huerta hacia mediados de ese año, hayan nacido, según su propio testimonio, de “cierta aparatosa confusión de la que Neruda es un culpable de décimo orden”.<sup>18</sup> Los títulos de los poemas: “Declaración Amor” y “Declaración de Odio”, publicados también en mayo y agosto del 38, surgieron, como lo ha demostrado Emiliano Delgadillo, de la lectura del famoso prólogo que Neruda publicó en el primer número de la revista *Caballo verde para la poesía* (1935).<sup>19</sup> Si en 1938 ya se podía percibir un profundo ambiente nerudiano entre los jóvenes escritores –que además parecía ser cuestionado por algunos sectores de la inteligencia–, dos años después, con la llegada del poeta chileno a México, resultó inevitable que la situación se tornara mucho más efervescente.

Las primeras noticias de la futura visita de Neruda a México comenzaron a circular a finales de 1939. La jóvenes poetas seguramente comentaban y celebraban el acontecimiento. En su colaboración del periódico *El Nacional*, fechada el 26 de noviembre de ese año, el joven Huerta, ansioso ya de conocer al autor de *Residencia en la Tierra*, dejaba entrever que él: “El poeta chileno, seguramente ya [se encontraba] en México”.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Efraín Huerta, “El fantasma del nerudismo”, *El Nacional*, 8 de agosto de 1938 [recopilado en Efraín Huerta, *Aurora Roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*, edición y prólogo de Guillermo Sheridan, UNAM-Centro de Estudios Literarios / Pecata Minuta, México, 2006, p. 263].

<sup>19</sup> Se trata del antijuanramoniano manifiesto: “Por una poesía sin pureza”. Ahí aseguraba el chileno: “Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio”. Cf. el magnífico trabajo de Emiliano Delgadillo, *La fragua de Los Hombres del Alba de Efraín Huerta: 1935-1944*, Tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2014, pp. 96-101.

<sup>20</sup> Efraín Huerta, “Revista poética”, *El Nacional*, 26 de Noviembre de 1939 [recopilado en *Aurora Roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*, edición y prólogo de Guillermo Sheridan, UNAM-Centro de Estudios Literarios / Pecata Minuta, México, 2006, p. 282].

El mismo ánimo se podía confirmar un par de meses después en el número de febrero de 1940 de la revista *Romance*, donde se incluyó una pequeña nota que anunciaba la inminente llegada del poeta.<sup>21</sup> Al parecer, varios jóvenes se entusiasmaron con la idea de la próxima visita del “poeta más envidiado, incomprendido y combatido de América”. No obstante, la espera todavía tuvo que durar algunos meses. Un testimonio de esa expectativa se puede confirmar en el periódico *El Nacional*. El 28 de julio, más de dos semanas antes de que el chileno pisara territorio mexicano, en *Las Columnas del Periquillo* –espacio escrito al alimón por Antonio Magaña Esquivel y Efraín Huerta–, se podía leer: “Pablo Neruda o ha llegado ya o son muy pocos los días que faltan para que esté entre nosotros. Los suplementos dominicales harán una plana completa para recibir al gran poeta chileno”.<sup>22</sup>

Después de desembarcar en Manzanillo y tomar el tren en Guadalajara, Neruda debió llegar a la ciudad de México el 16 o el 17 de agosto de 1940.<sup>23</sup> Desde el primer momento, Efraín Huerta estuvo al tanto de las actividades y de las polémicas –veladas o abiertas– que su presencia despertó en el ambiente intelectual mexicano. Así se aprecia, por ejemplo, en la entrada del lunes 19 de agosto de *El Hombre de la Esquina*, donde

---

<sup>21</sup> Ahí se decía: “Cuando aparezcan estas líneas es posible que el gran poeta chileno se encuentre ya entre nosotros. Hace semanas que en los círculos literarios de la capital de México viene corriendo el rumor de la llegada inminente a ésta del autor de *España en el corazón*. Neruda, indudablemente uno de los más grandes poetas de América, actualmente, ha sido tal vez quien más influencia ha ejercido sobre la joven generación de poetas, no sólo de América Latina, sino también de España.” “Pablo Neruda”, *Romance*, núm. 1, 1 de febrero de 1940, p. 19.

<sup>22</sup> “Columnas del periquillo”, *El Nacional*, domingo 28 de julio de 1940, p. 3.

<sup>23</sup> Wilberto Cantón y Edmundo Olivares Briones aseguran que fue el 16; David Schidlowsky, a partir de documentación diplomática, sostiene que fue el 17. Sobre la estancia de Neruda en México se pueden revisar los siguientes textos: Wilberto Cantón, “Pablo Neruda en México (1940-1943)”, *Anales de la Universidad de Chile*, Enero-Diciembre de 1971, pp. 263-269; David Schidlowski, *Las furias y las penas. Pablo Neruda y su tiempo vol. 1*, Wissenschaftlicher Verlag, Berlín, 2003, pp. 408-501; Edmundo Olivares Briones, *Pablo Neruda: Los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante III (1940-1950)*, LOM, Santiago de Chile, 2004, pp. 55-344. No está de más señalar que en ninguna de estas dos minuciosas biografías se habla del papel que Huerta desempeñó en el ambiente nerudiano en México.

Efraín, además de saludar la llegada del poeta, se lanza duramente contra “ciertos criticoides mexicanos [...] que niegan la alta categoría lírica de *Residencia en la Tierra*”. El joven columnista fustiga las reticencias de algunos lectores: “Para una minoría hipócritamente selecta, el Neruda de *Residencia en la Tierra* es confuso, antipoético y antilírico [...] ¡Necios!” Esa misma incompreensión ha provocado, según Efraín, que se acuse injustamente a los jóvenes de seguir las enseñanzas de este “enorme poeta americano”: “Millares de quejas he captado en el sentido de que Pablo Neruda ‘ha echado a perder a serias promesas poéticas’. Esta siempre será una acusación injusta y estéril [...]. Yo pondría ejemplos locales de poetas que se perdieron en efecto buscándose a través de Neruda; pero también ofrecería pruebas indiscutibles de los que se salvaron, apuradamente, gracias a Neruda”. La conclusión sobre el ambiente contradictorio, entre quienes seguían y quienes denostaban la poesía del chileno, evidenciaba las tensiones que ya en esos momentos existían en México en torno a la figura de un personaje que encarnaba no sólo un ideal poético sino también político: “El parnasito, concluye Efraín, debería ponerse a meditar que la inconsistencia y los ataques atrevidos no conducen a nada. Pero lo real es que Pablo Neruda está en México. Entonces, franca y sinceramente, digámosle: ¡Bienvenido poeta!”<sup>24</sup>

Unos cuantos días después, Efraín Huerta confirmó, desde las páginas de *El Nacional*, el peculiar ambiente que la presencia de Neruda había provocado en el ámbito mexicano. El 24 de agosto aseguraba: “Es necesario que nos demos cuenta de lo que entraña el hecho de que Neruda se encuentra en México [...]. Se acerca el momento de hacer entre nosotros una liquidación de los valores poéticos. Estamos frente a dos barricadas: la nerudista y la antinerudista. [...] La vida o la muerte de la poesía. La poesía de Neruda es la vida misma, con sus cumbres, sus montañas rusas; con sus desfiladeros, con sus precipicios y sus cactus.

---

<sup>24</sup> “El Hombre de la Esquina”, *El Popular*, lunes 19 de agosto de 1940, p. 3.

La otra, la que no es poesía, la antinerudista, es la muerte del poeta”.<sup>25</sup> Las aseveraciones del joven poeta no dejaban lugar a dudas sobre la importancia de la presencia del chileno entre la joven generación lírica de México.

El halo de controversia que rodeaba la figura de Neruda no era nuevo ni exclusivo de su visita a México. En otros puntos de su itinerario errante ya había propiciado serias confrontaciones intelectuales. Una de ellas se desarrolló en España con Juan Ramón Jiménez. En su famoso prólogo “Por una poesía sin pureza” (octubre de 1935), Neruda había criticado abiertamente el ideario poético del andaluz.<sup>26</sup> Juan Ramón, desde sus colaboraciones en el periódico *El Sol*, no tardó en contestar al chileno.<sup>27</sup> Esta misma polémica, con nuevos protagonistas y nuevos argumentos, se trasladó a México de manera intensa desde el inicio de la llegada de Neruda al país. En su texto de bienvenida, en *El Hombre de la Esquina* del 19 de agosto de 1940, Efraín recordaba: “He oído decir y hasta me parece haber leído en una revista sudamericana, que Juan Ramón de la Espada, el famoso y neurasténico andaluz actualmente radicado en La Habana, es el enemigo jurado de Pablo Neruda. Es una enemistad ideal. Juan Ramón ha hablado de una poesía ‘nerudona’; pero seguramente para encubrir su incomprensión de América y de sus poetas. Pablo Neruda es un enorme poeta americano. Puede ser negado, puede ser no entendido; pero jamás se le discute una posición que ha conquistado”. En estas líneas, Efraín emprendía la defensa vehemente del autor de *Residencia en a Tierra* debido a una serie de calificativos que Juan Ramón había hecho públicos en la revista *Nosotros* de Buenos Aires, en abril de 1940.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Pablo Neruda, “Por una poesía sin pureza” *Caballo verde para la poesía*, núm 1, octubre de 1935, s. p.

<sup>27</sup> Las respuestas de Juan Ramón se publicaron el 17 de noviembre de 1935 y el 23 de febrero de 1936 en el diario *El Sol*. En ellas llamó a Neruda “poeta del delirio” y defendió la poesía pura como “poesía auténtica, poesía de calidad” [Cf. Ricardo Gullón, “Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez”, *Hispanic Review*, 39 (1971), pp. 141-166].

<sup>28</sup> Cf. Juan Ramón Jiménez, “Crisis del espíritu de la poesía española contemporánea”, *Nosotros*, núms. 48-49, marzo abril de 1940.

El punto más álgido de la confrontación entre Juan Ramón y Neruda se manifestó, sin embargo, año y medio después. El 17 de enero de 1942, en la revista costarricense *Repertorio Americano*, apareció publicada una “Carta a Pablo Neruda”, donde el poeta andaluz elaboraba un discurso muy sutil que iba del homenaje al escarnio; aseguraba ahí que su larga estancia en el nuevo continente le había permitido ver de otro modo muchas cosas de América y de España “entre ellas la poesía de usted”: “Es evidente para mí que usted espresa con tanteo exuberante una poesía hispanoamericana jeneral auténtica, con toda la revolución natural y la metamorfosis de vida y muerte de este continente. Yo deploro que tal grado poético de una parte considerable de Hispanoamérica sea así; no lo sé sentir, como usted, según ha dicho, no sabe sentir Europa; pero ‘es’. Y el amontonamiento caótico es anterior al necesario despeje definitivo, lo prehistórico a lo poshistórico, la sombra turbulenta y cerrada a la abierta luz mejor. Usted es anterior, prehistórico y turbulento, cerrado y sombrío”.<sup>29</sup> La respuesta a esta nueva provocación no provino de Neruda, quien todavía habría de esperar las críticas más fuertes de parte del andaluz unos meses después con la publicación de *Españoles de tres mundos*, donde sería calificado de “gran mal poeta, gran poeta de la desorganización [...] torpe traductor de sí mismo”,<sup>30</sup> sino de los jóvenes escritores que en ese momento rodeaban al autor de *Residencia en la Tierra* en México. Me refiero a José Revueltas y a Efraín Huerta.

Los textos de los mexicanos, escritos al calor de la recepción de la revista centroamericana unas semanas después, fueron publicados uno seguido del otro. El de Revueltas es suficientemente conocido; apareció el 13 de marzo de 1942 en *El Popular* y llevó el título de “América Sombría”.<sup>31</sup> Ahí el joven novelista aseguraba que, al calificar a Neruda de

<sup>29</sup> Juan Ramón Jiménez, “Carta a Pablo Neruda”, *Repertorio Americano*, núm. 928, 17 de enero de 1942.

<sup>30</sup> Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos: viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo (caricatura lírica) (1914-1940)*, Losada, Buenos Aires, 1942.

<sup>31</sup> José Revueltas, “América Sombría”, *El Popular*, viernes 13 de marzo de 1942, p. 5.



caótico, prehistórico y sombrío: “Juan Ramón ha indicado no sólo una simple diferencia entre su poesía y la de Neruda sino el problema mismo de Europa, de la tradición europea, de la sensibilidad europea, frente a un hecho nuevo, donde hay otras cosas, otros materiales, primitivos, misteriosos, antiguos, con voz, sin nombre, sin Champollion que los bautice”. Para Revueltas, Juan Ramón había vislumbrado perfectamente el dilema: “la prehistoria y el caos son nuestros, nos corren por las venas”. El inconveniente era que el poeta andaluz no quería “aceptar esto de América como válido”.

Argumentos muy similares a los de Revueltas había escrito Efraín un día antes en su columna de *El Popular*. En *El Hombre de la Esquina* del 12 de marzo se puede leer: “En lo que estamos de acuerdo es que Juan Ramón no comprenderá jamás el Continente Americano con la facilidad con que él entendió, por ejemplo, los Estados Unidos; Rubén Darío le dio el golpe al problema europeo con sencillez de genio. Y tan genio, como que toda la poesía española viene del manantial del nicaragüense”. La conclusión de Efraín era muy clara: “De este pequeño, edificante lío, puede salir mucho en limpio. Juan Ramón detesta, sigue detestando, todo lo bravío, oscuro, incomprendible, misterioso, trágico, dramático, contradictorio, revolucionario, vital, moribundo, sangriento de este Continente. No lo entiende; pero no para aquí sino que manifiesta el horror, el asco que le provoca esta angustiada situación. Y tiene razón. Su casa de cristal y corcho no resistiría ni un instante una sacudida de este potro americano”. La intervención de Efraín en esta polémica, desconocida hasta ahora y enterrada en el marasmo hemerográfico, evidencia la cercanía y la identificación, en esos momentos, con la posición poética de Pablo Neruda.

La defensa del ideario del chileno, por parte de los jóvenes mexicanos, es incluso más reveladora si se toma en cuenta que, ya para marzo de 1942, se había desarrollado otro hecho profundamente conflictivo en el ambiente poético de la ciudad de México. Me refiero a la aparición de la antología poética *Laurel*, acontecida apenas un par de meses antes de

la polémica con Juan Ramón. En esa trifulca, Neruda había sido nuevamente el centro del huracán. La anécdota es bastante conocida: el 20 de agosto de 1941, bajo el sello de la editorial Séneca de José Bergamín, salió de la imprenta: *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*.<sup>32</sup> La selección corrió a cargo de dos poetas españoles (Emilio Prados y Juan Gil-Albert) y de dos mexicanos (Xavier Villaurrutia y Octavio Paz). Pablo Neruda y León Felipe, poco antes de que el libro fuera a imprenta, pidieron no ser incluidos en la publicación.<sup>33</sup> Sobre las razones de esta decisión pesan muchas historias. Hay quienes afirman que la ruptura entre Neruda y Bergamín, acontecida en diciembre de 1940, jugó un papel importante;<sup>34</sup> hay quienes señalan que la exclusión de Nicolás Guillén y de Miguel Hernández –ambos amigos cercanos de Neruda– llevó al chileno a retirarse del libro.<sup>35</sup> Lo cierto es que la publicación de esta antología propició el rompimiento violento entre Octavio Paz y Pablo Neruda.<sup>36</sup> Sobre estos hechos, Wilfredo Cantón asegura: “El ambiente generalmente apacible de nuestras letras, se caldeó con estos sucesos hasta una temperatura inusitada, en la que se injuriaban los dos

<sup>32</sup> En la sección “últimos libros” de la revista *Letras de México* (núm. 9, 15 de septiembre de 1941, p. 11), ya se asienta la circulación de la antología. A final de la entrada bibliográfica se dice “A petición propia fueron excluidos Pablo Neruda y León Felipe”.

<sup>33</sup> León Felipe publicó un breve texto donde explicaba sus razones para retirarse del libro: “A los antólogos”, *Letras de México*, núm. 9, 15 de septiembre de 1941.

<sup>34</sup> Al respecto, véanse las cartas de rompimiento entre ambos escritores fechadas el 6 y 7 de diciembre de 1940 en Edmundo Olivares Briones, *Pablo Neruda: Los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante III (1940-1950)*, LOM, Santiago de Chile, 2004, pp. 102-106.

<sup>35</sup> En carta a Juan Marinello, en mayo de 1943, Neruda aseguraba, al explicar los planes de publicación de una nueva revista: “Nicolás me ha defraudado [al no mandar textos de colaboración]. Sabes el ultraje que significó la Antología en que no lo incluyeron y en nuestro 2do. número se le hará un homenaje formal. Pero él no respira” *apud*, Edmundo Olivares Briones, *Pablo Neruda: Los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante III (1940-1950)*, LOM, Santiago de Chile, 2004, p. 284.

<sup>36</sup> Paz relata el incidente en su texto “Poesía e historia: *Laurel* y nosotros”, en *Obras completas*, vol. 3, *Fundación y disidencia: dominio hispánico*, FCE, México, 1997. También pueden verse Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004, pp. 393-403 y Christopher Domínguez, *Octavio Paz en su siglo*, Aguilar, México, 2014, en especial el capítulo 5 “El ombligo de la luna”.

grupos en que se escindieron los escritores: nerudistas y antinerudistas”.<sup>37</sup> Efraín, como era de esperarse, tomó partido. Eso se nota claramente en la entrada de *El Hombre de la Esquina* del 4 de febrero de 1942, donde el columnista, con un título irónico: “Torres de dios”, afirmaba sobre la polémica antología:

Este voluminoso, parcial e injusto libro, ya ha sido fustigado; pero no lo bastante. Oliendo a nostalgia, a ajenjo barato, esta poesía campanuda, malandrinesca, se nos queda en el alma falazmente. No llega a poseernos. Pero sí llega a enfermar lentamente. Parece una prolongada, tediosa clase de filosofía. No es, qué más quisiéramos, lo que se llama poesía impura. Es una poesía chillona y agria, propia para ser leída por los afectos a las ingeniosidades. Es la corriente de un río turbio, cuyo seno está habitado por los duendes de la tecniquería.

El cierre del ensayo llegaba a tonos realmente provocadores: tachaba a los responsables de la antología de “románticos melencólicos de una bohemia de Faubourg o Avenida Juárez; niños bien pulidores de versitos medidos, pero huecos hasta la miseria. Goethitos autoauroleados, despreciables aprendices de hombres”. Las palabras de *El Hombre de la Esquina* provocaron la reacción inmediata de José Bergamín, el editor responsable del libro, quien al día siguiente, en una carta dirigida a Alejandro Carrillo, director del periódico *El Popular*, pedía que se publicara la siguiente aclaración: “Mi estimado amigo y compañero: En su periódico con fecha de hoy [aparece] un sueltucillo titulado ‘Torres de Dios’, inserto en la sección anónima que encabeza como letrado: *El Hombre de la Esquina*. Si los denuestos que contiene fueran contra todos los poetas que en el mundo han sido, nada significaría el desahogo del gacetillero, pero como se refieren concretamente a los poetas

---

<sup>37</sup> Wilfredo Cantón, “Pablo Neruda en México (1940-1943)”, *Anales de la Universidad de Chile*, Enero-Diciembre de 1971, p. 264.

seleccionados en la Antología titulada Laurel, recién aparecida, considero que interesa conocer exactamente los nombres de aquellos a quienes se denomina [...] no necesito subrayar el agravio que les hace haciéndoselo sobre todo a sí mismo”. Respuesta de *El Hombre de la Esquina* no hubo; sin embargo, esta pequeña escaramuza demuestra su identificación con el ideario poético del cónsul de Chile.

Los ataques y las polémicas de Neruda en México no sólo se circunscribieron al ámbito poético; también la esfera política estaba profundamente caldeada. Los tiempos no eran para menos. La avanzada nazi en Europa, el triunfo de Franco frente a los Republicanos, las fechorías de Mussolini en Italia; todo mostraba un escenario internacional muy sombrío: el olor de la guerra impregnaba la atmósfera. A principios de diciembre de 1941, Estados Unidos declara oficialmente la guerra a las potencias del eje y México, bajo el gobierno de Manuel Ávila Camacho, rompe relaciones diplomáticas y consulares con Japón, Italia y Alemania. La tensión internacional era extrema. Las actividades nazi-fascistas en México habían sido denunciadas esencialmente por dos diarios del país: *El Nacional* y *El Popular*; el resto de la prensa jugaba, en muchos casos, con ciertos guiños de simpatías germanofílicas. El joven Efraín Huerta fustigó una y otra vez en su columna al fascismo internacional y a la versión patria de esta corriente: los camisas doradas y los sinarquistas. Entre todas las denuncias que hizo (la distribución ilegal de ejemplares de *Mi Lucha*, la divulgación de propaganda nazi en estaciones de radio regional, etc.) se encuentra una que tiene que ver directamente con Neruda.

A finales de diciembre de 1941, poco después del rompimiento diplomático de México con los países del Eje, Neruda sufre un ataque violento por parte de un grupo de alemanes filonazistas. El cónsul se encontraba en Cuernavaca tomando un descanso de fin de año. En la terraza del hotel “Parque Amatlán” comentaba y festejaba, junto con algunos amigos mexicanos y chilenos, la decisión del gobierno de Ávila Camacho de romper con el Eje y hacía votos por la futura derrota del nazismo. Unos alemanes hitlerianos que se encontraban en las inmediaciones escucharon

los comentarios, se acercaron a la mesa del poeta y lo agredieron físicamente. Neruda resultó herido en la cabeza. Los agresores huyeron rápidamente dejando sangrando al poeta. Las noticias al día siguiente daban cuenta de la agresión. *El Hombre de la Esquina*, enterado de primera mano de los acontecimientos, escribe el 31 de diciembre de 1941: “doce súbditos de Hitler, premeditadamente reunidos en el hotel de su compinche Roberto Kabler –“el Parque Amatlán”– se acercaron en grupo a la mesa que ocupaban Pablo Neruda, su esposa y sus amigos mexicanos y chilenos, hicieron el saludo nazi y al grito de ‘Viva el Führer, mueran los judíos’, sacaron macanas y pistolas y se arrojaron valientemente contra tres hombres inermes que ni siquiera tenían a mano una botella ni un palo con que repeler la agresión, y contra tres mujeres y un niño [...] ¡Con alevosía, premeditación y ventaja, como en Austria y en Checoslovaquia! ¡Con premeditación, alevosía y ventaja, como en España! ¡Con premeditación, alevosía y ventaja como en Noruega, Holanda y Bélgica! Los nazis no atacan de otro modo. Son ‘montoneros’ por táctica y alevosos por doctrina. En la persona de Pablo Neruda quisieron castigar a la América antifascista”. La columna no sólo denunciaba el cobarde ataque; también exigía una investigación a fondo y un castigo para los agresores: “Es evidente que no se trata aquí de una riña circunstancial, de un incidente surgido al calor de la discusión y de las copas, como alguien ha insinuado, sino de una acción punitiva realizada en México, país democrático y antifascista, por una banda organizada de miembros del Partido Nacional Socialista Alemán”.

Testimonios como el anterior evidencian las extremas tensiones políticas del momento y la necesidad, para algunos escritores y artistas, de impulsar un arte profundamente comprometido con la historia. La angustiosa situación del mundo exigía una poesía no sólo impura sino completamente involucrada con el escenario del momento. La idea de un posible triunfo del Nazismo –situación totalmente incierta en ese momento– era sin duda una de las pesadillas mayores que podían tener algunos de esos poetas y escritores. “De triunfar el nazismo triunfarán las fuerzas antihumanas más brutales que ha conocido jamás la historia”,

escribía José Revueltas en esos días en las páginas de *El Popular*.<sup>38</sup> De ahí que el ascenso y la expansión de las tropas hitlerianas por el resto de Europa representara, en los siguientes meses, una profunda amenaza. El ataque a Neruda en Cuernavaca no era sino una más de las manifestaciones del peligro del fascismo internacional. No es de extrañar entonces que estos mismos poetas, Efraín Huerta y Pablo Neruda, frente a las noticias que llegaban de los enfrentamientos entre las tropas de Hitler y el ejército Ruso, hayan decidido participar en una manifestación pública en homenaje a la defensa de la ciudad de Stalingrado. Las notas informativas que llegaban eran dramáticas. Después de quince meses de estar sitiados por las tropas de Hitler, la ciudad rusa resistía. Huerta, en medio de la redacción del periódico *El Popular*, entre cables y notas que hablaban de las circunstancias de la batalla, escribió su poema: “Stalingrado en pie”; Neruda, por su parte, su “Canto a Stalingrado”. Ambos poemas fueron leídos en una manifestación pública organizada por los amigos de la URSS. En *El Hombre de la Esquina* del 29 de septiembre de 1942, después de denunciar la introducción y la distribución de 2000 ejemplares de *Mi Lucha* por grupos sinarquistas, se da noticia del evento: “Y hoy a las ocho de la noche, en el Sindicato Mexicano de Electricistas, será el gran homenaje a la ciudad de Stalingrado. Una auténtica exaltación. Ocampo (de Electricistas), Elizondo (de Mineros) y Mancisidor, hablarán; Neruda y Huerta dirán sendos poemas”. Unos días antes, en las mismas páginas de *El Popular* había aparecido publicado “Stalingrado en Pie” de Efraín. Una nota introductoria que acompañaba al poema decía mucho del ambiente en el que había sido concebido:

He aquí un bello canto a la defensa gloriosa y heroica de Stalingrado. Efraín Huerta, poeta de hondas e ilimitadas raíces dramáticas, eleva aquí su devota esperanza en el triunfo de los hombres que defienden el destino

---

<sup>38</sup> Revueltas asegura esto en su columna no firmada: “La Marea de los días”, *El Popular*, sábado 16 de septiembre de 1942, p. 5.

del hombre en la ciudad soviética. Huerta cumple así el deber de poeta verdadero: con su emoción y su acento como armas de combate en la lucha de la que ha de salir un mundo con mejores anhelos y mejores expresiones. La lucha por un mundo mejor, Huerta lo sabe, es la mejor tarea para lograr el día del triunfo, la más bella poesía.<sup>39</sup>

El inicio del poema recreaba ese sentimiento de tragedia y de esperanza: “El Volga, atrás, en ruinas / desatada ceniza y turbia plenitud. / El padre río cansado, aniquilado, / el padre río con sangre, / el dulce padre río con los hombros heridos”.<sup>40</sup>

Neruda, por su parte, leyó de “forma soberbia” su poema “Canto a Stalingrado”. En él, al igual que en los versos de Efraín, se dramatizaba una situación límite de guerra: “Ciudad, estrella roja, dicen el mar y el hombre, / ciudad, cierra tus rayos, cierra tus puertas duras, / cierra, ciudad, tu ilustre laurel ensangrentado, / y que la noche tiemble con el brillo sombrío / de tus ojos detrás de un planeta de espadas”.<sup>41</sup> Tres días después de la manifestación en apoyo a la ciudad rusa, “Canto a Stalingrado” fue publicado en *El Popular*. Neruda, no conforme con la circulación en el diario, imprimió el poema en un formato de cartel (34 por 56 centíme-

<sup>39</sup> *El Popular*, domingo 20 de septiembre de 1942, 1ª sección, p. 3.

<sup>40</sup> Efraín Huerta, “Stalingrado en pie”, *El Popular*, domingo 20 de septiembre de 1942, 1ª sección, p. 3. El poema está fechado dos días antes (el 18 de septiembre). Al respecto habría que leer las palabras que un par de días después, el poeta centroamericano Raúl Leyva, asiduo colaborador de *El Popular*, asentó en el diario, respecto de la poesía política de Efraín: “Al lado de la actitud indecisa –cuando no hostil– de muchos de los literatos de este contradictorio, hermoso y caótico país, (Efraín Huerta) ha sabido lanzar valientemente, en varios casos, su palabra habitada de un alto fervor por las cosas que son y vienen de los estratos más humildes y enteros del pueblo –nuestras cosas–, las más dignas del hombre. [...] Un claro ejemplo de lo que venimos diciendo, lo vemos sin ir muy lejos, en su último poema publicado en las páginas de *El Popular* y dedicado al valeroso pueblo ruso. Hablamos del canto ‘Stalingrado en Pie’. Opinamos que, más que muchos libros publicados últimamente, los cuales discurren sobre las más dispares disciplinas de la función creadora, valen actitudes como ésta: cantar, hermosamente, con generoso aliento humano, a la gran masa del pueblo soviético que en estos instantes está muriendo por la causa de todos los hombres: la de la igualdad y fraternidad humanas” (Raúl Leyva, “La hora en que los intelectuales se definen”, *El Popular*, jueves 1 de octubre de 1942, p. 5).

<sup>41</sup> Pablo Neruda, “Canto a Stalingrado”, *El Popular*, viernes 2 de octubre de 1942, p. 5.

tros) y lo mandó pegar en los muros de la ciudad de México. La poesía tenía que salir a la calle y gritar la horrenda situación bélica. No es difícil detectar en este guiño provocador –asaltar los espacios públicos con arte político–, la actitud de los muralistas mexicanos.<sup>42</sup> El poema tenía que hacerse visible en las esquinas; tenía que llevar al paseante el sentido angustioso de los acontecimientos.

Las reacciones contra Neruda, por su poesía política y su masiva difusión mural, no se hicieron esperar. Unos días después, en la “Página de la Juventud Universitaria” del periódico *Novedades* se desató una escaramuza en torno a la poesía de combate del chileno. En la columna anónima “Metrónomo” los tonos de la polémica se encendieron. El autor de la nota hablaba de Neruda como de un artista “ebrio de pasadas glorias”; calificó su “Canto a Stalingrado” como poema “de encargo, plagado de lugares comunes y animado por un espíritu que no es poético” y definió su proyecto artístico como “propaganda sin intimidación lírica, sin propósitos estéticos”.<sup>43</sup> Una semana más tarde, en esa misma página, Wilberto Cantón reviró: “No pueden los ratones, no pueden los bibliógrafos comprender que se haga un poema ante la agonía del mundo, no pueden comprender que se imprima toscamente y se pegue en las esquinas [...]. 1942 grita y el poeta tiene el espíritu encadenado a ‘la rueda de las angustias del hombre’. No se acerque el congelado intelectual, pues esta nueva poesía de Neruda es como una brasa, y el que la toca arde”.<sup>44</sup> Las críticas siguientes confirmaron el enojo de algunos miembros del medio mexicano. Pedro Ponce aseguraba que “detrás de estas palabra del ‘Canto a Stalingrado’, hay

---

<sup>42</sup> La relación de Neruda con el muralismo mexicano fue muy intensa; basta recordar que fue el cónsul chileno quien, a los pocos días de haberse instalado en México, tuvo que tramitar una visa especial para que David Alfaro Siqueiros, recién encarcelado por el atentado fallido al muy pronto asesinado León Trotsky, saliera a Chile.

<sup>43</sup> Maximiliano Prado, “Metrónomo”, *Novedades*, jueves 22 de octubre de 1942, p. 7 (Página de la Juventud Universitaria). Al parecer, el seudónimo de Maximiliano Prado en realidad escondía al joven Jaime García Terrés quien ese mes se estrenó como columnista del periódico.

<sup>44</sup> Wilberto L. Cantón, “Nuevos Vargas Vilas con cabezas de zorras”, *Novedades*, Jueves 29 de octubre de 1942, p. 5.



un muro hueco, una pulquería o un Mexican Curios [*sic*]” y calificaba a Neruda como “estrambótico”, “hombre que a fuer de haber perdido las riendas de su antiguo pegaso, va por el mundo con los ojos afuera de las órbitas, enseñando los dientes, afilando sus uñas, desbocado, loco, alucinado”.<sup>45</sup> El zafarrancho producido por los poemas a Stalingrado produjo una respuesta inmediata de Neruda. En el periódico del partido Comunista Chileno, *El Siglo*, apenas unos días después de todas las reacciones contrarias a él –y a sus allegados– Neruda defendió su propuesta de una poesía combatiente: “América debe reunir todos los productos, todas las fuerzas, todos sus hombres [...]. Nuestro papel inicial es barrer de fascistas extranjeros y criollos nuestra extensa casa”. La poesía, ante ese escenario, debía bajar a las calles: “Toda creación que no esté al servicio de la libertad total es una traición. Todo libro debe ser una bala contra el eje; toda pintura debe ser propaganda; toda obra científica debe ser un instrumento y arma para la victoria”.<sup>46</sup>

Las críticas al proyecto de una poesía política también llegaron a Efraín Huerta. Los comentarios contra el joven fueron tan violentos que José Revueltas tuvo que salir a la defensa de su amigo unas semanas después del altercado. El 5 de diciembre de 1942, en su columna no firmada de *El Popular*, “La marea de los días”, el novelista aseguraba que la obra de Efraín “no tiene tregua y crece, dulce o áspera, furiosa o iluminada”; es una poesía de combate: “esta poesía, [...] esta forma de responder a sus exigencias, lo condujo a la batalla esencial; y sus versos fueron su instrumento, su hacha. Hoy no hay un poeta menos puro, más antipuro, que Efraín Huerta, escritor, periodista, político también”. La defensa de este carácter polifacético de la escritura de Efraín era menospreciado por aquellos que, en aras de una profesionalización del trabajo artístico y de

<sup>45</sup> Pedro Ponce, “Cabezas de zorra al lado de Vargas Vila”, *Novedades*, 5 de noviembre de 1942, p. 5.

<sup>46</sup> Soler Alonso Pedro, “Dice Neruda: Todo libro debe ser una bala contra el eje”, *El Siglo*, (Santiago de Chile) 15 de noviembre de 1942, *apud*, David Schidlowski, *Las furias y las penas. Pablo Neruda y su tiempo vol. 1*, Wissenschaftlicher Verlag, Berlín, 2003, p. 475.

la defensa del relativo carácter autónomo del arte, censuraban las intromisiones de la coyuntura histórica en la poesía:

¿Que el poeta es, al mismo tiempo, un periodista político y de combate?  
¡Tanto mejor! Ellos quisieran, todos, inclusive los “poetas”, que se quedara con su poesía, aparte, soñando sueños muertos. Pero es que ha nacido una actitud nueva y un poder nuevo y una nueva verdad: debe militar el poeta y no sólo en los asuntos de su poesía, que ella resultará más fuerte, más esencial, más verdadera, con esta militancia dentro de la lucha por un orden mejor y más justo.<sup>47</sup>

Que las reacciones contra Huerta y Neruda no menguaron sus intenciones de seguir haciendo intervenir el arte y la política, se nota en las páginas de *El Popular* tiempo después. Hacia finales de 1942 comenzó aparecer una página literaria en el periódico del movimiento obrero; se trataba de una sección dominical coordinada por el joven Efraín que se llamaba: “Crítica –Poesía– Polémica”. En este espacio, el joven escritor alentó la publicación de una literatura abiertamente militante.<sup>48</sup> Ahí dio a conocer, a finales de marzo de 1943, su poema: “Oración por Tania”, con el subtítulo: “Joven guerrillera Soviética ahorcada por los nazis”. Un par de versos nos recuerdan nuevamente la importancia que ya para estos momentos tenía el escribir y defender una poesía de combate, histórica y vinculada con todos los acontecimientos sangrientos de la época: “Bajo tus pies la nieve se hizo llanto, / bajo tu desgarrada piel y tus ojos con fiebre / crecieron los sollozos; los cristales del odio / penetraron tu carne

<sup>47</sup> “La marea de los días: El poetas y los bandoleros”, *El Popular*, 5 de diciembre de 1942, p. 5.

<sup>48</sup> Aunque no sólo se publicó literatura política. En el primer número de esta página; Huerta reprodujo el poema de Octavio Paz “Bajo tu clara sombra” y una reseña del recién libro del mismo poeta *A la orilla del mundo* debida a la pluma de Alí Chumacero “Pasión e inteligencia: sobre la poesía de Octavio Paz”, domingo 8 de noviembre de 1942, *El Popular*, 2ª sección, p. 5. En su primera aparición la página se llamaba “Crítica –Poesía– Fábula”, a partir del 29 de noviembre se llamó: “Crítica –Poesía– Polémica”.

de doncella sin triunfo; / bajo el cielo de invierno, una mañana / fuiste un árbol, / un árbol de tortura y de martirio, / árbol de los incendios, / árbol puro, árbol de venganza”.<sup>49</sup>

Neruda participó asiduamente en la página coordinada por Efraín. En una de sus colaboraciones, retando a quienes lo habían fustigado por difundir su “Canto a Stalingrado”, publicó su “Nuevo canto de Amor a Stalingrado” en abril de 1943. En ese poema hay versos que pueden leerse como una crítica directa a sus detractores: “Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua, / describí el luto y su metal morado, / yo escribí sobre el cielo y la manzana, / ahora escribo sobre Stalingrado. / [...] Yo sé que el viejo joven transitorio / de pluma, como un cisne encuadernado, / encuaderna su dolor notorio / por mi grito de amor a Stalingrado”.<sup>50</sup> No son pocos los lectores que han querido ver en este último cuarteto una alusión directa a Octavio Paz.<sup>51</sup> Puede ser; sin embargo, para esos momentos, el joven poeta mexicano todavía no se había declarado públicamente contra la poesía política de Neruda.<sup>52</sup> Tendrán que pasar algunos meses para que Paz descalifique abiertamente la lírica de combate del chileno.

La dupla Efraín Huerta / Pablo Neruda continuó su cercanía en la misma sección de “Crítica – Poesía – Polémica”. El 16 de mayo de 1943 se publicó un estudio sobre Neruda, escrito por Samuel Putnam, que fue acompañado por un retrato del poeta chileno debido a la mano del propio Efraín. Hasta ahora son todavía poco conocidas las dotes de dibujante que Efraín poseía. Se trata de un dibujo que sigue el mismo trazo

<sup>49</sup> Efraín Huerta, “Oración por Tania (Joven guerrillera Soviética ahorcada por los nazis)”, *El Popular*, 2ª. Sección, Crítica-Poesía-Polémica, domingo 28 de marzo de 1943, p. 3.

<sup>50</sup> Pablo Neruda, “Nuevo canto de Amor a Stalingrado”, *El Popular*, el domingo 11 de abril de 1943, 2ª. Sección, p. 3.

<sup>51</sup> Cf. Jorge Edwards, *Adiós poeta*. Barcelona, Tusquets, 1990, p. 120 y Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, FCE, México, 1986, p. 688.

<sup>52</sup> Al respecto pueden revisarse los textos que entre noviembre de 1942 y marzo de 1943 Paz publicó en distintos medios. En ninguno de ellos se hace alusión explícita a Neruda. Cf. la bibliografía preparada por Enrico Mario Santi en Octavio Paz, *Primeras Letras (1931-1943)*, selección, introducción y notas Enrico Mario Santi, Vuelta, México, 1988, pp. 410-414.

del autorretrato que Efraín incluiría en su libro *Los hombres del alba* publicado un año más tarde.

En los meses siguientes, Neruda, que no tenía la intención de quedarse callado ante el escenario del momento, se vio involucrado en otros acontecimientos políticos. Uno de ellos fue la causa de su regreso a Chile. Se trata del poema que escribió a raíz de la muerte de Leocadia Prestes, a la sazón exiliada en la ciudad de México y madre del luchador social brasileño Luis Carlos Prestes, encarcelado por Getulio Vargas en Brasil y acusado de delitos comunes. “Dura elegía. En la tumba de la señora Leocadia Prestes” fue publicado en *El Popular* el sábado 19 de junio de 1943. El poema provocó la ira del embajador brasileño en México y desató una campaña de linchamiento por parte del periódico *Excélsior*. Neruda, pese a su cargo diplomático, no se retractó de lo dicho en su poema. Los rumores sobre su inminente destitución comenzaron a difundirse. Para finales de julio de 1943, el poeta ya sabía que tendría que volver a su país. Fue así que comenzaron a organizarse una serie de homenajes y de entrevistas en las cuales el poeta chileno hizo varias declaraciones sumamente críticas sobre el viejo tema de la antología *Laurel*. El 1 de agosto, en el número 5 de la revista de Arturo Adame Rodríguez, *Tiras de Colores*, apareció una entrevista con el autor de *Residencia en la Tierra* que encendió en ánimo. Ahí, Neruda aseguraba: “Quiero aprovechar esta ocasión para hablar de la antología Laurel, editada en México. He hecho públicas las razones por las cuales me excluí voluntariamente de dicha publicación, como también lo hizo el poeta León Felipe. Una secta bastante poco masculina presidió la confección de esta extraña legumbre. No niego sus derechos de existencia a esta secta, pero no los creo autorizados para manejar los destinos de la poesía americana”.<sup>53</sup> En ese mismo tenor, unos días después, en una entrevista que otorgó al periodista español Alardo Pratts y que apareció publicada

---

<sup>53</sup> Andrés Requena, “Neruda: Poeta de la humanidad”, en *Tiras de colores*, núm. 1, 1 de agosto de 1943, s. p.

en la revista *Hoy*, Neruda aseguró que lo mejor de México eran sus agrónomos y sus pintores; la novela, según él, “llega a alcanzar las expresiones de un nuevo clasicismo. El ensayo ha sido maleado por una generación anémica”; pese a lo polémico de estas aseveraciones, la gota que derramó el vaso fue la frase que dedicó a la poesía mexicana: “Considero que en poesía hay una absoluta desorientación y una falta de moral civil que realmente impresiona”.<sup>54</sup> Neruda, que quiso afirmar el sentido polémico antes que los lazos ya establecidos con una parte de la poesía mexicana (Huerta, por supuesto), despertó el enojo no sólo de Octavio Paz sino también de José Luis Martínez que inmediatamente, desde la revista *Letras de México*, publicaron un par de comentarios a tono con las provocaciones de Neruda:

Para el crítico Neruda –aseguraba Paz– la poesía mexicana carece de ‘moral cívica’. El político Neruda quiere decir que le gustaría ver en la obra de González Martínez, de Carlos Pellicer, de José Gorostiza, de Xavier Villaurrutia, o de Alfonso Reyes y Torres Bodet eso que llaman ‘poesía política’. Sabemos qué significa semejante poesía, que empieza por no ser ni política ni poesía. Es muy posible que el señor Neruda logre algún día escribir un buen poema con las noticias de la guerra, pero dudo mucho que ese poema influya en el curso de ésta. Prefiero siempre un buen comentario de Lasky a los ripios de los ‘poetas políticos’ y confieso que me parece más viva y actual la obra de Lenin que los yertos poemas de Maiakowski. Un buen discurso político posee más eficacia –y de eso se trata– que todas las odas del señor Neruda y sus discípulos.<sup>55</sup>

Paz cerraba su escrito con una confesión casi personal. Ahí, me parece, revelaba entre líneas sus convicciones políticas en ese momento: “El

<sup>54</sup> Apud Wilberto Cantón, “Pablo Neruda en México (1940-1943)”, *Anales de la Universidad de Chile*, Enero-Diciembre de 1971, p. 267.

<sup>55</sup> Octavio Paz, “Respuesta a un Cónsul”, *Letras de México*, núm. 8, 15 de agosto de 1943, p. 5.

poeta Neruda se empeña en convertir a los que su rencor imagina enemigos, en adversarios políticos. Pero Neruda no representa la Revolución de octubre; lo que nos separa de su persona no son las convicciones políticas, sino, simplemente la vanidad ...y el sueldo”.<sup>56</sup> José Luis Martínez, por su parte, lamentaba –con un cierto horror burlón– que esos poemas políticos de Neruda hubieran ido a “fijarse en los muros –al lado de los anuncio de cine y la propaganda de los diputados–”, pues de esta manera “desnaturalizaban la poesía y no la alcanzaban ni por un momento”.<sup>57</sup>

Dos días después de publicados los textos de Paz y de Martínez, Neruda recibió un homenaje en la Universidad San Nicolás de Hidalgo en Morelia. Durante toda la ceremonia rondó el fantasma de las polémicas reacciones de sus, ya para ese momento, abiertos contrincantes. En su discurso de agradecimiento, Neruda no perdió la oportunidad de defender su proyecto poético y de mofarse ácidamente de la antología *Laurel*: “La terrorífica amenaza de los conquistadores nazifascistas no es para nadie tan grave como para nosotros los americanos. Si otras naciones iban a perder poderío y esplendor nosotros íbamos a perderlo todo: estábamos destinados a ser los más nuevos esclavos, los semihombres para la nueva y grande Alemania. Racialmente despreciados, infinitamente codiciados como producción y como carne barata en el nuevo e inmenso mercado de la esclavitud que los nazis prepararon, éramos nosotros las verdaderas víctimas soñadas por los terribles terroristas de la edad moderna. Por eso en esta última época mi poesía ha tocado los temas más palpitantes de la guerra, de la gran guerra, de la gran guerra que es nuestra guerra. He decepcionado a muchos que hubieran querido de mí un compañero más en la fiesta de las flores. Yo he tenido otras flores que celebrar, otras flores martirizadas y otros *laureles*, otros *laureles* gloriosos que cantar [...]. A los poetas nunca nos quedó bien en la

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> José Luis Martínez, “Despedida”, *Letras de México*, núm. 8, 15 de agosto de 1943, p. 4.

cabeza la corona de *laureles*, esa corona hecha de falso *laurel* [...]. A nosotros los poetas se nos condecoró mejor con el destierro o con el largo silencio de las edades”.<sup>58</sup>

Poco más de una semana después, el 25 de agosto, Efraín Huerta nuevamente salió a defender el ideario de Neruda desde *El Popular*. En su columna anónima, *Las Paredes Oyen*, Efraín criticaba abiertamente la posición de José Luis Martínez y de Octavio Paz: “En las pandillas literarias de México hay uno que otro esquizofrénico (la psiquiatría forense es bastante explícita en estos casos), capaz de fabricarse para su uso personal una docena de esferitas de vida. ‘Aquí soy poeta; hasta ese lado, burócrata con obligación de adular; hasta este límite, escritor de garra’, etc. ‘Más allá, escribiendo (sólo escribiendo), soy más leninista que Lenin y más marxista que Carlos Marx’. Aunque en sus conversaciones terminen siempre intentado explicarse la situación mundial recurriendo a San Juan de la Cruz y a Quevedo”. Huerta lamentó la actitud de sus colegas y dejó entrever que el origen del desencuentro era un problema personal: “Lástima que *Letras de México* (agosto 15 de 1943) haya caído en ese terreno, ¡y en vísperas de que se marche Pablo, precisamente, para hacer mucho más vergonzoso el asunto! Y el asunto era personal. Pero partiendo de lo personal, ellos han hecho un escándalo que a todos nos interesa”.

En este ambiente de profunda confrontación sobre el papel de la poesía en un periodo bélico, apareció, justo unos semanas antes de que el poeta cónsul regresara a Chile, la *plaque*: *Poemas de Guerra y Esperanza*. Ahí, Huerta recopilaba algunas de las poesías que había escrito al fragor de las batallas al lado de Pablo Neruda. El sentido nerudiano del libro no pasó desapercibido para una de las pocas lectoras que no condenó la poesía política de Efraín. Me refiero a Simone Terry, escritora francesa anti-

---

<sup>58</sup> Apud Edmundo Olivares Briones, *Pablo Neruda: Los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante III (1940-1950)*, LOM, Santiago de Chile, 2004, pp. 299-300. Las cursivas son mías.

fascista y asidua colaboradora de *El Popular*. El 5 de agosto de 1943 Terry, después de hermanar la aparición de *El luto humano* de Revueltas con el poemario de Efraín, escribía:

Hace varias semanas ya que los *Poemas de Guerra y Esperanza* han salido, y apenas si he visto una notita en la prensa de México. Creía encontrar el librito en todas las librerías de la ciudad, oír a los militantes vocearlo en todos los mítines y asambleas. Pues no, señor. Es como si el libro hubiese sido publicado en la luna. Fue una piedra echada al pozo y se acabó. ¿Cómo se pueden enterar los intelectuales y el público letrado que tienen un nuevo poeta? ¿Cómo se puede enterar el pueblo que le ha nacido un poeta revolucionario, hermano mexicano de los Mayakovski, de los Aragón, de los Guillén, de los Garfias, de los Neruda? No pueden, porque no se les dice.<sup>59</sup>

Un último testimonio deja prueba fehaciente de la estrecha cercanía, poética, política e intelectual, entre Efraín Huerta y Pablo Neruda en ese tenso periodo de agosto de 1940 a agosto de 1943. Se trata del emotivo texto de despedida que el mexicano dedicó al chileno el 16 de agosto de 1943. En él, Efraín deja ver el grado de simpatía y compromiso con una idea del poeta y de la poesía:

El gran Pablo Neruda nos dejará dentro de pocos días. El gran Pablo Neruda regresará a Chile [...]. Vuelve a su patria el hombre que descubrió los más entrañables imperios de la poesía, el gran inventor, el solemne y

---

<sup>59</sup> Simone Terry “Efraín Huerta un poeta de México”, *El Popular*, jueves 5 de agosto de 1943, p. 5. Poco tiempo después, María Ramona Rey escribió, para la revista *Rueca*, otra reseña sobre la *plaque*. Los comentarios confirman el clima de tensión en el cual fue publicado el librito y lo incómodo que representaba un ideal poético militante antifascista. Entre lamentaciones por la poesía combativa de Huerta, la reseñista albergaba la esperanza de que pronto el poeta regresara a los tonos amorosos que le eran tan suyos: “La esperanza a que quizá alude, secretamente, el título del libro, será la de que Efraín Huerta dedique sus cantos al tema que es suyo” (*Rueca*, núm. 8, otoño de 1943, p. 55).



pausado coloso de ojos de niño y voz de océano. Pero nos deja una prodigiosa estela de mágico barco. Pero nos deja frutas y música de caracoles. Pero nos deja la soberbia enseñanza de su condición de maestro, de hombre, de poeta [...]. Sacudimiento y vibración, lealtad, honradez, rotunda franqueza. Esta es la atmósfera en que se mueve el poeta, y en la que nos hemos estado con él durante años. Y nos la deja convertida en llama [...]. Largamente hemos estado con él. Profundamente, escuchándole [...]. Gran Pablo: estas palabras, este abrazo mexicano, este brindis, valen por una cariñosa despedida, por un suave ‘hasta luego’, por un ‘nos vemos’, y muchas cosas tristes de esta especie’.

El martes 31 de agosto de 1943, a las dos de la tarde, Pablo Neruda tomó su avión con rumbo a Suramérica. Al aeropuerto, según informes de *El Popular*, acudieron cerca de cien intelectuales mexicanos a despedirlo. Entre ellos se encontraba, por supuesto, Efraín Huerta. Al día siguiente el diario reprodujo con orgullo una nota manuscrita que el poeta había dejado: “A través del ‘Popular’ abrazo a México sin decirle adiós. Pablo Neruda”.

No quisiera terminar estas páginas sin hacer un breve balance del recorrido. Me parece que los testimonios, hasta ahora desconocidos, de *El Hombre de la Esquina* y de *Las Paredes Oyen* nos muestran –entre otras muchas cosas– a un joven Efraín Huerta profundamente comprometido, entre 1940 y 1943, con un ideal de poeta y de la poesía que encarnó la figura y la obra de Pablo Neruda. No sólo se trataba, en todas las polémicas en las que el joven participó, de salir a la defensa de una persona en específico, sino de enaltecer una idea de la poesía y del poeta profundamente comprometido con los acontecimientos de la historia. Más allá de las típicas descalificaciones de estalinistas que suele hacerse a un grupo de escritores de esos años, los detalles del escenario de discusión muestran que, en el fondo, en el campo intelectual mexicano del momento, se ponía en juego una pregunta fundamental: ¿Cuál era la función del arte y de los artistas en un periodo militarista y bélico tan

complejo como el de la Segunda Guerra Mundial? Para intentar responder a este interrogante, y tratar de valorar la posición que Huerta, Neruda y otros adoptaron en ese momento, me gustaría traer a colación otro texto publicado en el mismo periódico del movimiento obrero. Se trata del ensayo de José Revueltas “Lirismo turbio y redentor”, publicado en *El Popular* el viernes 11 de septiembre de 1942. En él, el autor del *El luto humano* involucra a casi todos los personajes de los que hemos hablado en estas páginas. Revueltas delinea ahí los distintos frentes que en esos momentos se configuraban respecto a la idea del creador y del intelectual. No está de más señalar que el texto fue publicado apenas unas semanas antes de que se desatara la tormenta por la lectura de “Stalingrado en Pie” y “Canto a Stalingrado”. En este ensayo, el joven novelista hace alusión a un cuestionario que una Sociedad de Artistas y Escritores Jóvenes ha hecho circular en el medio intelectual mexicano. La pregunta principal giraba en torno a la función del poeta y del intelectual en ese momento. En específico, la respuesta que le interesa a Revueltas es la de José Luis Martínez: “¿Cuál es el papel de la juventud en la creación literaria? ¿Y cuál este papel en realidad? ¿Estudiar hasta morir como lo pretende José Luis Martínez? No. Es precisamente aquello que él condena: ‘el turbio lirismo de redentores continentales’ [...] ese ‘turbio lirismo’ –turbio porque es turbia la vida dura y criminal que vive el hombre– pretende redimir y ha de lograrlo unido a todo eso que tan obscuramente lucha y sufre en todas partes. Esto me recuerda un poco la actitud de Juan Ramón Jiménez ante la poesía de Neruda. ¿Cómo se puede pretender orden, equilibrio, transparencia, tranquilidad, quietud, goethismo, hoy, en este día terrible?”<sup>60</sup> Para Revueltas, en el escenario literario de ese momento había escritores que veían la vida como “un río dentro del cual hay que sumergirse” y otros que preferían quedarse a su ribera “calculando los metro cúbicos que pasan”. El ejemplo

---

<sup>60</sup> José Revueltas, “Lirismo turbio y redentor”, *El Popular*, viernes 11 de septiembre de 1942, p. 5.

de la primera actitud era para él, la obra de Efraín Huerta: “La angustia de Efraín Huerta, por ejemplo, no es una angustia que se conquiste elaborando con gran cuidado eso que los poetas llaman ‘el oficio’[...] pues la poesía y lo literario en general no puede reducirse a un ‘oficio’ cuando de lo que se trata es de crucificarse y de gritar para que los ojos se abran”. Esta función de lo literario, ‘crucificarse y gritar para que los ojos se abran’, fue encarnada por Efraín Huerta en esas páginas combativas y retadoras que publicó en *El Popular*. En sus denodadas batallas al lado de Neruda se fraguaba una noción distinta de intelectual (poeta y creador) frente a las realidades del momento. Sin esa figura, la del escritor antifascista, difícilmente podríamos imaginar una historia más completa –y compleja– de literatura en México.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

## MALESTAR Y CULPA EN LAS NARRACIONES DE TOMÁS MOJARRO

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO

### 1. SOBRE EL AUTOR

Narrador y ensayista mexicano, Tomás Mojarro nació en Jalpa, Zacatecas, el 21 de septiembre de 1932. Estudió filosofía y teología en el Seminario Conciliar de Querétaro, y Filosofía y Letras en Guadalajara. Conocido popularmente como “El Valedor”, Mojarro ha publicado tres libros de cuentos *Cañón de Juchipila* (FCE, 1960), *Yo, el valedor y el Jerásimo* (FCE, 1986) y *Cantar del Pájaro-Nido* (2007) en edición digital, y las novelas *Bramadero* (FCE, 1963), *Malafortuna* (Joaquín Mortiz, 1966) y *Trasterra* (Novaro, 1973). Es también autor de *Autobiografía de Tomás Mojarro* (Empresas editoriales, 1966) y del libro de crónicas *Mis valores, al poder popular* (Grijalbo, 1997).

El inicio de su carrera literaria se dio a partir de la publicación de sus primeros cuentos y poemas en las revistas *Summa*, *Etcétera*, *Revista de la Universidad de México*, *Unomásuno* y la *Revista Mexicana de Literatura*. En 1973 obtuvo el Premio México, por su novela *Trasterra*. Fue becario de El Colegio de México entre 1958 y 1959, y del Centro Mexicano de Escritores, en la categoría de narrativa, de 1959 a 1961.

Su primer libro de cuentos, *Cañón de Juchipila* –en el que aquí me concentraré– tuvo una buena recepción por parte de la crítica del momento. Rubén Salazar Mallén, Rosario Castellanos, Esteban Durán Rosado, Margo Glanz, entre otros, han hablado de su indudable valor literario. No obstante, la brevedad de esta recepción sobradamente entusiasta no ha tenido réplicas de mayor alcance. En este orden de

ideas, no sorprende la valoración que en 1964 hiciera Emmanuel Carballo en el prólogo a *El cuento mexicano del siglo xx*, donde ubica al autor como parte de los escritores realistas que cultivan el cuento mexicano moderno. Para Carballo, entre el primer libro de cuentos y la primera novela de Mojarro existe una profunda diferencia, mostrándose un autor con mayores méritos. Escribe Carballo sobre *Bramadero*:

En esta novela, ya no están presentes los influjos de Faulkner y Rulfo. La frondosidad que agobiaba al libro de cuentos tampoco se halla presente. [...] concibió y realizó *Bramadero* ateniéndose a un riguroso plan de trabajo. Su estilo más rico y menos ampuloso, le permitió contar con limpieza y eficacia una historia que recuerda, en más de un momento, las anécdotas de sus cuentos (Carballo en Pavón, 2013: 310).

La continuidad subrayada por Carballo entre los cuentos y la novela se hace patente, sobre todo, en el trazo y configuración de los personajes, pero también en las atmósferas del campo.

El campo no es ambiente agrario, sino reunión de elementos vitales: agua, animales, tierra, cielo. Aquí a la muerte se la trata familiarmente, aunque no sin respeto, porque la muerte acecha en cada barranca, a la vuelta de una roca, en la corriente de un río. Además, la muerte sirve para ahondar en los recuerdos, para reconocer los sentimientos, para recuperar lo pasado. Sin embargo, hay que ver el ampo desde adentro, desde sus entrañas, y así sacarle la vuelta a un superficial folklorismo, a un gratuito costumbrismo. Y ello debe hacerse con el lenguaje del campo porque no existe otro” (Cortés, 1991: 557-558).

En prácticamente toda su obra, Tomás Mojarro ubica a sus personajes centrales en un contexto rural o semiurbano, pertenecientes a la clase humilde mexicana en sus distintos entornos, y no pocas veces les cede su nombre o apellido. Motivo suficiente para anotar la posibilidad de

una lectura a propósito de la imbricación de los elementos biográficos o autoficcionales en la narrativa del zacatecano, acercamiento recurrente en estos tiempos en que la crítica sigue atendiendo con esmero las escrituras del yo y sus distintas máscaras; la pertinencia de tal estudio se justificaría sobre todo si no se pierde de vista el hecho de que Mojarro, como muchos de los autores de la época, escribe también a muy temprana edad su autobiografía: contaba con sólo 34 años.

Esta configuración de personajes en los umbrales de la autobiografía y la ficción, lo llevó al trabajo de la caricatura, con una abierta crítica social, en su serie de historietas titulada *El Valedor* (1988-1989). A sus casi ochenta y tres años de vida Tomás Mojarro había tenido un espacio de radio en UNAM 860 AM, donde todos los domingos se transmitió el programa “Domingo Seis”, y actualiza constantemente su blog personal, titulado “El Valedor” y su cuenta de Twitter. En los últimos años, su voz ha sido una de las más destacadas de la izquierda mexicana.

En el artículo “La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial”, publicado en la revista *Hispania* la primavera de 1964, Rosario Castellanos se refiere a Tomás Mojarro no sólo como un autor serio con una prometedora carrera ascendente como escritor, sino además señala que se trata de un autor que se ocupa de los principales problemas que enfrenta el México de aquella época: la lucha de clases, la injusticia del Estado y de la sociedad, la miseria, el desempleo, la falta de educación y la ausencia de una ideología que lleve a buen puerto los ideales proyectados en, por ejemplo, la Revolución Mexicana. Así escribe Castellanos: “Lo desolador es que Tomás Mojarro es un joven y que no hace novela histórica sino que capta un momento que todavía no acaba de pasar. Leer nos obliga a poner en crisis todo lo que se ha dicho acerca de que la Revolución ha alcanzado sus metas” (1964: 230). Por desgracia, la vigencia de estos problemas la comprueba su sola intensificación. Varios de los temas que actualmente son atendidos con abrumadora insistencia por la crítica literaria en tanto representaciones culturales del malestar, en sus diferentes variantes, están contenidas en las narraciones de Mojarro: la

violencia, el desierto, la migración, la explotación sexual, la violación a los derechos humanos, el abuso y maltrato de los niños, el cuerpo como memoria, la culpa<sup>1</sup>, etcétera. Lo destacable, quizá sea, entre otras cosas, que estas temáticas alcanzan en la prosa narrativa de Mojarro hondas dimensiones merced al manejo no lacrimógeno de un realismo duro, que es puesto en perspectiva por la voz narrativa que introduce un tono irónico a las situaciones que describe, narra o protagoniza el personaje. Contraria a la opinión de Carballo, no diría yo que las de Mojarro sean narraciones catalogables como tremendistas, pues el lenguaje si bien está en boca de personajes marginados no es desagarrado o violento en un primer plano, siempre está envuelto en imágenes y metáforas que, me parece, atenúan en buena medida la crudeza del tema que trata. Un elemento notable en la escritura del zacatecano es el tino que posee para encontrar el modo de configurar un halo de ternura o ingenuidad en la escena más terrible. Encuentro aquí lo que podría llamarse, en el contexto de su tradición, una rareza de su estilo.

En esta oportunidad, además de traer a la mesa la relectura o lectura de la obra de Tomás Mojarro, intentaré apuntar los variados escenarios que enfrentan los seres marginados que no cuentan con verdadero “valedor” que les auxilie a restituir su estado de hombres en libertad. Búsqueda que no fructifica en un final feliz o justo, pero que es en ese proceso donde se revela el derecho esencial a obtener ese estado de gracia que cada vez experimentamos menos.

---

<sup>1</sup> En este acercamiento a hacer de los personajes de Tomás Mojarro, tengo como telón de fondo las reflexiones de Paul Ricoeur contenidas en “Culpabilidad, ética y religión” del libro *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica* (2003).

## 2. LA REPRESENTACIÓN DEL MALESTAR EN SU OBRA NARRATIVA

Su libro de cuentos, *Cañón de Juchipila*<sup>2</sup> es un retrato interior de su lugar de origen, Jalpa Zacatecas. Tierra infértil y pobre, donde nadie tiene nada, ni a la propia familia, porque cada personaje se ha embarcado en una violenta lucha por la sobrevivencia. Un poco como Juan Rulfo y Bruno Traven, Tomás Mojarro parte desde el habla de sus personajes para dar forma a esa marginalidad social del campo mexicano y de los pueblos fronterizos; un espacio en el que los mismos personajes se sienten ajenos, porque esa tierra no les termina de pertenecer nunca. De ahí el malestar físico, psicológico y espiritual que los hostiga.

En “A Baudelio, mi otro hermano” se narra la historia de los hermanos Mojarro: Tom (Tomás) y Salvador:

–*Okey, okey*. Tú no lo sabes, ni tampoco yo. ¿No es así, Salvador? Claro que sí, ¿no?

–Que éste era el precio de la aventura, y que Jalpa venía quedando muy lejos de la Frontera. Que para llegar a nuestro Jalpa se tenía que atravesar un buen retazo de hambre. Que de frío un retazo, y otro de calor, y de cansancio, y de ganas de quedarse dormido a la mitad de dos pasos. ¿No es esto lo que tú mismo me decías?: “Noches y noches pasadas a campo raso, con los ojos picoteados por un hervidero de estrellas, y el cuerpo escaldado por uno de piojos”. ¿No ve lo viniste repitiendo todo el camino? (Mojarro, 1984: 24).

---

<sup>2</sup> Este libro de cuentos tiene a la fecha dos ediciones, ambas publicadas por el Fondo de Cultura Económica: la primera en 1960, de la serie Letras Mexicanas, y la segunda en 1984 dentro de la Colección Lecturas Mexicanas (57). La segunda edición, que aquí cito con frecuencia, tiene sólo tres cuentos: “A Baudelio, mi otro hermano”, “Cañón de Juchipila” y “El drama”; mientras que la de 1960 contiene ocho títulos en el siguiente orden de aparición: “A Baudelio, mi otro hermano”, “Sahumerio”, “Filtrarse oscuramente”, “Cruenta alegría, Cenizote”, “Oscura flama hundiéndose”, “Desde latidos ecos”, “Cañón de Juchipila” y “El drama”.



Este diálogo es parte de la accidentada conversación sostenida por los hermanos Mojarro durante el incómodo e infrahumano viaje de regreso a su lugar de origen. El viaje sucede casi en un estado de inconsciencia, pues a la falta de agua y bebida habría que sumarle el maltrato físico (castigo) al que estaban siendo sometidos por la justicia que ahora los deportaba sin apenas una moneda en la bolsa. Más adelante, capta la atención del lector otro asunto que nos muestra la zozobra humana a la que parecen estar destinados los personajes humildes y provincianos de nuestro autor: además de atender los temas de la frontera, de la migración ilegal a Estados Unidos, de la mano de obra mexicana en aquél país (especialmente en el campo), el argumento del relato se centra en la relación conflictiva de los dos hermanos; el conflicto está signado por el mal ejercido sobre ellos y por ellos, y la culpa. El malestar es producto del mal o de una pena sufrida, mientras que la culpa es la secuela de la acción por infligir (a sí mismo o a otro) una pena. “La pena implica ante todo un sufrir (lo penoso de la pena), que se sitúa en el orden afectivo y, en consecuencia, pertenece a la esfera del cuerpo; este primer elemento hace de la pena un mal físico que se añade a un mal moral” (Ricoeur, 2003: 321), tal como les sucede a los hermanos Mojarro durante su viaje de regreso a Jalpa, y del cual son testigos –de diferente manera y desde perspectivas también distintas– el narrador y el lector: “Ahora Tom estaba mirando aquella desteñida mirada húmeda, ya no amarilla sino simplemente oscura, flojamente oscurecida. Miró aquellas lágrimas ausentes mientras corrían densas hacia las comisuras. Entonces fue ahora Tom, mirando aquello, quien forzó sus muñecas como para trozarlas con el alambre que las mantenía atadas” (Mojarro, 1984: 18). Asumir la pena (sea como sujeto operante, sea como sujeto receptor) tiene como correlato el castigar, acción que constituye el origen mismo del sufrimiento de la pena, de lo penoso. La idea de castigo no existe tampoco sin la idea de culpabilidad. Esta tensión, como he dicho, no es sólo psicológica o moral o ética, es también una tensión física, un malestar emocional que trastorna al sujeto quebrándole el temple hasta conducirlo a una realidad donde la

posibilidad de la anulación de sí mismo lo ronda constante e insistentemente. Tal es la experiencia casi ritual de los personajes de Tomás Mojarro, sean hombres, niños o mujeres.

Además de la diferencia de carácter y personalidad, los hermanos Mojarro parecen no tener conversación más allá de la nostalgia por el recuerdo de su patria chica: Jalpa. Por mediación de la voz narrativa (que no protagoniza la enunciación del relato sino que reserva su intervención sólo para acentuar aquello que resulta contrastante en la figuración de los personajes) sabemos que ante la imposibilidad de una comunicación verbal, son las miradas llenas de compasión y ternura las que constituyen los lazos más fuertes y entrañables entre los hermanos, quienes durante todo el viaje buscan la frase precisa que los libere del malestar culposo mediante la recriminación, que hace las veces no de confesión ni de expiación, pero sí, contrastantemente, la recuperación de la identidad perdida por cuanto hay en la recriminación de memoria, de recuperación del pasado. No obstante, el dolor, la idea de fracaso, la derrota, situación migratoria, económica y laboral, la solidaridad fundada en el amor filial les hace a Tomás y a Salvador procurarse compañía; la pétreo realidad de la desolación del paisaje desértico también los introduce en estado cuasi confesional donde a fuerza de expurgar su dolor terminan por expresar la admiración que siente uno por otro. Sentimientos estos expresados únicamente al borde de la muerte.

Tom, al resultar herido de bala durante su camino a Jalpa, a causa de una deportación que libró a su jefe gringo de pagarles las jornadas de trabajo, se convierte en una carga para Salvador. En medio del desierto (posible metáfora que denota esa hostilidad social hacia los miembros de comunidades marginales), sin posibilidad de sobrevivencia, Tomás termina por asesinar a su hermano, en un acto de protección contra los males de un mundo que nunca lo habría de aceptar.

Señor, aquí nos tienes. Mi hermano cayó sobre las brasas, sin decir palabra y por el pescuezo trozado por un navajazo. Allí lo tienes, Señor. Yo

estoy con mis brazos cruzados, con mis manos empuñadas, con una navaja adentro del puño de la mano derecha. No fue culpa de la yerba, Señor, te juro que no fue ésa la causa. En nombre de la Sacrosanta amistad, Santo Dios, dignate aceptar este sacrificio que mi hermano y yo te ofrendamos en aras de la Sacrosanta amistad que nos ligó durante la vida (50).

En este sentido, el malestar se manifiesta, especialmente, en esa conformidad por parte de los personajes de su condición marginal. En la sociedad en la que viven, ni en Estados Unidos de América ni en su mismo pueblo, hay espacio para ellos. El asesinato del hermano es la confirmación del malestar asumido como la única posibilidad de vida, motivo por el cual es mejor renunciar a ella y cargar con la culpa y el correspondiente castigo.

Así que Caín es mi nombre... pero han de saber que mi amigo Salvador iba a llorar mañana. De hambre, de frío; de calor iba a soltarse llorando. ¿Dónde está el agua que él bebería, dónde los carrujos de mariguana para enloquecer un ratito? La tortilla, la sal, el calor de un sarape ¿dónde estás? Mañana Salvador lloraría, y después de que nadie lo consolara volvería a llorar. ¿Caín? ¿Sangre? ¿Mis manos? (51)

Pero la muerte, como se anuncia ya en la cita anterior, no sólo se manifiesta como asesinato o suicidio, aparece también como culpa tal y como la experimenta o hacen que la experimente el personaje niño de "Sahumerio". En este cuento, el narrador en primera persona es un niño delirando en fiebre. Por una imprudencia suya, su hermano Joaquín se ahogó en el río Jalpa. Mientras guardaba el ganado, junto a su hermana, se le rezagó "La golondrina", la becerra de Joaquín. Era una noche de tormenta cuando La golondrina se perdió. Joaquín y el narrador salen a buscarla y el primero cae al río. Todos culpan al sobreviviente por la

muerte del hermano. La incomodidad que vive el niño-narrador está presente desde el principio del relato, pues su perspectiva es la que guía la narración: su familia no le pertenece por completo debido a que él es hijo de otro hombre (eso es lo que todos dicen). Por esta razón, el padre nunca termina de quererlo y siempre lo castiga con azotes. Su situación se agrava con la muerte de su hermano, ya que él siente que nadie lo quiere ver, que nadie le hace caso. La enfermedad, la fiebre y el delirio, podrían ser la reacción física de ese malestar: el de estar fuera de lugar en su propia familia.

Posiblemente sea la configuración de la perspectiva infantil bien definida el elemento poético que suministra a la cuentística de Mojarro un estilo diferente al de otros narradores de su época. Otro niño, esta vez de apenas ocho años habla desde el fondo de un barranco donde agoniza, y debajo de él se encuentra su padre muerto. “Cruenta alegría, Cenzontle” es el cuento donde ese niño afirma que por culpa suya se desbarrancaron y su padre está muerto y él se encuentra en el umbral de la vida y la muerte.

Volvemos a encontrar a un personaje que vive con la culpa de haber provocado la muerte de alguien cercano, y que además tiene problemas de aceptación dentro de su familia. En la desolación del barranco, expuesto a cualquier inclemencia del desierto: sol, frío, moscos, sed, hambre... el niño habla de aquella vez que dijo que su padre se parecía a una efigie del diablo dominado por el arcángel Gabriel, que se encontraba en su parroquia, y cómo por eso había sido castigado:

Nina, le dije: ¿se ha fijado en lo mucho que se parecen el Cuernudo y mi padre? Las mismas barbitas de chivo, de chivo los ojos cafés, y las narices iguales, iguales a las de los pericos. ¿Verdad que sí se parecen?

Yo creí que el estirón de orejas me había lavado la culpa; pero lo cierto es que estoy tirado acá, tan lejos del agua. Y es que Dios miraba el castigo y mis lágrimas, pero asomándose tantito miró que por dentro yo

estaba muerto de risa. Así soy yo, Señor; perdóname, pero yo nunca puedo aguantar la risa cuando algo me hace reír (560).<sup>3</sup>

Como ya lo dije antes, Mojarro tiene la virtud de introducir en la narración la perspectiva infantil, recurso estilístico y poético no muy frecuente en nuestra literatura no sólo mexicana sino hispanoamericana.<sup>4</sup>

“Cañón de Juchipila” es uno de los cuentos más largos del libro, es también el que da el título al volumen de manera por demás apropiada y justificada en términos de composición y estructura del libro. Aquí, justamente, es donde la idea de “malestar” encuentra mayor profundidad. El cuento tiene varios narradores: Justa Santamaría, conocida por todos como La Buga, Cobián Estrella, marido de la Buga; Aristeo Román, el hombre con el que se fue la Buga para tener el hijo que Cobián no podía darle<sup>5</sup>; el hijo de la Buga, quien es fugitivo por varios crímenes que ha cometido; una prostituta que trabaja en el mismo burdel que la Buga; una de las hermanas que salen en “Oscura flama hundiéndose” (otro cuento que conforma el libro en la edición de 1960), y el niño que agoniza en un barranco del cuento “Cruenta alegría, cenizante”. Todos

<sup>3</sup> Cito aquí la versión que incluye Jaime Erasto Cortés en *El cuento: siglos XIX y XX*, sel. y pres. de Jaime Erasto Cortés (México: Promexa, pp. 558-567).

<sup>4</sup> Para un estudio detenido de este asunto, convendría revisar la tesis doctoral *De la inocencia al desafío: perspectiva infantil en la cuentística hispanoamericana del siglo XX*, autoría de Xóchitl Partida Salcido. Universidad Veracruzana, 2016. Advertido al lector que el corpus seleccionado por la doctora en Literatura Hispanoamericana no incluye la narrativa breve de Tomás Mojarro, pero resulta muy recomendable la lectura del trabajo de investigación por cuanto hace al problema de la perspectiva.

<sup>5</sup> Además del adulterio, otro tema que imbrica el asunto de la culpa es el del aborto, tal y como es tratado en el cuento “Cañón de Juchipila”: en el burdel de Marisela, Vicky, su hija, toma la decisión de someterse a un aborto con la ayuda un médico al que hacía ya tiempo se le había quitado el derecho a ejercer profesionalmente su carrera. La muerte de la joven desborda lo que habría sido una decisión discreta; todas las empleadas del negocio de Marisela ejercían su labor sin atender como era costumbre a sus clientes, pues estaban atentas al dolor de su patrona y a la locura incomprensible de la Buga, que no había parado de llorar y de vomitar a causa de una golpiza que la propia Marisela le había propinado. Es precisamente la Buga quien recrimina la decisión tomada por Vicky y a modo de reclamo y castigo se atreve, ante la sorpresa de una de sus compañeras, a violentar el cuerpo inerte de quien renunciando a la maternidad tuvo que renunciar a su propia vida.

los narradores forman un coro de voces que hablan desde esa tierra hostil: de clima extremo, pobreza, muerte y hambre. El malestar no sólo está representado en ciertas metáforas o espacios (como más adelante menciono), toma forma también en el ambiente que les rodea.

Me acercaba mirando de cerca la cáscara de la tierra. Cáscara rasposa, parda, seca y dura y blanda y llena de rumores. Yo conozco mejor que nadie la cáscara de la tierra. Vaya si la conozco... con decirle que está tan cerca de mis ojos que a cada rato me saca las lágrimas. Con su polvo rasposo ¿sabe?, usted calcule si la conozco. Cáscara barbona de matitas de Santa María y de abrojos; de hormigueros y rodones que viven rodando bolitas de suciedad. Cáscara de la tierra, que si te conozco... ¿sabe? Está llena de vereditas, de ruidos, de calor y de humor como las hembras de mi terruño. Que si conozco la cáscara de la tierra... (101).

Los espacios que aparecen a lo largo del libro, todos en las cercanías de Jalpa, son, de igual forma, otra representación del malestar que asola a los personajes: el desierto, el barranco, el campo, la Cañada, el río... En ellos la gente agoniza mucho tiempo, para terminar de morir a cielo abierto, ya sea en la noche helada o debajo del sol. Todo el paisaje es hostilidad.

El Cañón de Juchipila es inmutable. Sus pueblos se le untan al pellejo lo mismo que sarna antigua. Sarna desmoronada de antigua llaga. Como ásperas cicatrices de sarna crónica. Pero Jalpa es un pequeño lugar como los que adornan las bocas de las mujeres jóvenes. Jalpa, madura pulpa, dulciamarga y magnífica. Magnífica en la recóndita plenitud de sus latentes ovarios.

Porque así es Jalpa mineral. Porque así es el Cañón de Juchipila.  
(109)

Este paisaje y la apropiación que de él hacen sus habitantes persisten en otras narraciones de Mojarro. Si bien el autor se aleja de sus temas habituales (la vida de campesinos en el desierto, en los pueblos de zacatecas, etc.), para experimentar con otros géneros como la ciencia-ficción (o algo semejante), en *Malafortuna* se conserva el paisaje desértico (con elementos ajenos como los oasis de árboles en medio de la nada), las tolvaneras y el calor extremo, sólo que la atmósfera se enrarece todavía más que en otros de sus relatos. En este libro no se encuentra el “malestar” como en *Cañón de Juchipila*, donde la misma tierra de nacimiento es el lugar más hostil. En *Malafortuna* podría verse en el sentido de que el personaje principal llega a un lugar extraño, del que parece no tener escapatoria. Esa sensación de malestar es completamente natural, porque casi pareciera que el personaje ha caído en uno de los círculos del infierno donde sucede toda suerte de cosas extrañas, donde de algún modo se presiente que se está condenado al olvido.

Las líneas narrativas aquí observadas, me permiten pensar que ese estilo realista (y tremendista según Carballo) de Tomás Mojarro no obedece sólo a una intención estética, sino que busca incidir en la configuración del imaginario colectivo al mostrar que las dinámicas sociales, representadas culturalmente, sea en la literatura o en las historietas, son las manifestaciones del poder que corresponden a una dinámica histórica cambiante, la cual hace posible la emergencia de discursos de legitimización de las voces marginales o minoritarias. Atender en sus distintas formas el tema del malestar como una representación cultural lleva implícito el deseo de derribar el muro de lamentaciones para sabotear esas formas de poder mediante una actitud crítica ante los procesos sociales de la realidad que corresponde vivir, comprender y enfrentar cada vez.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

BIBLIOGRAFÍA:

- Carballo, Emmanuel. *El cuento mexicano del siglo xx*, pról., cronol., sel. y bibl. de Emmanuel Carballo. México, Empresas Editoriales, 1964.
- Castellanos, Rosario. “La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial” en *Hispania* vol. XLVII (1964) núm. 2: 223-230.
- Cortés, Jaime Erasto. “Tomás Mojarro” en *El cuento: siglos XIX y XX*, sel. y pres. de Jaime Erasto Cortés. México, Promexa, 1991, pp. 557-567.
- Mojarro, Tomás. *Cañón de Juchipila*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Bramadero*. México, Fondo de Cultura Económica, Col. Letras Mexicanas, 74, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Malafortuna*. México, Joaquín Mortiz, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Cañón de Juchipila*. México, Fondo de Cultura Económica, Col. Lecturas Mexicanas, 57, 1984.
- Partida Salcido, Xóchitl. *De la inocencia al desafío: perspectiva infantil en la cuentística hispanoamericana del siglo xx*. Tesis Doctoral. Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, México, 2016.
- Pavón, Alfredo (comp.). *Historia crítica del cuento mexicano del siglo xx*. Tomo I. México, Universidad Veracruzana, 2013.
- Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.





LOCURA, AMOR Y AUTOCONCIENCIA  
EN LA ESCRITURA DE UNA PASIÓN:  
MINOTAUROMAQUIA DE TITA VALENCIA

*El amor es una percepción privilegiada, la más total y lúcida, no sólo de la irrealidad del mundo, sino de la nuestra: corremos tras de sombras, pero también nosotros somos sombras.*

Octavio Paz sobre Bioy Casares

LETICIA MORA PERDOMO

Publicada en 1976,<sup>1</sup> y ganadora del premio Xavier Villaurrutia al año siguiente, *Minotauromaquia*, “crónica del desencuentro”, como la denomina su autora, Tita Valencia (1937),<sup>2</sup> es recibida con indiferencia y silencio casi total por la crítica. Las razones pueden ser muchas, una de ellas su dificultad formal, acotada por sus escasos comentadores como prosa poética y como una reinención femenina de mitos (González Pelayo (2000), s/n; Robles 14-16); otra, su hibridez genérica: ¿novela, autobiografía, crónica, autoficción o poesía?; y la tercera, su declarado erotismo. Sea como fuere, esta rareza bibliográfica presenta desafíos formales y éticos a un lector contemporáneo que seguramente fueron aun más difícil de aceptar en su momento.<sup>3</sup> El recurso de su

---

<sup>1</sup> *Minotauromaquia* ha sido reeditada en 1999 (Valencia, Tita. *Minotauromaquia: Crónica de un desencuentro*. Prólogo de Martha Robles. México: Lecturas mexicanas/CONACULTA, 1999). Todas las citas son de esta edición. Valencia también es autora del libro de poesías *El trovar clus de las jacarandas*. México: UNAM, 2005; en este milenio, la autora ha publicado su tercer libro: *Urgente decir te amo 1932-1942* (México: Colegio de San Luis, 2007).

<sup>2</sup> El Diccionario de Autores Mexicanos registra el seudónimo de Tita Valencia bajo el nombre de Guadalupe Valencia Nieto (“Tita Valencia”, 1937).

<sup>3</sup> Martha Robles en su excelente prólogo a la edición de 1999, comenta: “Su primera y única edición de 1976 cayó como agua en brasa ardiente. Luego el silencio peculiar de un medio que aún no sabe responder a las obras de gran aliento. Era el México de las complicidades

autora a la confesión pública de una pasión adúltera, su fuerte tejido intertextual que la enuncia y la oculta, en un claro ejercicio de autoficcionalización cuando el concepto aún no se acuñaba, tanto como la densidad poética para la expresión de una pasión femenina que se sabía marcada por los convencionalismos de la época y por una figura importante del campo literario de ese momento, Juan José Arreola, todo constituía un riesgo que bien merece el adjetivo de “raro”, en cuanto que alude a una subjetividad marginal y contestaria en el México de finales de los años setenta y a un texto que se adelanta a su tiempo en cuanto al uso de recursos narrativos.

Leída tal crónica, como propone la autora, es la historia fragmentada de una pasión amorosa narrada por una narradora sin nombre desde el abismo de la pérdida, el vacío de la separación y el dolor. La teoría contemporánea nos permite emparentarla con abiertos procesos de autoficcionalización que apuntan a la construcción de una subjetividad, la del sujeto amoroso femenino. La relación adúltera de la pareja de la historia es narrada en primera persona y con alusiones claras a la vida pública de Tita Valencia y de Juan José Arreola, el Juan José invocado en la novela y minotauro de una Ariadna presa en la cueva de su amor. El marco de inicio y de final del relato, remite a la biografía de la autora y autoriza así, si se quiere, una recepción en clave biográfica. No obstante, su fragmentariedad, su fuerte tejido intertextual, plagado de citas literarias y artísticas sobre el amor, la pareja y el deseo, así como su obsesiva circularidad abismática sobre la pasión que consume al personaje femenino, la convierten en un verdadero documento literario, poético, de construcción de un yo femenino, tocado por el relámpago de la pasión, la locura

---

y los velos. País de murmuradores, heridas abiertas, frustraciones y mucha densidad que enturbiaba el ansia de apertura de una generación tambaleante entre el cambio y el temor a la ruptura [...] Y *Minotauromaquia*, en ese momento, derramaba un vino demasiado fuerte para ser soportado [...] La confesión, en sociedad tan cerrada, era como un sueño ya fallecido antes de probarse en la tinta. Podía escribirse de todo, menos de la imprecisa exactitud que revuelve la calma” (Robles 14-15).

y la escritura como muchos otros en la historia cultural, nombro a cuatro: Camille Claudel,<sup>4</sup> Lucía Joyce, Adele Hugo y Alejandra Pizarnik.

La lectura inicial que propongo, un acercamiento provisorio, se encamina a determinar lo que Herman Parret llama “la arquitectónica de la pasión” como una manera de entender la construcción laberíntica y en abismo a la que nos confrontamos como lectores en este “monstruo fragmentado”, como lo llama la autora. En su libro *Las pasiones*, Herman Parret distingue dos momentos claves: el estado<sup>5</sup> *ab quo*, es decir, aquel caracterizado por la indeterminación de la emoción que aqueja al sujeto amoroso; la inquietud informe que se transforma en lo indecible, lo elíptico, el balbuceo y la falsa pista. Esta indeterminación semántica requiere para su comprensión de lo que el autor citado llama “la puesta en contexto y luego en discurso de la pasión” (56). La puesta en contexto la entiendo como la descripción propiamente dicha de los estados subjetivos, los pasajes de una intimidad aquejada a lo que Nora Catelli llama la extimidad,<sup>6</sup> que es la exteriorización de estos sentimientos. El fuerte tejido intertextual donde éstos se presentan, es propiamente la ficcionalización de la emoción o el sentimiento que adquiere así un contexto que explica con mayor claridad el horizonte sentimental en que podría inscribirse el estado subjetivo de la autora. Aquí cabe hacer un paréntesis, pues por ficcional no entiendo “mentira”, sino las abiertas

---

<sup>4</sup> Mencionada en el texto con cierta ironía y reclamo para el sujeto amoroso: “Tú que lloraste por el pestilente entresuelo de Camille Claudel, ¿no tienes una lágrima para mí? (114).

<sup>5</sup> Parret se refiere al sujeto *ab quo* y *ad quem*, como una manera de aludir al diferente sujeto que habita los distintos estados; yo lo desplazo a un estado para marcar la ruptura del sujeto y una marcada identidad relacional, cuyo proceso de lo que Parret llama “la puesta en escena de la subjetividad” ciertamente objetiva ésta y lleva a una toma de conciencia del sujeto.

<sup>6</sup> Catelli se refiere a la exposición pública de asuntos cotidianos e íntimos con una intención que va más allá de la objetivación de la experiencia individual sino que es la razón de ser de la escritura. Creo que algo parecido presenciamos en este libro. Otros autores como Leonor Arfuch (2002) y Paula Sibila (2008) relacionan la aparición del giro subjetivo en la contemporaneidad, es decir el predominio del yo y sus géneros con la revolución digital, lo que ha permitido un despliegue espectacular e inusitado de estos relatos y su casi simultánea recepción y reproducción antes impensada.

operaciones textuales (lingüísticas, retóricas e intertextuales, entre las más importantes) que la autora considera pertinente realizar para representar dichos estados. A estas descripciones Parret las llama “lo excedente tematizable” (57), pero cabe tener presente que no por tematizable es inmediatamente legible, pues su representación se confunde, tanto por la indeterminación de los estados “epistémicos” por los que pasa el sujeto pasional (duda, abandono, locura y autoconciencia), como por la “moralización” (juicios de valor) a la que el sujeto femenino somete sus acciones, las de su objeto amoroso, las de éste con respecto a la relación o las propiamente sociales de la época determinada por las creencias de los individuos y la sociedad. Así, es la puesta en discurso, es decir retórica, simbólica y figurativa, a la que Parret se refiere como estado *ad quem* (54) la que nos permite reconstruir una cierta textualidad de las pasiones, pues la emoción se hace más visible, o simplemente legible y con ello más posible de reconocer como experiencia. Y es a esta puesta en discurso a lo que llamo ficcionalización de la pasión, ya que es una subjetivización y apropiación de textos culturales como indicadores discursivos de la pasión que aqueja a la narradora; es precisamente en estos pasajes donde reside la densidad poética que he mencionado líneas arriba.

Cabe hacer hincapié en que esta fenomenología de la pasión siempre está en relación de un sujeto deseante y de un objeto amoroso, muchas veces pasivo, por lo que la puesta en discurso se carga de una fuerte subjetivización que penetra toda la retórica del discurso y toda su inventiva figurativa y simbólica (Parret 234 y ss).

Así, en las siguientes páginas me detengo brevemente en unas cuantas instancias narrativas de la relación pasional, siguiendo los estadios propuestos hace unos momentos. Me interesa señalar algunas de las estrategias textuales a las que recurre la autora para poner la pasión en escena y cuyo montaje es, también, la puesta en discurso de una subjetividad femenina atormentada, de difícil asimilación en su época de

publicación<sup>7</sup> y, paradójicamente, el testimonio más claro de una firme autoconciencia femenina.

#### I. LO INNOMBRABLE: EL DESEO FEMENINO

Si consideramos que en los más de doscientos años de las literaturas nacionales no es sino recientemente cuando se comienza a representar el deseo y una sexualidad propiamente femenina, no debe sorprendernos la respuesta de un público timorato a esta novela, la expresión, parafraseando a Beatriz Sarlo, de una excepcionalidad (*La pasión y la excepción* 25). Dice Sarlo que la excepcionalidad es “un fuera de lugar” y ¿qué es el adulterio en la sociedad mexicana de los setenta? Algunos cínicos dirían que el lugar común, pero no para ventilarlo en público, y menos aún por una mujer, de ahí la excepcionalidad de esta novela que se adelanta a su tiempo al hablar de sí en clave biográfica y no como si fuera otra. Cuando Tita Valencia recurre a “medir” su amor por Juan José Arreola dentro de la historia de la pasión representada en el arte, cualquier pasión hasta los raptos místicos, emerge la excepcionalidad de estos sentimientos pues todos son prueba de una espiritualidad desafiante y expresión de una condición humana que se atreve a desafiar tabúes y leyes sociales, morales y religiosas; desde esta excepcionalidad y su heterodoxa propuesta estética, Valencia ejemplifica una particular tensión en la representación de la experiencia femenina y la institución literaria y un verdadero trazo personal de una época.

La intertextualidad, la cita y la apropiación de los grandes relatos de las grandes pasiones como han sido representadas en el arte, cumplen una función precisa en el texto: nombran lo que el recato, el pudor o simplemente lo inasible de la subjetividad femenina en su proceso de materializarse escritura no puede nombrar. Así los intertextos que cruzan el

---

<sup>7</sup> He encontrado pocas referencias a la novela; en la bibliografía consigno un artículo de Georgia Seminet, pero ha sido imposible conseguirlo.

relato movilizan ante el lector diversos estadios inasibles de otra forma y propician que el lector encuentre un sentido fulgurante entre lo que reconoce y la historia que el sujeto amoroso pretende cristalizar; estos encuentros son figuraciones de sentido fugaces que se activan con cada lector o lectura. Este trazado íntimo y su despliegue ex íntimo, como diría Catelli, al hacer pública una intimidad, es quizás el acto más atrevido de la autora en 1977, pero tan actual hoy en día que su obra adelanta una reflexión sobre la construcción de la subjetividad femenina y lo que Beatriz Sarlo llama la “novela de la intimidad”.

¿Por qué no contestas mis cartas? ¿Por qué no me das ni el más leve indicio del terreno que pisa mi ternura? [...] Pero yo sé del complejo de Scherezada cuando, noche a noche, la oscura amenaza de tu silencio me violenta a jugarme la vida en una carta fantásica y última. Fantásica como un brocado oriental de circunstancia, entreverada con tal arte e inteligencia que hasta la verdad luce seductoras galas de mentira [...] embozado en la tupida oscuridad, presencias inmovible mi *strip-tease* anímico. Prenda a prenda, carta a carta, con admirable sentido previsor, acumulas en tus manos lo que un día pueden ser contundentes, irrefutables pruebas acusatorias (39-41).

En *Minotauromaquia* la escritura está presente en todo momento; ya sea como carta o reflexión; como “monólogo interior” para expresar el laberinto en que se mueve la pasión; como expresión desgajada de la intemperie en que se mueve el personaje y como metarreflexión del ejercicio escritural tejido como mentira, ficcionalizado, para expresar la verdad desnuda de una subjetividad femenina que aun sabiendo que sería condenada se despoja de todo manto que puede cubrirla y protegerla del escarnio.

El itinerario de lectura definido a través de los capítulos arranca con un momento iniciático: “Ritual propiciatorio: el crimen.” La ambigüedad tamiza lo narrado e intuimos algo inenarrable, inaccesible,

que nos obliga a regresar la página y reiniciar su lectura. Se habla de un amor, “un amor frugal, un canto llano, ternura sin sustento, persistencia que rebasa los claustros de la fe y, en el vasto ábside nocturno, el desolado trazo de una órbita que insiste en prolongarse habiendo perdido a su estrella” (23). Es un amor que a pesar de su frugalidad se mantiene contra las prisiones de la fe y el abandono. El personaje femenino sin nombre y narradora de la historia, anota el carácter de la relación: insatisfecha, contra la sociedad (“besos robados a otra vida igualmente amarga”) (23), y en soledad. Se mencionan algunos datos como Zapoltlán, viajes de la pareja, rutinas de trabajo en la televisión y Casa del Lago que anclan el relato en una referencialidad reconocible, pero sobre todo, permiten reconocer al “niño de los sortilegios”, a Arreola, a quien se dirige el monólogo. La percepción de la relación por la narradora sustenta una esperanza y se aferra a un afecto que parece ya no existir o no puede materializarse. El lector infiere que es un amor no sancionado por la Iglesia ni los usos sociales. En este momento narrativo inicial se dificulta saber quién es la víctima y quién el verdugo de ese ritual. Ya que se habla de un crimen, y la narración es elíptica, se asume que la presión social recae sobre la mujer adúltera y el crimen es el adulterio. Como es usual en muchos dramas de amor, las instituciones sociales son enemigas de su realización, el obstáculo a vencer. Pero en realidad es el propio Juan José quien opone resistencia y toma el rol de verdugo y enjuiciador:

Sabes, de pronto intuyo que he de pagar el arrojito de tu virilidad ante mi desnudez física con el más implacable mutismo ante la desnudez anímica que día a día develan mis cartas. Dime, ¿tan deshonrosa te fue la entrega que nos igualó en el plano horizontal del beso? ¿Tan degradante que te retraes y recuperas, que huyes hacia ti mismo, iracundo como un dios sorprendido en flagrante delito de mansedumbre? [...] en busca de la integridad perdida, ocultando bajo tu elegante traje Proust un resentimiento feroz (42).



Sobre esta escena inicial, como en ondas concéntricas, se abonan recuerdos que van acotando el estado subjetivo inicial. Como he señalado el monólogo narrativo se dirige al personaje Amor o Juan José, lo que justifica un lenguaje cifrado, de iniciados, que sólo la pareja comprende. Éste es el *estado ab quo* al que hace mención Parret. Existe, por tanto, una “lógica” del nacimiento de los sentimientos, pero sus pulsiones no son racionales. ¿Cuál es el principio que alienta la pasión? ¿Cuál el que determina que la narradora, a pesar de reconocer ser tratada con ira y desdén, desee a un objeto amoroso que rechaza lo ofrecido? ¿Cuál es la pulsión o razón que obliga a la narradora a soportar una relación humillante? ¿Cuál el principio que obnubila al personaje femenino a no acatar la negativa de la pareja a continuar la relación y casi, suicidamente, persista en su espera y en su abyección? Estas preguntas no se enuncian en la narrativa, son preguntas de la interpretación. Es siempre difícil rastrear la pulsión subjetiva porque no deja huellas textuales; no posee signos que puedan permitir objetivarla. Ésta se detecta a través de conexiones indirectas, de tipo contextual, y será el asunto de las siguientes líneas.

## II. LO LEGIBLE Y LO ABYECTO:

### ¿LA PASIÓN FEMENINA O LA COBARDÍA MASCULINA?

Para hacer visible lo invisible, Tita Valencia enfrenta géneros y léxicos que iluminen bajo una nueva luz un tema tan trillado como es el amor. Para atisbar una respuesta a las preguntas difíciles que enuncié líneas arriba, tenemos que recurrir a la otra línea narrativa que cruza el texto: el fuerte trenzado intertextual que pone en escena la autora para el reconocimiento y comprensión de su pasión. Este es un montaje textual laberíntico: epígrafes, citas, écfrasis, paratextos que expanden, en círculos concéntricos, el drama primordial de la pareja, resemantizando sus contenidos y añadiendo nuevos sentidos. Autores como T. S. Elliot, Paul Claudel, Rainer Maria Rilke, Xavier Villaurrutia, San Juan de la Cruz

desfilan por las páginas de la crónica; los cuadros de *La Pieta Vaticana* y los Gobelinos del Monasterio de Cluny; el tríptico *Juana y el rey de Francia*; la sección lateral derecha del tríptico *La tentación de San Jerónimo Ermitaño*; las pinturas de Remedios Varo, el mito de Orfeo y la constante presencia de la música –Tita Valencia fue una reconocida concertista– son algunos de los pretextos para contemplar, bajo un prisma codificado por el arte, el drama de amor que vive la protagonista. El montaje textual –el tramado discursivo en términos de Parret– no es sólo motivo que añade al tema, sino estructura que simula y expande la obsesiva distensión del tiempo: ese estado de eterna espera a que se ha condenado el personaje femenino voluntariamente. La prosa se tensa, no por la acción de los personajes, sino por el sentido temporal disconexo a que se somete lo contado; por la distensión del tiempo que transforma el minuto del recuerdo amoroso en una eternidad reproducida en toda la historia. Es un estado de enajenamiento donde el mundo ha dejado de existir para transformarse sólo en signo de la presencia del objeto de la pasión y del deseo femenino por él.

Narrar la pasión, entonces, descansa también en modelos textuales precisos a lo largo de la historia: los evangelios y la pasión de Cristo; los raptos místicos; las peregrinaciones, los trabajos y la revelación de las hagiografías; los *exemplum* de la vida de los santos; la oración y la salmodia. Todas estrategias textuales *en abime* que aluden al desgarramiento amoroso, a la posesión de la conciencia por una fuerza superior; al juicio suspendido, en jirones de luz y oscuridad. Todas estrategias que transforman en un relato poético lo que potencialmente podría ser una narración repetitiva:

Vivo en las estancias del monologo interior, del taladro memorial que perfora obsesivamente los recuerdos, los reconstruye en alucinaciones auditivas [...] recombina y arma palabra con palabra, grito con grito, música con música, beso con beso [...] voy sincronizando en un feroz alarde de montaje la grotesca crónica de nuestro desencuentro. (83)

El montaje textual invita a constatar la falta de asideros que sustenta a la pasión, la opacidad subjetiva del estado amoroso, la irrealidad que poco a poco transforma el estado subjetivo en pathos y abyección, cruzado por destellos de luz. A confrontar, en síntesis, una batalla que se libra sólo en la conciencia de la narradora. Así no es casual que el laberinto emerja como emblema del libro y que éste sea replicado en su estructura formal y en la disposición y contenidos de los fragmentos. La búsqueda personal y subjetiva, el camino de peregrinaciones y deslumbramientos de la protagonista replica, de cierta manera, el paso de Teseo a través del dédalo y convierte al intertexto en símbolo cifrado del particular estadio por el que transita la subjetividad de la protagonista, lo que González Pelayo califica como la apropiación femenina del mito.

Esta condición subjetiva de escritura marca todo el texto. En la última página el personaje femenino afirma:

Ariadna de mi misma, nuevo Teseo ahora femenino, dejo para siempre atrás las tenebrosidades de ese laberinto en que libré mi batalla decisiva; te dejo para siempre atrás pequeño Minotauro mío muy amado [...] solo, [...] abandonado a tu suerte, víctima única y última de tus compulsiones mitológicas (185).

Desde el título mismo del relato, el laberinto y el Minotauro se han colocado en el centro de su configuración simbólica; asimismo, temática y estructuralmente irán matizando el verdadero asunto de la historia. También así el desvarío febril se hace inteligible por la red de correspondencias establecidas en el texto literario, incluso en sus silencios. Tarea audaz: “Déjenme poner máscara de música en rostro y manos y les confesaré lo que no puede ser revelado en palabras” (179). Rafael Solana, uno de los primeros reseñistas de esta rareza bibliográfica, a propósito nos dice:

Esta vez la lucha con el Minotauro no es un hecho heroico sino amoroso [...] no para aniquilar al monstruo, sino solamente destruir lo que de monstruo hay en él y salvar lo que hay de hombre; es una lucha a brazo partido; a batallas de amor, campos de pluma; el descampado en que ha de lidiarse este toro no es la sabana, sino las sábanas: un estremecedor erotismo [...] recorre todo el hermoso libro. (Cit. en González Pelayo s/n)

Empero, la lidia verdadera, en mi opinión, será contender con el sentimiento y la emoción, con la oscuridad y las tinieblas, con las sombras del deseo, para alcanzar la luz, y recuperar la conciencia de sí.

Si es verdad que se gana la luz desde el infierno, la pureza se gana gruta a gruta, grieta a grieta, grito a grito, permitiendo que la roca caliza filtre las rojas estalagmitas fálicas, las lechosas estalactitas de los sueños (186).

Batalla dolorosa, al fin y al cabo, que se libra en la escritura:

esperas que raye en la locura, inventando la ficción amorosa. Esperas también que, habiendo ido demasiado lejos en el laberinto de mi propio monólogo, el oficio de hetaira no me salve de trastabillar, vacilar, caer en mi trampa, y presa de terror y pánico, pierda todo sentido de orientación para terminar rebotando en muros contradictorios. Esperas –y acaso con deleite, puesto que en tu pasividad ni siquiera asumes la iniciativa de un repudio franco y total [...] esperas que tanta injusticia gratuita acabe por exasperarme, por sacarme de quicio, por rebelarme [...] y así mi rebeldía te habría prestado un último servicio: estarías eximido de la culpa de liberarte de mí (41).

De batalla en batalla, de espera a espera, este texto ha sufrido una inversión. A propósito, he dicho poco del otro protagonista de la historia, Amor-Juan José, figura ambivalente y en muchos casos negativa. Aún como objeto de la pasión de la protagonista, Juan José es un poder opresivo, una figura en la cual se nombra, bosquejando con trazos distintos

y sobre un fondo de tinieblas, al enemigo que roba al personaje femenino el dominio de sus actos. A esta figura Jean Starobinski, el teórico de las narraciones del yo, la llama hostil, pues nace quizá de la interpretación que le damos a nuestros estados subjetivos de impotencia: “Figura formada también por nuestro deseo perverso de librarnos a lo que es más fuerte que nosotros, de entregarnos a una fuerza extraña aunque sea maléfica y de precipitar nuestra pérdida [...] en el nubarrón engañoso que envuelve al poseso” (7). Figura poderosa ciertamente a la que tenemos acceso sólo a través de la voz de la narradora y, sin duda, quien no sale bien librado en este relato cuyo propósito es ahora claro: liberarse, en sus propios términos, del Minotauro, Juan José.

### III. LA LOCURA COMO ESCAPE Y LA ESCRITURA COMO CONCIENCIA DE SÍ

Acechada siempre por el recuerdo y el dolor, la obsesión, la narradora encuentra dos salidas: la locura y la escritura, pues una, el estado demencial, la situación extrema en que cae el personaje femenino, perdido todo dominio de sí, es también como dice Starobinski, el preludio al “regreso –doloroso, triunfante– de una conciencia acrecentada, el nuevo nacimiento del sujeto a sí mismo” (8), pues como dice T. S. Elliot: “Tuvimos la experiencia pero no su sentido, y el acceso al sentido restaura la experiencia”.<sup>8</sup> La escritura entonces restaura un sentido donde parecía no haberlo y en su proceso desmonta un gran mito la unicidad del ser:

Ningún ser es espejo total de otro. Recuperamos nuestra imagen fragmentada a través de confrontamientos sucesivos o simultáneos que no se sobreponen [...] Sé que yo soy quien soy, pero también quien mis aspiraciones o miedos inventan que soy, y también quien los otros suponen que soy. Así pues, libre de elegir mi identidad contra toda evidencia, te señalo,

---

<sup>8</sup> Cito de memoria.

amor, como mi único hermano, compañero, esposo, maestro, amante y señor [...] te nombro a ti y a nadie más. Con mi palabra y mi amor te delimito, te elijo, te desgloso, te percibo, te poseo, te recibo, te identifico. Mi percepción es tu única realidad. Fuera de mí eres un objeto ilusorio. Fuera de mí no existes. Te obligo a ser. Te obligo a una respuesta del ser individual...” (96-97).

Si bien es cierto que el texto narra y de cierta manera, recrea, el estado demencial y obsesivo, que lleva a la protagonista a un ataque de nervios o episodio psicótico por lo que es necesario internarla en un psiquiátrico, y a un posible aborto, lo que la narradora llama “un entrar de lleno a ausencia de mí misma”, como una manera de aliviar “los rigores de la lucidez continúa” (113), es este periodo de “locura liberada” el inicio de la lucidez. La escritura emerge en estas líneas, pese a todos sus riesgos, como la única posibilidad de salvación del abismo de la pasión y de la locura. Concluye la narradora: “Yo que lo cifré –al minotauro y esta historia– en el Orden, preparé sin crítica este instante de crítica desnudez en que exponerme al TODO será ya mi única protección” (186). Exponerse es recordar narrativamente su inquisición pública, su condena social recreada a lo largo del texto por el arquetipo de la mujer lapidada y la parábola de la mujer adúltera. El planteamiento inicial de ritual, víctima y verdugo, al que ya hice referencia cobra aquí su pleno significado. La apuesta de Tita es desnudarse emocionalmente en el relato, y mostrar los pasos en falso de su imaginación herida por la:

irrealidad amorosa: [pues ésta] allí estaba, ofreciéndose en forma de futuro insospechado, irracional, impropio. Allí estaba temblorosamente frutal, grávida de luz, tangible. El crimen mismo viró en redondo convertido en signo propiciatorio, en semilla dulce, en pacto ineludible (31).

Esa irrealidad y ese pacto de pareja empujan a la protagonista a la transgresión de toda regla moral y social, al abandono de sí, y a transitar por los espacios de la locura y el hospital psiquiátrico, y será la escritura la que le devuelva su conciencia. Al identificar su pasión amorosa con otras pasiones en la historia como la del vía crucis del asceta y del santo, la protagonista se asume pecadora: “Yo siempre entendí que la mujer sólo es capaz de amar a Dios en su forma viril y humana. Y que la hereje, la sacrílega y la blasfema no claman por otro huésped que el inquisidor” (168).

Transgresora sí, pero en su reconocimiento está su redención pues a la vez que desmonta la convención social, devela también el carácter del poseso de estas convenciones, y guardián de ellas, el minotauro Juan José. De acuerdo con este tramado textual el verdugo será el que posee en cuerpo y alma a otro, y quien ejerce ese poder sin ninguna responsabilidad. Así la escritura invierte el sentido del ritual propiciatorio inicial que condena a la protagonista como la culpable del crimen. Su peregrinaje y purificación por el dolor es un despertar espiritual que si no culpa a otros, el lector fácilmente puede entender el activo papel del otro adúltero, de Juan José.

Uno de los últimos capítulos “Peregrinajes 3: Palenque y la cruz foliada”, sirve a manera de síntesis de la inversión espiritual ante nosotros: la víctima de la obnubilación propiciatoria que le inspira el objeto amoroso, declara su humildad ante lo misterioso de la pasión: “El misterio había emergido de sus submundos minerales y palpitaba bajo una piel de frutas, etérea. Es tan difícil explicar esa presencia incorpórea, eso que ignoramos pero que ya casi sabemos [...] la cúspide limítrofe del milagro” (164). La percepción lúcida de que fabricamos nuestros objetos amorosos, “con bloques de revelación, entrega, rechazos, acusaciones, ausencias, reencuentros, soldaduras, delirios, lágrimas, abrazos, conjuros, anatemas...”(165), y de que esta experiencia privilegiada es intransferible, y nadie puede comprender “lo que no le es íntimamente revelado [...] pues es un crimen confundir el amor con la circunstancia, y la

Gracia con la sutura improvisada de heridas que desangran [...] Que la verdad visceral, entrañable, incontenible como los terremotos [...] es vigente por encima del artificioso orden moral que damos a nuestras vidas. Y que llegado el momento, la verdad sabe amputar definitivamente la mentira, a uno y otro lado de la muerte” (168), es la salida del laberinto y es también el triunfo, doloroso, como dice Starobinski, de una conciencia acrecentada. En la tragedia, como la de Ajax –observa Starobinski– después del eclipse demencial un nuevo saber, una nueva palabra “una nueva mirada es lo que llega a alcanzar el sujeto atravesado por el furor y la demencia”. Tita, en su escritura encontró su claridad y su redención.

El mayor logro narrativo de esta novela es poner en discurso los hilos invisibles de la pasión por medio del reconocimiento del destello poético. Tal vez ahí resida también la rareza de este texto que habita una forma informe, pero una forma en fin que funciona para nombrar lo que todavía no es, lo que apenas comienza a devenir, y en ese esfuerzo de reinención, de articulación novedosa del lenguaje, el sujeto cambia, se transforma, en una tensión interna donde el sujeto se debate. *Minotauromaquia*, como un proceso complejo de articulación de los dispositivos textuales, donde el interés por revelar la intimidad, por un lado, y la rica intertextualidad por otro, determinan el esfuerzo de la autora para comprender la pasión amorosa y para elaborar los lenguajes adecuados para llegar a referenciarla, en la conciencia de que es en el curso de ese mismo proceso donde se adquiere un sentido de sí.

Los tiempos de transición como fue la década de los setenta, el espacio de la recepción original de esta novela, son lugares de escrituras complejas, donde las representaciones más significativas no se desarrollan en la visibilidad central del canon sino en los márgenes, en escrituras difusas, en el espacio que Deleuze y Guattari nombraron como propio de una literatura menor (1975). ¿Pero es este texto una literatura menor? El juicio estético como el juicio moral, afortunadamente son tan relativos, y en eso, como en muchas otras cosas, esta novela también



nos pone un espejo. El combate de afirmación de una identidad femenina no es sólo una lucha de formas, sino toda una operación para desarmar y desnaturalizar sistemas, desde los literarios hasta los morales, para confrontar la lucha espiritual, cuerpo a cuerpo, escritura a silencio, acción a cobardía que habita en nuestros imaginarios. Valencia se arriesga y con ella ganamos todas.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Castelli, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- De Certau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- González Pelayo, Irma. "(h)ojeadas. La feminización del mito". *La jornada semanal*, 23 de julio del 2000. <http://www.jornada.unam.mx/2000/07/23/sem-libros.html>
- \_\_\_\_\_. "La feminización del mito en Minotauromaquia: «crónica de un desencuentro» de Tita Valencia" (sic). *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (1999) 11: 50-52.
- Parret, Herman. *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Trad. Jacqueline Donoyan. Buenos Aires: Edicial, 1995.
- Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

- Seminet, Georgia. "La recepción de *Minotauromaquia* de Tita Valencia: las ediciones de 1976 y 1999". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (2003) 21: 109-115.
- Sibilia, Paula. *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Starobinski, Jean. *Tres furoros. Estudios sobre la locura y la obsesión*. Trad. Rogelio C. Paredes. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974.
- Valencia, Tita. *Urgente decir te amo (1932-1942)*. México: El Colegio de San Luis, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El trovar clus de las jacarandas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Minotauromaquia: Crónica de un desencuentro*. Pról. de Martha Robles. México: Lecturas Mexicanas / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.



## DE ORÁCULOS DISPARES DE SERGIO VALENZUELA CALDERÓN: NOTAS SOBRE LO COMPLEJO\*

MARCO ANTONIO CHAVARÍN GONZÁLEZ

Uno de los escritores sonorenses más representativos por la originalidad de sus estructuras y el estilo de su prosa, así como por la tendencia crítica de sus contenidos es Sergio Valenzuela Calderón (Hermosillo, 1941- Magdalena, 2012). Autor que transitó entre el periodismo y algunos cargos públicos en Liconsa y en el Instituto Sonorense de Cultura, cursos de creación y clases en algunas preparatorias, pues amaba su libertad y cuando la veía amenazada optaba por la huida, el ataque frontal o ambas. Él mismo contaba que fue expulsado de un plantel educativo cuando le espetó al director que no le importaban los honores a la bandera sino que los alumnos aprendieran a escribir y que prefería ocupar la hora dedicada al evento cívico hablando de literatura. Al final, cuando vio perdida su batalla contra el cáncer, decidido, y en lo que entiendo como un acto de coherencia, optó por acabar con su vida, según cuentan en versión extraoficial algunos conocidos suyos. Vivía solo y se le encontró, como a otros autores sonorenses, Abigael Bohórquez o Alonso Vidal, horas después de haber muerto.

La formación de Valenzuela Calderón como periodista en la Academia Coronel García Valseca, en Guadalajara, y posteriormente, entre 1967 y 1970, en la Licenciatura en Ciencias y Técnicas de la Información en la Universidad de Navarra es uno de los elementos que más influyó en su obra: aunque su estilo en la mayoría de su prosa se compone por

---

\* La investigación para este trabajo fue hecha con un apoyo (FECAS 2013-2014) del Gobierno del Estado de Sonora a través del Instituto Sonorense de Cultura y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

oraciones subordinadas –lo que lo aleja del estilo llano y directo de la prensa–, las temáticas y estructuras de su narrativa están determinadas, principalmente, por la denuncia, la búsqueda de un tipo de lector y las características del espacio-tiempo de la enunciación. A pesar de ser prácticamente un desconocido fuera de Sonora, en el estado ganó cuatro veces el premio del Libro Sonorense, tres por sus novelas *Carmen* (1995), *Crónicas de Eva* (1998) y *De púrpura encendida* (2004). Premios que, como señala Rita Plancarte Martínez, le permitieron vivir por algunos meses dedicado completamente a la lectura y la escritura, sentado la mayor parte del día en ropa interior frente a su máquina de escribir, “La Amapola”.

Las tres primeras publicaciones de Valenzuela Calderón son de España: un poemario, *Hierba verde. Evocación a Walt Whitman*, publicada en Pamplona en 1969 por la editorial Gómez, un libro de cuentos, *Los verdaderos cuentos de una revolución frustrada*, publicado en Bilbao en 1973 por la Editorial Contribución Literaria de Autores, y una novela, *De oráculos dispares*, publicada en Barcelona en 1975 por la editorial Planeta. Poemario, libro de cuentos y novela son poco conocidos, y a pesar de lo llamativo que puede ser que los dos primeros estén claramente relacionados con el poeta y periodista Whitman, y el cuento y la novela de la Revolución Mexicana, respectivamente, todavía no han sido trabajados.

En este artículo me interesa centrarme en *De oráculos dispares*, su primera y más conocida novela –y, quizá, también, la más estudiada por los académicos y la menos leída por público no académico–, porque creo que en ella se muestran los principales rasgos de la poética narrativa que Valenzuela Calderón desarrollará en textos posteriores, rasgos que se entrelazan, en este caso, a partir de dos elementos, la ironía y la polisemia. Aspectos, estos últimos, que han sido tomados poco en cuenta, al menos desde esta perspectiva. Vale comentar que considero la ironía, junto con Linda Hutcheon, desde la semántica y la pragmática,

como una “estructura antifrástica” y como una “estrategia evaluativa”, respectivamente:

La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente. Ambas funciones –de inversión semántica y de evaluación pragmática– están implícitas en la palabra griega *eirôneia*, que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo (Hutcheon, 1992: 176-177).

De manera semejante, creo que se entrelazan la ironía y la polisemia dentro de la prosa ficcional de Valenzuela Calderón, pues la imposibilidad de asumir su discurso en sentido literal, así como la necesidad de que el lector intervenga como descodificador, llevan a que la ironía no implique obligatoriamente lo contrario de lo que se dice –pues como señala Ballart, “la literatura tendría en la ironía un aliado más bien pobre si ésta no contempla más sutilezas que la de decir únicamente lo contrario de aquello que es notorio” (Ballart, 1994: 91)– sino algo completamente distinto y que sólo el receptor, que sigue los distintos rastros dejados por las entidades enunciatoras, es capaz de interpretar según las posibilidades de significación; es decir, el texto se descifrára según las exigencias de significación aceptables, requerimiento mínimo de cualquier análisis interpretativo. Wayne Booth llama a este proceso interpretativo “reconstrucción” –puesto que implica, prácticamente,

volver a construir el texto– y lo limita a cuatro puntos que Pere Ballart resume muy bien:

- (1) el lector advierte la incongruencia del significado literal y lo rechaza;
- (2) se buscan interpretaciones alternativas, racionales y conciliadoras para explicar la anomalía (posibilidad de que se trate de un error, de una mala lectura...);
- (3) el lector toma una decisión sobre las creencias del autor y las encara con el enunciado en cuestión de manera que, finalmente,
- (4) el lector se instala en un significado que siente seguro (Ballart, 1994: 178-179).

De acuerdo con la advertencia de la segunda novela de Valenzuela Calderón, *La putación*, publicada en México en 1984 por Encuentro Editores, *De oráculos dispares* pertenece a una trilogía “cuyo título global es *Llorona en Sonora*” (Valenzuela, 1975: 6), conjunto que, según comentarios de Rita Plancarte (Plancarte, 2009: 25) y de Josué Barrera (Barrera, s.f.: párr. 3), se complementaría hasta 2003 con *La niña de los tomates* en la trilogía de “novelas que hablan sobre la sociedad sonoreense”.<sup>1</sup> Por esta variación de lo legendario a lo social de los tres libros, la figura de la Llorona se va difuminando con cada novela de la trilogía para centrarse en la construcción de personajes con algunos elementos característicos de determinados grupos de la sociedad sonoreense. En *La niña de los tomates*, por ejemplo, esta mención es muy secundaria y se encuentra completamente subordinada a la figura de una mujer que a pesar de su pertenencia a un grupo social específico se sale, en cierto sentido, del rol femenino convencional. No me detendré más en esta particularidad, pero sí quiero mencionar que la aparición del mismo personaje legen-

---

<sup>1</sup> Rita Plancarte Martínez, sin hacer explícito que *La niña de los tomates* forme una unidad con los otros dos textos, señala que en las tres novelas es “ostensible la intención de reelaborar los mitos sociales del imaginario colectivo sonoreense, en la medida en que los mundos representados desconstruyen también el conjunto de imágenes que se han creado como depositarias de la identidad regional” (Plancarte, 2009: 25).

dario en los tres libros da cuenta sobre la intención que tenía el autor de relacionarlos.

*De oráculos dispares* puede considerarse como la novela más compleja de Valenzuela Calderón, y no sólo de la trilogía sino de toda su producción. En este libro se dificulta al lector la descodificación del mensaje, pues el texto se construye a partir de distintas voces sin límites claros entre unas y otras, así como mediante un estilo acumulativo y hermético que demuestra, a diferencia de lo que este escritor sonorenses hacía en sus conferencias, en algunos de sus últimos cuentos o en sus escritos no literarios, un interés por alejarse de la expresión directa. De ahí que resulte un poco problemático, incluso, establecer la relación entre las dos principales historias con base en las que *De oráculos dispares* se construye. Debido a que resumen de manera muy clara una trama un poco esquiva y a que su contraste permitirá darse una mejor idea de la complejidad del propio texto, transcribo a continuación tres comentarios de Francisco González Gaxiola, Rita Plancarte Martínez y Veronique Pitois, respectivamente:

La línea argumental [de esta novela sería...] fácilmente bosquejable. Sarah Rostier, judía varsovia, y Carlos Pablos, católico catalán, se enamoran en Roma durante la Segunda Guerra Mundial y deciden emigrar juntos a México. En este país, Carlos tiene un re-encuentro con su padre Carlos I, emigrado político catalán. La actividad periodística, común al padre y al hijo, los constriñe a vivir con muchas privaciones. Por esta razón Carlos acepta de una pariente política suya, una invitación para trasladarse a Pitic (Hermosillo, Sonora), en el noroeste de México, capital del desierto y del calor. Carlos y Sarah procrean a Diana, quien se inclina también por seguir la formación periodística de sus ancestros. Aun perteneciendo a la clase media, Diana tiene la oportunidad de frecuentar e introducirse en los círculos burgueses pitiqueños para lo cual se vale de las lejanas relaciones familiares de sus padres con Cleodomira Pablos, también de las puertas semiabiertas que suelen aprovechar los periodistas para inmiscuirse en



cualquier grupo y, por fin, pero más importante, las relaciones sexuales que entabla con Flora, hija de Cleodomira. Imbuida en un ambiente de degradación moral y corrupción social, Diana procura redimirse escribiendo una novela en la cual retrata a la alta sociedad, indicando además los factores políticos, religiosos e históricos de los que es producto dicha sociedad (González, 1993: 152).

Para Plancarte Martínez,

*De oráculos dispares* propone al lector dos historias distintas y complementarias narradas simultáneamente. La primera de ellas es la historia personal de Diana –casi una autobiografía del personaje; es ella quien [...] se constituye en la voz narrativa básica y orquestadora de las demás voces que cobran presencia en el transcurso del relato; su historia [...] se inicia con el encuentro de quienes serán sus padres y desde ahí se desprenden los sucesos que la llevarán a Pitic y por ende a relacionarse con la sociedad de ese lugar, hasta su rompimiento con los valores imperantes en ese ámbito, lo cual tendrá como consecuencia su salida de Pitic, motivada por la intolerancia de los lugareños molestos, precisamente, por la novela escrita por Diana, misma que se constituye en la segunda historia narrada [...] desde su fundación hasta el momento en el que una clase privilegiada se reúne en el Campestre y muestra su descomposición y decadencia, de la cual también Diana es partícipe (Plancarte, 1994: 105-106).

Pitois señala que el

texto se subdivide en dos relatos: un relato base que alberga una novela dentro de la novela, escrita por la protagonista principal: atraída por la literatura y el periodismo, la mirada de Diana se confunde con la del autor implícito, pues los fragmentos de la novela que aquélla escribe son difíciles de distinguir, a veces del relato base; resulta poco evidente, en

algunos fragmentos, saber a primera vista quién habla y desde qué ubicación temporal (Pitois, 2009: 33).

Como se observa, existen algunas diferencias básicas en cómo estos estudiosos consideran la estructura de la novela de Valenzuela Calderón, particularidad que influye, cual se supondrá, en la interpretación de lo narrado, y evidencia la dificultad que existe para la identificación de los contenidos en *De oráculos dispares*. Por un lado, se habla de subordinación respecto de la primera historia y, por el otro, de cierto tipo de yuxtaposición complementaria de ambas historias. Por ejemplo, para González Gaxiola y Pitois, la historia narrada por el personaje principal, Diana Pablos Rostiers,<sup>2</sup> se considera una historia en marco y, por lo mismo, subordinada a la historia primera. En tanto que para Plancarte Martínez, la historia narrada por Diana parece ser una segunda historia que, si bien complementa a la principal, entiendo que se combina con la primera en una especie de relación de codependencia. Tanto esta última particularidad como la simultaneidad del momento de la enunciación de las dos historias, también mencionada por Plancarte Martínez, tienen que ver sobre todo con que el personaje principal es tanto actante como autora, pues el narrador principal no sólo la presenta como su protagonista sino que en muchos casos focaliza en Diana durante el momento en el que ésta reflexiona sobre la escritura de la novela que ella construye al interior de la diégesis. Desde tal perspectiva, Diana es el principal personaje mediante el cual se emiten las reflexiones metaficcionales, así como el principal punto de enlace de la estructura narrativa bipartita.

Sin embargo, la relación de Diana con ambas historias se evidencia más compleja de lo que aparenta a primera vista, por lo que creo adecuado proponer una tercera estructura que parta de la idea de codependencia

---

<sup>2</sup> Vale la pena tener presente que mientras Diana es el personaje principal de la primera historia, Flora, su prima, es el personaje principal de la segunda: “Ubícate, judía: Flora Escalona del Río es el personaje central, el eje redondo” (Valenzuela, 1975: 30).

o de dependencia recíproca sugerida por Plancarte Martínez. Es decir, creo que las dos historias de *De oráculos dispares* se entrelazan a partir de una especie de estructura de jerarquías cíclicas –por turnos–, en constante movimiento, donde quien tiene el poder creativo es la entidad enunciativa o narrativa en el momento de enunciar o narrar, poder que cede a otra entidad cuando deja de hacerlo. Un símbolo que quizá ayude a entender esta idea de las jerarquías cíclicas que propongo, y sin que implique más allá de un intento por entender la estructura de la novela, es el del “uroboros”, que se refiere a la serpiente “que se muerde la cola y que encerrada sobre sí misma simboliza un ciclo de evolución [y que, ...] encierra al mismo tiempo las ideas de movimiento, continuidad, autofecundación y, en consecuencia, de perpetuo retorno” (Chevalier, 1986: 791-792).

Cabe comentar que esta idea de lo cíclico está muy presente en *De oráculos dispares*, sobre todo como una forma de simular un pensamiento obsesivo de una Diana que piensa y vuelve a pensar la manera de solucionar algunos problemas de carácter estético durante su proceso creativo, pero también lo está en la manera en que se jerarquizan las entidades enunciativas. Explico esto último: a pesar de que al principio de la novela se puede diferenciar, con todo y las dificultades que presenta, entre la historia en la que Diana es el personaje principal y la historia que ésta construye, conforme se avanza en la trama y debido a que algunos de los personajes de ambos mundos ficcionales son los mismos y a que durante el proceso creativo aumentan los delirios del personaje femenino escritor, llega un momento en el que es imposible distinguir una historia de otra. Incluso, como se observa claramente en la última página, se aprovecha el caos entre las dos diégesis para que el autor implicado<sup>3</sup> masculino se evidencie a través de Diana y se enfatice

---

<sup>3</sup> Entiendo el autor implicado, según lo sugiere Wayne Booth (Booth, 1974: 67), como un alter-ego del autor real y sus participaciones se diferencian de las del narrador en que emite comentarios éticos (morales) y estéticos (metaficcionales) relacionados con la narración, comentarios no esenciales para el desarrollo de la historia.

el carácter urobórico de la estructura narrativa: “Bebías tristemente whisky rebajado, el caso era tener las manos ocupadas, y sentiste que la última página de tu narración era un símbolo del hombre que fuiste, mientras la escribías y que, para redactar esa narración, tuviste que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, tuviste que redactar la narración, y así hasta el infinito” (Valenzuela, 1975: 176). En otras palabras, la profundidad de la reflexión de Diana parece ser de tal magnitud que se confunde con la del autor implicado o la identificación de este último con su personaje principal es tan fuerte que no cree necesario diferenciarse, pues “Diana es el personaje femenino con quien se lleva a cabo una plena identificación por parte del autor” (González, 1993: 181). En cualquiera de los dos casos, se ha difuminado la división entre los niveles narrativos.

Desde esa perspectiva de relaciones complejas y recíprocas, me parece que debe entenderse la afirmación metaficcional del narrador a Diana o de ésta a sí misma sobre que el “triunfo de un escritor llega cuando nadie sabe lo que dice pero todos comprenden, sic, lo que quiere decir. Mi cabeza resbala en la estepa de las palabras errantes, formas antagónicas que luchan por integrarse al estilo, moto vivace creativo que no puedes dominar” (Valenzuela, 1975: 19). Más allá de la ironía que enfatiza la imposibilidad de comprensión, parece sugerirse que la construcción de *De oráculos dispares* y, por tanto, su interpretación adecuada están más allá del lenguaje, en una especie de comunión entre el emisor y el receptor. De ahí que Plancarte Martínez considere que la “ligazón de las escenas [...] se consigue no por la mediación de nexos textuales, sino por la interpretación del lector, convirtiendo a éste en un activo participante del hecho literario” (Plancarte, 2009: 29). Aserción que da cuenta de que, junto con Diana, el lector es el otro punto de enlace de las dos historias: las entidades enunciadoras de esta novela evaden dar la última palabra, incluso parecen esforzarse “en dificultarle [al lector] su tarea de reconstrucción de sentido y se divierte[n] desubiciándolo perdiéndolo en su telaraña narrativa” (Pitois, 2009: 34).

Creo necesario señalar que considero esta actitud desde el autor empírico una especie de manifiesto, donde se sugiere que lo literario está en la búsqueda de equilibrio entre el contenido y el significativo, en el diálogo entre el qué y el cómo. De ahí que desde este afán de equilibrio también se justifique el uso de una estructura y un estilo complejos, cuyo fin práctico es superar la posible censura. Pitois señala, por ejemplo que es “increíble pensar que en la España franquista se haya publicado [...] un libro –que seguramente nunca se hubiera publicado en Sonora– que se burlara tan abierta y descaradamente de la religión católica (Pitois, 2009: 47). Aunque *De oráculos dispares* fue publicada en Barcelona en el mismo año de la muerte de Francisco Franco (1975), su deceso, como lo señala Manuel L. Abellán, no implicó la variación de las costumbres represoras del régimen:

El franquismo nos acostumbró de forma tan fehaciente a los certeros efectos de la coerción censoria [...] que tras su desaparición definitiva y la entrada del país en el concierto de las naciones democráticas, muchos fueron quienes creyeron que se abría una nueva etapa de libertad de expresión absoluta, sin trabas ni cortapisas. De lo que no todo el mundo se percató fue de que aquel estado de euforia –primero– y de auto-satisfacción –más tarde– eran mucho más consecuencia del impacto psicológico producido por alguna parcela de libertad reconquistada –determinada prensa, determinados medios de comunicación social, determinado “destape”– que consecuencia de la desaparición de los agentes coercitivos “naturales” que también habían operado solapadamente a expensas del franquismo (Abellán, 1989: 320).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Abellán concluye páginas más adelante que “los estudiosos de la literatura contemporánea, en su labor crítica, no pueden continuar eludiendo el hecho de que la peculiar forma de transición del régimen anterior al estado actual ha implicado una prolongación de la validez e ineluctabilidad de los condicionamientos culturales del franquismo. De este modo el franquismo parece haber superado ampliamente sus propios límites históricos de existencia” (Abellán, 1989: 326).

Para entender cómo Valenzuela Calderón logra o, al menos, intenta superar estos candados culturales y sociales hay que tener presente que una de las principales virtudes de la complejidad es que será descodificada más fácilmente por aquellos lectores con intereses estéticos y/o políticos específicos, mientras que la mayoría simplemente pasará de largo. Nada, por supuesto, es infalible. A esta complejidad debe sumarse también el uso, ya mencionado, de la ironía y la polisemia, pues como el mismo Abellán señala: al “igual que la censura gubernativa, los censores de *Ecclesia* [revista de la Iglesia española] se encontraron ante la imposibilidad de manejar criterios unívocamente objetivos en el enjuiciamiento de productos polisémicos por naturaleza” (Abellán, 1989: 322). De ahí que pueda suponerse que ante la posibilidad de múltiples interpretaciones, como sucede en esta novela de Valenzuela Calderón, es poco probable que exista una rápida censura. En este sentido, J. Andrés de Blas advierte que si “mantenemos la hipótesis de que una finalidad de la censura es desactivar toda disidencia, en correspondencia se puede presumir que con ello genera un tipo de lector ‘censurado’ en esa misma potencial disidencia. Este lector se verá obligado a realizar una lectura ‘entre líneas’” (Blas, 1999: 292). He aquí el lector ideal buscado por Valenzuela Calderón.

No extraña, por lo mismo, que en *De oráculos dispares* se aboque a favor de la transgresión de las reglas gramaticales, al asegurar que los requerimientos de la academia se limitan a un apego a ultranza a dichas reglas, cuando lo “importante es cagarse en Cervantes, macho, y limpiarse con la academia” (Valenzuela, 1975: 92):

La inspiración puro cuento y en cuanto a la técnica cagarme en ella dos veces me parece poco. Sintaxis, prosodia, verbos intransitivos, tanta jaculatoria por la pureza y la virtud del lenguaje: definitivamente me fallan los gerundios. Los folios pasan del horror a la blancura, paliduchos de porquería, y se multiplican para obligarte a tutear a la neurastenia, después de todo es parte del teatro, y para que después de las puñaladas

hamletianas venga un señor académico, virtuoso formado pero no informado, opinando qué barbaridad, cuánto barbarismo, toneladas de galicismos, y de los americanismos la academia dice, claro, de conquistados a conquistadores cualquiera sabe, puta modalidad de moda, cuenta la redundancia, para que el escritor termine por hipotecar su cabeza, lo que no tiene pero que presume, su estómago cuelga de los talones: somos escritores por la desgracia de que no podemos ser otra cosa, pues las minorías no cuentan, judía, como la gangrena no puede curarse con agua de colonia. El escritor tiene la obligación de zaherir a la sociedad, esta sociedad de dioses menores, idolátrica, que ya no adora al becerro de oro sino al oro del becerro (Valenzuela, 1975: 92).

De esta manera, se justifica ética y estéticamente la complejidad, y se refiere lo más importante: el escritor debe “zaherir a la sociedad”, por lo que la transgresión estilística y estructural se evidencia como el medio y la estrategia. Así, se revela que la evasión de un sentido único, la polisemia en la novela, no rehúye la realidad, sino que la enfrenta. Esta función crítica del escritor que nadie más se atreve a cumplir, es demandada por el lector, pues al autor, como intelectual que es,<sup>5</sup> se le “exige constantemente que el libro injurie a alguien, que [...] diga lo que [...] el lector [...] no tiene el valor de decir” (Valenzuela, 1975: 123). No intentaré demostrar que *De oráculos dispares* es una novela crítica con intenciones argumentativas, pues ya González Gaxiola, Plancarte Martínez y Pitois lo han hecho; el primero dice que el “rasgo caracterizador más fuerte [de *De oráculos dispares*] en el intento de apropiación de la identidad sonoreense lo maneja Valenzuela en la dura crítica iconoclasta que dirige a la sociedad sonoreense contemporánea. Sin embargo, el papel que logra la crítica de su creación no tiene el objetivo de buscar el aislamiento

---

<sup>5</sup> Según Nedda G. de Anhalt, “Los intelectuales conforman la conciencia crítica de una sociedad y son los que preservan la salud política de ella. Si tenemos presente su papel primordial [...] el intelectual es un ‘desenmascarador de ideas’” (Anhalt, 2003: 196).

personal sino el de luchar por su injerencia y participación en el ambiente socio-histórico al que pertenece” (González, 1993: 183).

Plancarte Martínez señala, a su vez, que *De oráculos dispares*

instaura en su interior un debate con la ideología dominante; de ahí que ponga en evidencia el proceso de descomposición de la sociedad pitiqueña cuya base económica tiene como principio las relaciones de dominación-subordinación [...] propone una visión crítica y analítica de las formas en las que la ideología dominante se apropia de los diversos medios, a través de los cuales mantiene su vigencia, y la dificultad de sustraerse a esos mecanismos de reproducción (Plancarte, 1994: 145).

Pitois refiere, a su vez, que “la función del escritor Sergio Valenzuela es *desenmascarar*, más que corregir, más que restablecer, pues hace a lo largo de esta novela un profundo trabajo de deconstrucción de una clase social: la ataca en todos los frentes y logra quitarle las máscaras. De esta sociedad aparentemente prestigiosa, logra revelar la decadencia en todas sus declinaciones: orgías de todo tipo, deshumanización, prostitución, corrupción, hipocresía y frivolidad” (Pitois, 2009: 55. Las cursivas son mías).

En *De oráculos dispares*, la complejidad en los niveles estético y estilístico, una complejidad que entiendo consciente, se consigue principalmente mediante el uso de distintas voces narrativas, por lo que describir “o caracterizar al narrador en la novela *De oráculos dispares*, ofrece algunos problemas debido a [que se entretujan...] las historias expuestas en la novela mediante una intrincada red de relaciones entre las diferentes voces que se asumen narradoras en algunos pasajes del texto [Diana, Paco=Diana, Sarah, Carlos, José Miguel Herrera...] una voz narrativa básica situada desde posiciones variables” (Plancarte, 1994: 106-107). Esto es: al uso de distintas personas –primera, segunda o tercera–, incluso por el narrador principal y anónimo, debe sumarse, para complejizar más la lectura, el uso de distintos narradores-personajes



y la falta de elementos explícitos que indiquen cuándo emite uno u otro. De un exhaustivo análisis narratológico, Plancarte Martínez concluye que la “historia personal de Diana se encuentra fundamentalmente expresada a través del narrador testigo-personaje en segunda persona equiscente y su variante a la primera persona deficiente, mientras la historia pitiqueña se enuncia mediante el narrador desde fuera en tercera persona omnisciente y su variante a la segunda persona testigo-personaje equiscente” (Plancarte, 1994: 109). Propuesta que supone una reiteración de que la historia personal de Diana y su novela se narran desde ella y a partir, como ya se mencionó, de la identificación plena entre esta última y el autor implicado, una simbiosis de tal envergadura que en algunos pasajes se vuelve casi imposible saber si es una u otro.

Una de las características estilísticas de *De oráculos dispares* que posibilita la polisemia es la yuxtaposición de lo que se quiere narrar y lo que, al parecer, no se puede evitar enunciar. Esta tendencia en *De oráculos dispares*, que se repite en disminución progresiva en *La putación* y en *La niña de los tomates* –pero que se mantiene con la misma intensidad en algunos de los textos de uno de sus últimos libros de cuentos, *Amapola*, publicado en Hermosillo en 2009 por la Universidad de Sonora–, también revela la dualidad que toda entidad consciente posee en lo que se refiere a su personalidad.<sup>6</sup> Por ejemplo:

Fuiste al campestre a compadecerte de los nouveaux riches a sumirte en la amargura de tronados, *raza de arruinados*, pero te salvó la muchacha de ghetto pitiqueño. Diana escuchaba música a retazos, *gatita judía*,

---

<sup>6</sup> A muy grandes rasgos, entiendo la personalidad como la estructura psicológica individual y contradictoria que nos diferencia de los demás. De acuerdo con Bernadete, quien parte de la visión individualista de Unamuno –y cuyos razonamientos aún creo vigentes–, “la personalidad es el conjunto sintético de lo que se es, incompatible como tal con los demás” (Bernadete, 1934: 30); es decir, aquello de uno que se defiende “contra los que intentasen vaciar el caudal espiritual propio en moldes de posesión general (Berandete, 1934: 30).

fumando un rubio y bebiendo whisky rebajado: cuando me emborracho pierdo calidad, *corrientita*, pero embriagarse en el club es de mucho mundo lo hacen los literatos; me contradigo con ridiculeces, la cabeza se hunde en el cuerpo, avestruz refugiado en el tórax agitado, qué cosas digo, Paco! (Valenzuela Calderón 1975, p. 9; las cursivas son mías).

Como se observa, no sólo sobresalen los rápidos y constantes cambios de persona narrativa, segunda –fuiste–, tercera –escuchaba–, primera –emborracho–, tercera –hacen–, primera –contradigo–, tercera –se hunde–; sino también los elementos que emergen incontrolables, como “raza de arruinados”, “gatita judía”, “corrientita”. Estos últimos sobresalen en el discurso porque son innecesarios para la narración de los hechos, pero sobre todo porque rompen con el ritmo narrativo. Además, no se sabe con certeza si son emitidos por el autor implicado o por Diana. De acuerdo con Pitois, el rompimiento del ritmo se logra también mediante las distintas intrusiones, “generalmente inglesas, y algunas veces francesas, catalanas, italianas e incluso hebreas y arameas [que...] quiebran [...] el ritmo y la fluidez de la lectura” (Pitois, 2009: 44-45). De ahí que sea básica la intervención del lector para lograr una interpretación coherente de la novela que reestablezca las conexiones entre los distintos pasajes.

En este sentido, entiendo la afirmación de Plancarte Martínez de que en *De oráculos dispares* “la secuencia de las acciones se encuentra estructurada de una manera caótica; las partes, los sucesos, los personajes y la ubicación de la voz narrativa se ofrecen al lector sin orden aparente; no encontramos las relaciones temporales en su usual disposición –pasado, presente, futuro–; tampoco se suceden principio, medio y fin, sino que las escenas se superponen otorgando al texto un aspecto caledidoscópico” (Plancarte, 1994: 110). Al respecto, aunque la misma estudiosa alude a “cierta falta de pericia en el manejo del discurso literario” (Plancarte, 2009: 110) de Valenzuela Calderón –recuérdese que es su primera novela–, acepta que este escritor sonoreense es capaz de mantener

una coherencia interna en el conjunto del texto, a pesar de las contradicciones en las que a veces se cae, pues la línea de la narración se mantiene en un horizonte de credibilidad en el sentido en el que los planteamientos –implícitos y explícitos– no se apartan de la concepción caótica de la realidad y su correspondiente inaprehensibilidad, y es esta idea la que otorga verosimilitud al texto (Plancarte, 2009: 111).

Se agrega a ello, que “el hecho de haber sido publicado en Barcelona dice mucho de las posibilidades del texto que pudo ser aceptado por una editorial establecida, lo cual indica que la calidad de los planteamientos del texto trasciende de las fronteras locales y es capaz de interesar a otras latitudes” (Plancarte, 2009: 112). De lo que puede concluirse que el caos es sólo aparente, pues con éste se busca, por un lado, superar la posibilidad, ya mencionada, de que censuren los contenidos y, por el otro, reflejar el conflicto interno de Diana, simulación de la angustia a la que se enfrenta el autor al momento de escribir, porque “la confusión y caos evidente en las varias secuencias narrativas obedecen a la lucha que experiencia Diana. Es una lucha constante por afirmarse como ente, por identificarse consigo misma, es una remodelación paulatina del yo-mismo, la cual ocurre al final de la novela” (González, 1993: 163). Transcribo un pasaje donde el conflicto interno durante el proceso creativo es observable:

Rapsodia xxvi, página 42: tienes que suprimir eso de tortillera hija de perra, Diana. Córdalo; no tiene sentido tal vulgaridad. Tienes calidad, una profunda sensibilidad, demuéstalo sin morbo. Sicoanaliza a tus personajes no los colectivos: son tus amos desde ahora, desde que los plantaste en el papel. Piensa, judía pinche, que escribes un libro, tu primer libro, lo que te condena al sufrimiento de la inexperiencia. No tienes derecho a prostituir la literatura, no corras prisa, ella te prostituirá a ti. De acuerdo pero no puedo dejarme dominar, mi piel, nuestras pieles, sus pieles. Yo los he creado y ahora me devoran, antropófagos, cuervos. Miti-

ficalos, Diana, desdobra con arte su intimidad, no los lastimes. Defiéndelos del mundo, de tu mundo (Valenzuela, 1975: 11).

Así se evidencia la parte del proceso creativo donde el autor intenta dominar a sus personajes. El ejemplo que me parece más representativo de esta lucha es el de *Niebla*, de Miguel de Unamuno, donde el personaje principal, Augusto Pérez, arguye: “yo no debo estar sometido a lo que llama usted [Unamuno] su real gana, a su capricho [pues...] Hasta los llamados entes de ficción tienen su lógica interna” (Unamuno, 1939: 169). Un ejemplo de este tipo en la literatura sonoreense actual sería el caso de *La visita del señor Morhl*, de Claudia Reina (Tierra Adentro, 2012; Premio Nacional de Novela para Escritoras Nellie Campobello 2011), donde el personaje principal, Daniel Molina, escritor, se enfrenta a una crisis de identidad y respecto del mundo que habita, pues lo empieza a percibir como lo que es, un espacio-tiempo ficcional: “Hace años cambió mi manera de percibir la vida. El mundo real dejó de estar construido sobre los pilares de la razón o las leyes físicas. Lo regían las normas de la literatura. Para mí, la tierra estaba poblada no por seres de carne y hueso, sino por personajes. El ritmo de la vida seguía la lógica de una obra literaria, y los personajes, la gente real, estaban sujetos no a su libre albedrío, sino a una fuerza externa que los hacía actuar de tal o cual manera” (Reina, 2012: 15).

Entre los contenidos que en *De oráculos dispares* se busca ocultar a un posible censor porque la crítica puede extenderse de Pitic al resto de México y a España –incluso la mención de Porfirio Díaz, por ejemplo, puede aludir a cualquier dictadura–, están: “Con las vacas agusanadas y muertas en vida, con la diversificación de cultivos donde crecía la mentira, con firmas irreales en documentos porfiristas, nacieron los herederos, los hijos del polvo, que con su presencia paradójica inspiraron el nacimiento y perpetuidad del latifundio” (Valenzuela, 1975: 64). Al respecto, Guadalupe Aldaco señala que las “referencias espaciales, sociales, culturales e históricas identificables con el entorno sonoreense [en

*De oráculos dispares*] son llevadas a una dimensión más amplia desde el momento en que la obra encarna pretensiones que trascienden el desfoque sentimental y nostálgico originado por el apego al terruño que se advierte en otros textos [sonorenses]; la intención va más allá de simplemente, dejar constancia escrita de la interiorización de ese espacio” (Aldaco, 1996: 21). Sucede algo similar, en cuanto a las posibilidades de generalización de los contenidos, con la clasificación de la sociedad de Pitic en tres grupos socio-económicos que aparece en la clasificación hecha por el columnista de derecha y editor de Diana, J.J.:

[1]el inventado, creado o mitificado por Cleodomira Botellita Pablos, reducidísimo círculo que iba desde la vulnerabilidad del obispo hasta la neurastenia de la primera dama; [2]) el de los nuevos ricos, broncos que compraban pergamino fabricado con madera de su árbol genealógico para usarlo como papel higiénico, y [3]) el resto, los que sobran, naturalmente, la perrada, baja social media que aspiraban a la compacta esfera de la alta braga (Valenzuela, 1975: 86).

Como se observa, se señala la hipocresía como elemento cohesionante del primer grupo, “el inventado”, con lazos entre el poder religioso y el estatal. Una crítica que puede ser aplicable casi a cualquier país. El segundo grupo se caracteriza por lo “bronco”, por avergonzarse de sus orígenes humildes y por su deseo de formar parte de los inventados. Espejo de cualquier clase media alta con poca educación. Finalmente, están todos los demás, que se identifican y se igualan entre sí por no contar con ninguna clase de poder económico. El grupo socio-económico más numeroso en el mundo. Según se observa, los primeros se establecieron como el objeto de deseo del resto, logrando, con ello, imponer la suya como única visión del mundo válida, donde se celebra “con rebajas y ofertas, la muerte del guerrillero Lucio Cabañas, asesinado por veinte mil soldados pagados y adiestrados por la CIA” (Valenzuela, 1975: 97) y se olvida que para la mayoría “el deseo es una pre-

gunta cuya respuesta no existe” (Valenzuela, 1975: 111). El carácter cíclico de la estructura se revela aquí sinusoidal, pues primero se permite ir de lo particular a lo general –de Pitic al resto de México y a España– y, posteriormente, de lo general a lo particular –se regresa de España a Pitic–. Así, con un fin y un principio en Pitic, aunque lo criticado se refiera a un conjunto de elementos con los que cualquier cultura del mundo tiene que lidiar, un censor español en 1975 podría considerar que el objeto de la crítica era una ciudad ficticia o, quizá, tal cual se puede inferir, Hermosillo, Sonora, una ciudad al otro lado del Atlántico, casi llegando al Pacífico:

Pero los habías perdonado [a los pitiqueños] porque te contaban los últimos chismes de un país lejano, donde había braguetas tácitas, obispos niquelados, ositos de peluche, marabunta de sílfides y sátiros, niñas planas y a régimen, parejas tridentinas, alta braga, lenguas viperinas, música burdela y rascuacha, alientos de dinosaurios congelados, jorobas algodoneras, mostaza de la corriente y otras, muchas otras excentricidades, como un club para proxenetas que apoyaban al candidato del partido único, un periódico de técnica moderna pero de calidad humana prostituida, un seminario próximo a convertirse en prostíbulo o prostibulas (por las distinciones pontificias conseguidas en el siglo XVIII), un desierto lleno de cabrones, un calor de la chingada y arenas donde los padres de la terquedad sembraban y recogían sus frutos y su trabajo (Valenzuela, 1975: 167).<sup>7</sup>

También pueden encontrarse comentarios entre líneas contra la política española de Franco. Por ejemplo: “El anciano [Calos I, abuelo de Diana],

---

<sup>7</sup> Las últimas líneas de este pasaje aluden a un momento previo e irreverente de la novela, donde Diana reflexiona: “Pitic es lo más fácil de describir, ¿te acuerdas de aquel verso?: cerros bichis y pelones / cequias llenas de cagada / una punta de cabrones / y un calor de la chingada: Pitic; y en cuanto al desarrollo, a la temática, déjala que caiga por su propio peso, no presiones, no te presiones” (Valenzuela, 1975: 30).

que exageró su edad para despistar a la ancianidad misma, dejó solamente y a la torera, algunos libros dedicados por León Felipe, cuando un poeta español no muere en España, viejos manuales de anarquismo y varios calmantes para la soledad” (Valenzuela, 1975: 116). La mención de León Felipe y su muerte de exiliado –en México durante 1968– no es gratuita, sino una clara alusión al poder político que les impedía a los españoles republicanos morir en su país, la dictadura franquista.

A pesar del obvio antifranquismo, también se hace una crítica a la falsedad de algunos exiliados españoles que, llegando a México, se olvidan de sus ideales y se dedican a hacer dinero: “Los refugiados se están forrando, y a lo pendejo, a lo pendejo, organizaron su republiquita, gaitas, su junta permanente de estado, gazpacho, y se nombraron a ilustrísimos presidentes de los países Vasco, agur, y Catalán, no fotis. Maldita nostalgia, vicio español tan grande como la envidia” (Valenzuela, 1975: 45). Es decir, como de pasada, oculta entre el estilo y la estructura compleja y un explícito y duro ataque a Pitic, emerge también la crítica a la inconstancia de algunas víctimas de la dictadura franquista, convertidas ahora en victimarios. He aquí una reiteración de lo cíclico, de lo sinusoidal, así como de lo irónico que resulta el comportamiento humano. Esto último es lo que quizá motiva a Valenzuela Calderón a no perdonar a nadie a la hora de la denuncia y lo lleva a caer en la irreverencia, actitud que postula la idea de que todos o, al menos, la mayoría en determinadas situaciones se comporta igual.

\* \* \*

Según refiere Valenzuela Calderón en el “Prefacio” a *De oráculos dispares* y en lo que aparenta ser un intento por ofrecer una postura sobre la literatura se dice que ésta

no tiene ninguna importancia, salvo la que pueda obtener en un momento dado, así como vender salchichas no tiene más importancia de la que la gente le otorgue al hecho de comer salchichas [...] Considerar la literatura como una cosa revolucionaria es falsear los criterios que norman toda

discusión, porque es igualmente revolucionario, o más, salir a la calle y besar a alguien que escribir una novela revolucionaria o de vanguardia; las veinte personas que lo vean, y que nunca leerán mi novela, reaccionarán al menos visualmente (Valenzuela, 1975: 4).

Es decir, desde el “Prefacio” se relaciona el momento histórico de la escritura con una necesidad del mismo –pues “toda escritura se encuentra ubicada en un tiempo y un espacio que determinan, en buena medida, los géneros preferidos por una sociedad” (Clark, 2007: 149)– y se especifica lo selectivo de su escritura –veinte lectores–; pero también se postula, si asumimos la negación como afirmación cual clave de descodificación –se “mantuvo fiel a su religión negándola” (Valenzuela, 1975: 151) o aquello de que “engañaré el hecho con la fábula y enloqueceré al mito” (Valenzuela, 1975: 124)–, la idea de que *De oráculos dispares* es una novela revolucionaria. Por supuesto, esto último sólo es aceptable en cuanto a que se utiliza para denunciar hechos en un espacio-tiempo hostil y a que se evita, por su estilo y estructura, su catalogación con una etiqueta. Es decir, más que negar su pertenencia a un tipo de literatura de contenido social o lo que se podría entender por novela revolucionaria –en el sentido de hacer suyas ideas críticas del *statu quo*–, Valenzuela Calderón quiere dejar en claro que no está dispuesto a escribir panfletos ni es parte de ninguna moda gastada.

Por todo esto y como he pretendido argumentar a lo largo de este trabajo, la justificación para ocultar la crítica, que inicia en el “Prefacio” y que se consume en el estilo y la estructura del texto novelesco, la encuentro, principalmente, en los objetivos atacados ya mencionados: la burla que se hace, como menciona Pitois, de la religión católica desde la España franquista, la posibilidad que se otorga de extender la crítica de Pitic hacia todas aquellas ciudades del mundo, Barcelona incluida, donde se hubiera consolidado una oligarquía entre los representantes del poder económico, del político y del religioso; la búsqueda del equilibrio entre forma y contenido en una novela con mensaje político; la



intención de llegar sólo a los lectores ideales, para quienes la complejidad debe ser un aliciente a la lectura, así como la intención de evitar la censura gubernamental, religiosa y social.

Debido a todo lo señalado, *De oráculos dispares* se construye sin que exista un elemento al que se subordinen todos los demás –como, por ejemplo, un narrador que someta a los personajes a su visión de mundo–, por lo que se promueve una profunda identificación entre el autor implicado y el personaje principal de la primera historia, Diana, quien también construye su historia sin poder subordinar del todo a su personajes. Se apuesta, en este sentido y para esconder la crítica, por una multiplicidad de voces –que implican a veces visiones contradictorias–, desde diversos tiempos y personas, y una gran cantidad de oraciones subordinadas. Es decir, el fin de Valenzuela Calderón es convencer sobre la pertinencia de su visión del mundo, pero para hacerlo oculta el mensaje, mensaje que busca un tipo de lector y trata de evitar otros. A su vez, este escritor sonoreense parece simular el encubrimiento que la mayoría de las culturas hace de ciertas ideas convirtiéndolas en tabúes y, por tanto, en objetos de deseo y de desprecio. De ahí, también, el tono provocador de la novela que revela, por un lado, un buen conocimiento acerca de las tendencias sociales y culturales de México y España, y, por el otro, una plena conciencia de las posibilidades de la ironía y de la polisemia en la narrativa.

PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

EL COLEGIO DE SAN LUIS

#### BIBLIOGRAFÍA

Abellán, Manuel L., 1989, “Problemas historiográficos en el estudio de la censura literaria del último medio siglo, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 13, núm. 13, pp. 319-329.

- Anhalt, Nedda G., 2003, *¿Por qué Dreyfus? El ensayo de un crimen*, México: Sello Bermejo-CONACULTA.
- Aldaco, Guadalupe Beatriz, 1996, *Las formas de la arena. Ensayos sobre la novela en Sonora, 1975-1993*, Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura.
- Araiza Ocaño, Ruby Areli, 2009, *Modernidad y ciudad en Tiempo de soltar palomas y La Putación de Sergio Valenzuela Calderón*, Tesis de licenciatura, Hermosillo: Universidad de Sonora.
- Ballart, Pere, 1994, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona.
- Barrera, Josué, s.f., “Sergio Valenzuela”, *Proyecto Faz*. Recuperado el 9 de abril de 2013 en <http://proyectofaz.blogspot.mx/2007/06/sergio-valenzuela.html>
- Bernadet, M. J., 1934, “Personalidad e individualidad en Unamuno”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 12, 25-39.
- Blas, J. Andrés de, 1999, “El libro y la censura durante el franquismo: un estado de la cuestión y otras consideraciones”, *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 2, pp. 281-301.
- Booth, Wayne C., 1974, *La retórica de la ficción*, tr. Santiago Bubern Garric-Nogues, Barcelona: Bosch.
- Chevalier, Jean (Dir.) y Alain Gheerbrant (Colab.), 1986, *Diccionario de símbolos*, tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder.
- Clark de Lara, Belem, 2007, “La palabra periodística a la luz de la modernidad”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *José Tomás de Cuéllar entre el nacionalismo y la modernidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 145-165.
- González Gaxiola, Francisco, 1993, *El exilio interior mexicano (en la novela sonorense de los setentas)*, Hermosillo: Universidad de Sonora.
- Hutcheon, Linda, 1992, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, tr. Pilar Hernández Cobos, México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 173-193.

- Pitois, Véronique, 2009, “Las manifestaciones de la irreverencia”, en María Rita Plancarte Martínez (Ed.), *Un escritura en los márgenes: ensayos sobre la obra de Sergio Valenzuela*, Hermosillo: Universidad de Sonora, pp. 33-58.
- Plancarte, Rita, 1994, *De la plegaria a la blasfemia*, Hermosillo: Universidad de Sonora.
- Plancarte Martínez, María Rita, 2009, “Escrito al margen: la poética de Sergio Valenzuela”, en María Rita Plancarte Martínez (Ed.), *Un escritura en los márgenes: ensayos sobre la obra de Sergio Valenzuela*, Hermosillo: Universidad de Sonora, pp. 13-31.
- \_\_\_\_\_, 2009, “Diálogo con Sergio Valenzuela”, en María Rita Plancarte Martínez (Ed.), *Un escritura en los márgenes: ensayos sobre la obra de Sergio Valenzuela*, Hermosillo: Universidad de Sonora, pp. 155-172.
- Reina, Claudia, 2012, *La visita del señor Morhl*, México: Tierra Adentro.
- Unamuno, Miguel de, 1939, *Niebla (Nivola)*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Valenzuela Calderón, Sergio, 1975, *De oráculos dispares*, Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_, 1984, *La putación*, México: Encuentro Editores.

## LA ESTÉTICA DE LA ACUMULACIÓN Y EL DERRAME EN LA POESÍA DE RAÚL GARDUÑO

ALEJANDRO HIGASHI

Raúl Garduño (1945-1980) vivió rápido en un Chiapas exuberante, como Rosario Castellanos, José Carlos Becerra, Jaime Sabines, Juan Bañuelos o Efraín Bartolomé, y murió pronto, como José Carlos Becerra, un 27 de mayo, con diez años de diferencia, a los 34 años. La rauda estela de su paso apenas dejó algunos pocos libros, pero sólidos: una antología de *Poesía joven de México*, al lado de Alejandro Aura, Leopoldo Ayala y José Carlos Becerra, en 1967 y con una segunda edición ampliada en 1969;<sup>1</sup> un libro en vida, titulado simplemente *Poemas* (1973) y que con el tiempo pasaría a formar parte de la Tercera serie de Lecturas Mexicanas;<sup>2</sup> y otro póstumo, sabrosamente titulado *Los danzantes espacios estatuarios*.<sup>3</sup> ¿Por qué es un raro? Ante su temprana muerte, pese a contar con una obra consistente, la crítica llega tarde, parece centrarse en la necrología y el elogio a obras póstumas<sup>4</sup> (con

---

<sup>1</sup> Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra, Raúl Garduño, *Poesía joven de México*, dibujos de Kristin, Siglo XXI, México, 1967; 2ª ed. aumentada, con dibujos de Kristin, Siglo XXI, México, 1969.

<sup>2</sup> *Poemas*, Gobierno del Estado, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1973; *Poemas*, Segunda edición aumentada, FONAPAS Chiapas, México, 1982 y *Poemas*, presentación de Elva Macías, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993 (Tercera Serie de Lecturas Mexicanas, 73).

<sup>3</sup> *Los danzantes espacios estatuarios*, edición y nota de Francisco Álvarez, Gobierno del Estado de Chiapas, México, 1982 y *Los danzantes espacios estatuarios*, pról. de Alejandro Higashi, Malpaís Ediciones - Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2014.

<sup>4</sup> Por ejemplo, David Huerta, "Hacia Raúl Garduño", *Proceso*, núm. 188, 7 de junio de 1980, p. 52; J[osé] E[milio] P[acheco], "Teixidor, Raúl Garduño, La Rochefoucaud", *Proceso*, núm. 191, 30 de junio de 1980, pp. 48-49; José de Jesús Sampedro, "Memoria y poesía. Imágenes de Raúl Garduño. Memoria y poesía", *La Cultura en México*, supl. de la revista *Siempre!*, núm. 956, 16 de julio de 1980, p. XVI; Óscar Wong, "Raúl Garduño, poeta vital. A un año de su muerte", *El Heraldo Cultural*, supl. dominical de *El Heraldo*

excepción de las reseñas al librito colectivo que publicó con Aura, Ayala y Becerra, *Poesía joven de México*), mala costumbre que se prolonga hasta los trabajos más recientes centrados por completo en lo anecdótico;<sup>5</sup> por si fuera poco, su obra se edita sin regularidad y solo aparece compilada, excepcionalmente, en algunas antologías regionales.<sup>6</sup>

Desconocido por la crítica, Raúl Garduño alcanzó su madurez poética en un libro póstumo y quizá infinito, *Los danzantes espacios estatuarios*. En ese título sofisticado y excéntrico, en ese *espacio* que de forma simultánea fue *danzante* y *estatuario*, se advierte sin dificultad una poética completa sobre el proceso de inmovilización del ser en la escritura, pero también de la capacidad que tenía la misma poesía para unir principios contradictorios. La idea no era ajena a los tiempos que corrían y se conectaba con los idearios poéticos de un Octavio Paz o de un Lezama Lima, igual que con el ideario filosófico de un Martin Heidegger o con la descomposición del espacio en distintas manifestaciones del arte de esos años, desde la instalación y los Salones de experimentación hasta el espacio escultórico y desde la pinta en la pared hasta el libro de artista.<sup>7</sup> Cuando Octavio Paz se refiere en *El arco y la lira* de 1956 al tema de la imagen poética, advierte de inmediato sobre el principio de *contradicción*

---

*de México*, núm. 816, 5 de julio de 1981, p. 5 y “Libro póstumo de Raúl Garduño (Poesmas)”, *Excélsior*, 5 de noviembre de 1982, p. 1C; Juan Cervera, “Raúl Garduño: Los danzantes (espacios estatuarios)”, *Revista Mexicana de Cultura*, supl. dominical de *El Nacional*, núm. 141, 22 de agosto de 1982, p. 6; Raúl Cáceres Carenzo, “Los espacios danzantes (Los danzantes espacios estatuarios)”, *Unomásuno*, 29 de agosto de 1982, p. 23. Más bibliografía en *Diccionario de escritores mexicanos Siglo xx*, dirección y asesoría Aurora M. Ocampo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, t. III, pp. 104-105.

<sup>5</sup> Por ejemplo, Jorge Melgar, “La infancia de Raúl Garduño”, *Salamandra*, Publicación del Taller de Creación Literaria de la Universidad Autónoma de Chapingo, año 9, núms. 19-20, septiembre 2008-octubre 2010, pp. 14-19.

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, *Tiempo vegetal, poetas y narradores de la Frontera Sur*, pról. y sel. de María José Rosilla, Gobierno del Estado de Chiapas, 1993, pp. 91-96.

<sup>7</sup> Puede verse Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina (eds.), *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México (1968-1997) / the Age of Discrepancies, Art and Visual Culture in Mexico (1968-1997)*, 2a ed., Universidad Nacional Autónoma de México-Turner, México, 2014.

*complementaria* de algunas imágenes hasta afirmar que “el poema no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad”;<sup>8</sup> en la epistemología occidental, por el contrario, nos hemos acostumbrado a subrayar “la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es”, de modo que cuando Heidegger se propone “encontrar una respuesta que no inmovilice al ser”, “tropezó con un muro”, por lo que hubo de volver “a la poesía” (*op. cit.*, 94). Garduño resuelve el problema de la *contradicción complementaria* en este rasgo esencial de la obra: la imagen como una forma de reconciliación entre el ser y el no ser, la imagen poética como una cura para lo que Paz advierte como un desarraigo del ser, extraído de su complejo sistema de contradicciones complementarias para respetar la definición lógica por el género próximo y la diferencia específica.<sup>9</sup>

Una poesía del ser que negaba y afirmaba al mismo tiempo estaba condenada a no llegar a su propia culminación *estatuaria*; el ser era siempre un ser inacabado y el poema, correspondientemente, un *work in progress*. La forma idónea para expresar esta posibilidad imposible (el ser de la caída heideggeriana o la *contradicción complementaria* de Paz) encarnaría en distintas estrategias compositivas, dominantes en su obra, como la *acumulación* vertiginosa de imágenes y el *derrame*. Ni el soneto ni la silva podrían haber dado cuenta de estas categorías ontológicas en continuo devenir. Ante lo inacabado del ser (y, a la postre, del poema), lo *danzante-estatuario* de nuestra experiencia del espacio ontológico, la imagen poética de Raúl Garduño puede leerse en paralelo con

---

<sup>8</sup> *El arco y la lira*, edición facsimilar conmemorativa 50 aniversario (1956-2006), postfacio Anthony Stanton, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 93.

<sup>9</sup> De haber preferido en sus últimos momentos el otro título señalado por Elva Macías, *Puerta de golpe*, puede advertirse un efecto similar: la contradicción complementaria de la puerta que, abierta o cerrada, puede ser espacio de tránsito o clausura, efecto logrado en ambos contradictorios casos “de golpe”; con una fina indeterminación poética, Garduño no avisa si esta “puerta” metafísica se cierra o se abre “de golpe” (Elva Macías, “Puerta de golpe”, en Raúl Garduño, *Poemas*, presentación de Elva Macías, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercera Serie de Lecturas Mexicanas, 73, 1993), p. 13.

técnicas modernas de organización artística determinantes en el terreno de las artes plásticas, como las esculturas de acumulación, al estilo de la serie de Yayoi Kusama titulada precisamente *Accumulation* iniciada en 1961. En sus primeras obras, Kusama realizó apiñamientos de salientes falomorfos de algodón que distribuía parasitariamente sobre piezas de mobiliario convencional. Contra la ubicación taxonómica de la percepción individual que asigna nombre, dimensión, peso, sentido de pertenencia, etc., la acumulación transformaba el espacio en algo grotesco y angustiante que exponía las contradicciones entre la identidad y la producción en serie y el consumismo propios de la economía capitalista. El objeto, reproducido cientos y miles de veces, resultaba grotesco justamente por el protagonismo que alcanzaba al autoborrar al individuo que había adquirido los bienes (*self-obliteration* en el vocabulario de Kusama o autoborrado por congestión) y quien, al menos en principio, los adquirió con el propósito de alcanzar su propia identidad.

Para Kusama y otros artistas plásticos, la *acumulación* (una congestión ordenada) y luego el *derrame* (una congestión en estado líquido) fueron formas volumétricas de crítica al consumismo naciente de la década de 1960; para Garduño, la *acumulación de imágenes* fue la estructura que le permitió consolidar una estética del poema *danzante-estatuario*, inacabado como posibilidad existencial, en continuo devenir hacia sí. La intención se multiplicaba por la inserción de imágenes poéticas. Deudor, al menos en parte, de una teoría de la imagen como totalidad poética y cognitiva expuesta por Lezama Lima, Garduño nunca dudó en acumular imágenes poéticas muy complejas hasta lograr su propósito: embotar la percepción del lector ante la catarata de sentidos posibles para cancelar con ello la representación de un sentido único y final; la borradura del sentido único por la congestión de sentidos acumulados. No era una imagen surrealista, como propuso la crítica coetánea un poco deslumbrada por la proximidad de su poesía; se trataba de un imagocentrismo que concretaba las aspiraciones de Lezama Lima en cuanto a la producción infinita de sentido; decía, por ejemplo, que mien-

tras “el símbolo es como una grulla en un solo pie”, “la imagen penetra como una caballería que se sosiega al llegar al río. Y en el río, indetenible fluencia del devenir, comienza de nuevo la fiesta”.<sup>10</sup> En Garduño, la relación solidaria entre la acumulación, el derrame y la imagen garantizaba una semiosis infinita, como una inagotable máquina productora de sentidos diversos para cada lector que, por supuesto, se resistía del todo a dejarse ceñir por un sentido monolítico.

Pese a su aparente caos, la acumulación en Garduño se da dentro de una lógica constructiva que, al menos en sus primeros poemas, se presenta con un perfil explícito: la distribución sucesiva de las imágenes por medio de redundancias que se apoyaban unas veces en recursos anafóricos y otras en patrones sintácticos, lo que en retórica se conoce como *parison* o *isotaxia*,<sup>11</sup> y a veces en ambos. Se trata de un recurso al que Garduño llega desde sus primeros poemas, donde las simetrías favorecidas por patrones sintácticos crean una redundancia semántica que se acumula estrato sobre estrato hasta crear una percepción volumétrica de los múltiples sentidos posibles, como sucede con el poema titulado “Con los cuchillos llorando”, publicado en 1960 cuando el autor apenas había alcanzado los 16 años:

#### CON LOS CUCHILLOS LLORANDO

- I Así; poco a poco me voy a entregar a cualquier cosa,  
 así; con espumas en la boca furiosa resbalo y entrego mis puños,  
 así entrego mis venas rebalsando de sangre caliente,  
 así entrego todo, todo hasta el último trapo de mis pantalones.
- II Porque estoy sucio de palabras cansadas,  
 porque quiero encontrar otras cosas nuevas,

<sup>10</sup> Salvador Bueno, “Un cuestionario para José Lezama Lima”, en *Paradiso*, edición crítica Cintio Vitier (coordinador), ALLCA XXeme, México, 1988, p. 726.

<sup>11</sup> Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2001, pp. 103-104.



porque deseo todo lo que se me pone enfrente,  
porque me culpan de cosas cualesquiera en cualquier día,  
porque ya nada me concreta como antes,  
porque ahora me toma por los calcetines y me jala por el cuello,  
porque estoy demasiado solo con las letras,  
con los cuchillos llorando, que quitan la vida de repente;  
por eso por eso estoy aquí un jueves en la tarde confesando mis  
culpas.

- III Aquí empecé a gritar para que nadie me oyera  
aquí terminará mi cólera revuelta con la cólera de las banquetas,  
con la cólera de los hombres de rancho,  
con la cólera de los espejos hambrientos resbalando en una cascada,  
con la cólera de los estúpidos,  
con la cólera de avispas y mariposas,  
con la cólera de mis manos agitadas y limpias.
- IV Ya acabó todo pero no quiero decirlo,  
ya acabó todo y lo niego con mi estómago escondido;  
ya todos se van con la civilización de repente,  
ya todos comunistas de la noche a la mañana,  
ya todos curas miedosos en el convento,  
ya todos empleados inútiles de tiendas,  
ya todos cargando una mujer y un niño que aquí no nacieron,  
ya todas las calles les toca correr por vez última;
- V y yo comienzo a levantarme con la miel del sueño,  
ya bañado concretamente por un millón de intenciones destruidas;  
me levanto apenas y no quiero quejarme,  
me acerco a confesar inútilmente mis pecados  
que desgraciadamente no son pecados;  
hoy se asoma en mi cuarto un problema,  
creo en cualquier cosa, y me resisto, me confundo,  
sudo pensando qué puedo hacer sobre una piedra,  
sobre una piedra imaginaria, una piedra que no existió jamás,

una piedra que no sirve más que para sacrificar;  
escasamente me ayuda dando conferencias con saliva,  
macheteando con las hojas y la carne,  
macheteando conmigo libremente.  
Se acuesta sanamente la imagen de la vida  
en el patio frío de mi casa;  
voy a buscar la vida en cualquier parte,  
para besarla a ratos, para destruirla a golpes;  
y siempre me encuentro a la vida profunda que no me daña.  
Creo en la gente que veo,  
tengo que creer, puesto que ellos creen en mí;  
veo llorando niños y puedo ser el más débil,  
son pobres mis estupideces para cobrar la raya de gobierno;  
no puedo ser como ellos, me concreto a no serlo.

- VI Hay que matar la miel de la noche, y no conseguir nada con eso;  
hay la necesidad urgente de liquidar esto que asusta,  
hay la ocasión de burlarse de la gente imbecil,  
hay oportunidad de todo,  
hay vida, hay frascos de alimento para el hambre del pueblo,  
hay agua gratis en las tiendas,  
hay hospedaje en hoteles y ranchos;  
y esto no queremos comprenderlo,  
hay medicina y boticas abiertas a media noche,  
hay la necesidad de todo esto aquí,  
hay la necesidad de desesperarse y mentar todo,  
hay la necesidad de tirarse un poco en el zacate,  
hay la necesidad de comerciar con cuerpo a media noche,  
hay la inmensa necesidad de comer,  
de levantarse, salir un rato a la calle,  
hay la necesidad del cansancio;
- VII cuando vayamos caminando en la calle con los elefantes encima,  
con la saliva en la boca,

con los pantalones fríos,  
 con las palabras enfrente de los circos quemados de muertos,  
 con nosotros mismos andaremos riendo,  
 riéndonos, cantando más,  
 con la mujer bajo la tierra,  
 solos, con los perros,  
 con las moscas,

VIII igual como empezamos a hablar,  
 a decir, a construir, a ser dioses pequeños que existen,  
 a morir, a golpear...<sup>12</sup>

Como puede apreciarse fácilmente, la acumulación de imágenes se organiza por medio de isotaxias, lo que permite dividir el poema en 8 secciones (los números romanos en el margen), gracias al uso recurrente de anáforas encabezadas por adverbios de modo (“así...” en la sección I), conjunciones (“porque...” en II), preposiciones (“con...” en III y VII; “a...” en VIII), adverbios de tiempo (“ya...” en IV), verbos existenciales impersonales (“hay...” en VI) y, con mayor complejidad, en la sección V, un conjunto variopinto de verbos cuyo principal vínculo anafórico es un paradigma morfológico: la primera persona del singular en tiempo presente, con sus múltiples variantes (y yo comienzo / me levanto / no quiero / me acerco / creo / me resisto / me confundo / sudo / voy / creo / veo). Por mucho, la sección V es la más compleja porque, además de la variación sustantiva que significa acudir a la morfología (lo que permite insertar contenidos muy diversos, como sucede entre “me resisto / me confundo” o entre “creo / veo”), esta forma de construcción favorece la interposición de otras estructuras anafóricas al interior de la serie prin-

---

<sup>12</sup> Publicado por primera vez en la *Revista ICACH*, Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, México, Núm. 5, septiembre-diciembre de 1960 y marzo de 1961, pp. 88-89, y ahora recogido en *Encuentro a la tempestad (poemas inéditos)*, sel. y presentación de Elva Macías, Ediciones Monte Carmelo, Tabasco, 2003, pp. 14-17.

cial, como sucede con el núcleo “piedra”, simultáneamente una “piedra”, con su sentido de solidez asociado, e “imaginaria” e “inexistente”, pero “sólida” en su desenlace, cuando solo sirve “para sacrificar”:

qué puedo hacer sobre una piedra,  
 sobre una piedra imaginaria  
 una piedra que no existió jamás,  
 una piedra que no sirve más que para sacrificar

escasamente me ayuda dando conferencias con saliva,  
 macheteando con las hojas y la carne,  
 macheteando conmigo libremente.

En las otras secciones, al conferirle preeminencia a partículas gramaticales no flexivas como adverbios, conjunciones y preposiciones, la solidaridad sintáctica entre las partes naturalmente conduce a una acumulación patente y, por la complementariedad de los sentidos redundantes (pero diferentes), a la acumulación apocalíptica de la sección IV, donde el valor inicial de “Ya acabó todo...” rige el sentido del conjunto, un paisaje donde “ya todos se van” como una manifestación concreta de la idea del pareado inicial:

Ya acabó todo pero no quiero decirlo,  
 ya acabó todo y lo niego con mi estómago escondido;

ya todos se van con la civilización de repente,

ya todos comunistas de la noche a la mañana,  
 ya todos curas miedosos en el convento,  
 ya todos empleados inútiles de tiendas,

ya todos cargando una mujer y un niño que aquí no nacieron,

ya todas las calles les toca correr por vez última

La acumulación organizada por medio de anáforas e isotaxias provoca, por solidaridad sintáctica, una serie de paradigmas lingüísticos que funcionan como contradicciones complementarias, con imágenes que se enriquecen por un proceso de conmutación sobre el eje del mismo paradigma lingüístico. Así, el núcleo de “todos se van con la civilización de repente” se expresa amplificada en el conjunto trimembre “todos comunistas”, “todos curas miedosos”, “todos empleados inútiles”. Si “comunistas” es una antífrasis de los “curas” y esta contradicción complementaria amplía el sentido de “empleados inútiles”, al final estos ejemplares del mundo civilizado se transforman en sendas virtualidades, cuando toca el turno a la siguiente imagen: “todos cargando una mujer y un niño que aquí no nacieron”.

Algo semejante sucede con la sección VI, donde la construcción verbal impersonal que constituye la anáfora inicia como un auxiliar que indica obligatoriedad (“hay que matar...”), pero luego se amplifica y diversifica por medio de distintos tipos de Complementos directos (cuya naturaleza es siempre argumental, es decir, introducen información exigida por el núcleo del predicado). La variedad sintáctica de los complementos permite, sin embargo, la formación de grupos a través de diferentes simetrías entre las redundancias semánticas:

Hay que matar la miel de la noche, y no conseguir nada con eso;

NP + Complemento directo (argumental)

NP + Complemento directo (argumental)

Sintagma nominal

[(determinante) + N + (grupo adjetival) + grupo preposicional “de”]

hay la necesidad urgente de liquidar esto que asusta,  
 hay la ocasión de burlarse de la gente imbecil,  
 hay oportunidad de todo  
 hay vida  
 hay frascos de alimento para el hambre  
 del pueblo,

NP + Complemento Directo (argumental)  
 Sintagma nominal  
 [N + (grupo adjetival) + grupo preposicional “en”]

hay agua gratis en las tiendas,  
 hay hospedaje en hoteles y ranchos;

y esto no queremos comprenderlo,

NP + Complemento Directo (argumental)  
 Sintagma nominal  
 [N + grupo adjetival + grupo preposicional “a”]

hay medicina y boticas abiertas a media noche

NP + Complemento Directo (argumental)  
 Sintagma nominal  
 [determinante + (adj) + N + grupo preposicional “de” con  
 Infinitivo nominal]

hay la necesidad de todo esto aquí,  
 hay la necesidad de desesperarse y mentar todo,  
 hay la necesidad de tirarse un poco en el zacate,  
 hay la necesidad de comerciar con cuerpo a  
 media noche,  
 hay la inmensa necesidad de comer,  
 de levantarse

[de] salir un rato a la  
calle,

hay la necesidad del cansancio

De este modo, las imágenes funcionan como variables solidarias no por sus contenidos, en ocasiones contrarios (el caso de “tirarse un poco en el zacate” y “levantarse”, y “salir un rato a la calle”), sino por una solidaridad sintáctica y morfológica, acompañada las más veces por una eufonía durante el proceso de recitación, como sucede con las letanías religiosas, y la consecuente redundancia sintáctica imperfecta, esa contradicción complementaria, que crea imágenes complejas por acumulación.

El poema analizado hasta aquí es un buen ejemplo del uso temprano del recurso de acumulación, pero con el paso de los años y la experiencia poética que ganaría Garduño, la acumulación daría paso a formas más complejas de organización, como el *derrame*, donde Garduño privilegió las simetrías sintácticas y evitó el tono explícito y machacón de la anáfora y, al ocultar mejor sus estrategias, también conferiría una mayor riqueza a su expresión por medio de imágenes cada vez más complejas:

#### CANCIÓN

- I Todo comienza, todo termina ahora,  
todo pasa frente a mí como si se tratara de que no debo olvidar nada.
- II Esta ciudad caminando hacia sus maldiciones, hacia sus bodegas  
donde el sol es un huésped que trae la noticia,  
la decisión tomada en algún lugar, por algunas gentes que no saben  
qué hacer con esa
- [palabra ahogándose en el quicio de la memoria,  
pero que tiene que ser dicha, levantada: lámpara de oro  
o pequeño fuego en manos de la ausencia,

hasta los alcances de esa soledad, aguja en los ojos, sobre la mesa y sobre todo.

III No sé. Ya nadie sabe. Palabra sola y única, brillo de luz sobre la luz. Sería la palabra, la que se lleva dentro cuando se parte hacia el silencio, sería el ruido de la lluvia mojando tu casa con una tierna furia, pero una palabra, al fin sola, un levantamiento de amor, un grito, tal vez el ademán que dejaste en el viento y que ahora es un ave que te busca.

IV Tú fuiste esa manera de caminar que tienen ciertas barcas lejanas, tú fuiste el calor, el incendio definitivo en tus manos y la enorme tentativa de una tierra que sólo tu nombre supo.<sup>13</sup>

El poema, pese a su brevedad, resulta un complejo tejido de imágenes sorprendentes, pero desordenadas; más que la acumulación, recuerda la estética del derrame. El desorden, sin embargo, sólo es aparente, porque en el fondo se trata de ampliaciones sintácticas simples, también organizadas por paradigmas sintácticos, que se ocultan por una sencilla elipsis o un zeugma, como puede apreciarse en la sección III cuando restablecemos gráficamente las correspondencias entre los paradigmas:

Esta ciudad	caminando	hacia sus maldiciones
		hacia SUS BODEGAS

[Sus bodegas] donde el sol

es	un huésped que trae	la noticia
----	---------------------	------------

---

<sup>13</sup> VV. AA., *Poesía joven de México*, pp. 106-107.



la decisión tomada      en algún lugar  
 por algunas gentes que no  
 saben qué hacer con ESA  
 PALABRA ahogándose en  
 el quicio de la memoria

[Esa palabra] pero que tiene que ser      dicha  
 [que tiene que ser]      levantada  
 [que tiene que ser]      lámpara de oro  
 [que tiene que ser]      pequeño fuego en manos  
 de la ausencia hasta los  
 alcances de esa soledad  
 [que tiene que ser]      aguja en los ojos

sobre la mesa y  
 sobre todo.

En los poemas más extensos, por supuesto, el derrame se mezcla con formas de organización del discurso como el paréntesis (indicado por medio de guiones largos) o el zeugma más intenso (debido a la ampliación del poema), de modo que se redoblan los esfuerzos demandados al lector, quien debe restituir las diferentes isotopías a través de la reconstrucción de paradigmas sintácticos, sólo sugeridos por zeugmas y elipsis, lo que al final ofrece la impresión de derrames cada vez más vistosos y cada vez más intrincados. Se trata, en el fondo, de una poesía que busca a un lector atento y reflexivo, capaz de reconstruir, al hilo de la lectura, complejos paradigmas sintácticos y morfológicos que construyen, al final, la *contradicción complementaria* a la que aludimos al principio del trabajo, como en este poema de *Los danzantes espacios estatuarios*:

I Algo que tenía sed se adentraba en habitaciones extrañas,  
 escarbaba en el hueco de las tumbas,  
 empuñaba el resorte del tiempo en oídos  
 sangrantes que tejían las  
 fuentes de sus heridas.

Algo que tenía sed fatigaba las hendiduras solares por las  
 que el viejo niño corre en  
 la oscuridad.

II El ruido combatiente en las hormigas levantaba ciudades,  
 molduraba la boca de la experiencia,  
 narraba la historia de las aguas,  
 [narraba] las convulsiones del día  
 por sus cimas,  
 [narraba] la lluvia empapando los  
 labios del amor,  
 [narraba] el golpe de urgencia en  
 los encuentros.

III. A Algo que tenía sed  
 III. B –porque el agua al noveno mundo entre sus orillas  
 [el agua] decae en su enjambre de formas y  
 [el agua] va a dar al caserón del frío y  
 [el agua] puebla el hielo de la estatua y  
 [el agua] se vuelve un hombre en sus márgenes  
 de espejos–

III. A [Algo que tenía sed] embrocaba los mares  
 buscando una señal,  
 lanzando al sol gaviotas de una frase,

	levantando	un párpado, planchón de acero de la eternidad
	echando	a andar filones del níspero en la música,
	atando	a labios la barda de un recuerdo en el cual la vereda fuera ardiendo por la fruta en una llaga.
	Algo que tenía sed	–oído de las ramas ciega a ciega, vientre marino por la noche antigua–
	[Algo que tenía sed]	hervía en un aire de tijeras al fondo de la sombra...
III. B	La justicia	crujía en las altas plantaciones de la espera,
	todo ocupaba	la orilla del abismo en esta línea,
	todo	raíces-alas de los vuelos...
III. A	Algo [que tenía sed]	
	algo [que tenía sed]	
	ahogado en	los sedientos,
	[ahogado en]	el mundo,
	[ahogado en]	el océano tragado por el instante,
	[Algo que tenía sed]	despertó sobre la piedra primera de los sueños.
IV.	Porque el dolor es poder es la palabra. <sup>14</sup>	

<sup>14</sup> Raúl Garduño, *Por detrás de la noche...*, antología y prólogo de Francisco Valero Becerra, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1997, pp. 74-75.

Al final, las estrategias constructivas necesariamente convergen en el efecto de sentido del poema total; si al inicio de este trabajo me referí a una poética de la *contradicción complementaria* fue porque estrategias de composición como la acumulación y el derrame resultaron fundamentales para poner los términos “contradictorios” en una situación “complementaria” por simple contigüidad en el mismo paradigma. Así, en una de las secciones centrales del poema, la ambigüedad de la imagen inicial (“Algo que tenía sed [...] embrocaba los mares”, donde *embrocarse* remite a “voltear de cabeza al mar”, a “coger al mar con los cuernos” o, como mexicanismo, a “fornicar con el mar”) termina por abrirse a muchos otros significados gracias a los matices que agrega el paradigma morfológico (gerundios):

buscando	una señal,
lanzando	al sol gaviotas de una frase,
levantando	un párpado, planchón de acero de la eternidad
echando	a andar filones del níspero en la música,
atando	a labios la barda de un recuerdo en el cual la vereda fuera ardiendo por la fruta en una llaga.

Pese a la aparente dispersión de las acciones (buscando, lanzando, levantando, echando, atando) y de los complementos directos argumentales (donde hay señales, gaviotas, párpados, filones, etc.), resulta posible restaurar un orden isotópico desde el desenlace del poema en el verso de cierre: “Porque el dolor es poder es la palabra”. Cada uno de los complementos directos argumentales describe características que pueden atribuirse a “la palabra”. Así, la palabra será “una señal”, “una frase” como gaviotas al sol, un “párpado, planchón de acero de la eternidad”, una “música” y “labios”<sup>15</sup> atados a un recuerdo.

<sup>15</sup> *La ceiba en llamas, Vida y obra de José Carlos Becerra*, Cal y Arena, México, 1996.

Los poemas de Raúl Garduño, en especial los de madurez, fueron extensos y versiculares, en contra de la moda que se imponía poco a poco del poema breve con desenlace epifánico (al estilo de los muchos que pululaban en *Poesía en movimiento*, desde Tablada hasta Pacheco); sus temas se resistían a la glosa fácil desde los mismos títulos: “Condición del tiempo”, “Suelo de la cercanía”, “Lo que jamás vimos”, “Las horas aprendidas”, “La palabra ardiente”, “En memoria del mundo” y otros tantos por el estilo; en su desarrollo, la sucesión de imágenes inconexas al hilo de un severo irracionalismo poético no daba tregua ni reposo al lector y terminaba por comprometer su paciencia y el significado completo del poema. A estos escollos aparentes se les puede atribuir que, como José Carlos Becerra a quien Álvaro Ruiz Abreu calificaba de “uno de los poetas más intensos y agudos de su generación, y uno de los más olvidados”, la poesía de Garduño no progresara entre los lectores, fuera de un círculo muy reducido, como un manjar exquisito por complejidad y rareza, pero difícil de maridar con los vinos de su momento y por ello indigesto para las mayorías.

La acumulación y el derrame como técnicas compositivas no fueron exclusivas de Garduño ni mucho menos, aunque las utilizó con notable maestría; fue, al contrario, una manera de componer poemas que dictaba la modernidad y que vino a sustituir a la métrica tradicional por su capacidad para sugerir paralelismos y redundancias semánticas, crear asonancias y contradicciones complementarias, proponer patrones rítmicos que serían advertidos en la recitación, etc. como puede comprobarse en otros poemas que probablemente hayan servido de modelos para Raúl Garduño, al estilo de *Piedra de sol* (1957), de Octavio Paz:

un sauce de cristal, un chozo de agua,  
 un alto surtidor que el viento arquea,  
 un árbol bien plantado mas danzante,  
 un caminar de río que se curva,  
 avanza, retrocede, da un rodeo

y llega siempre:  
un caminar tranquilo  
de estrella o primavera sin premura,  
agua que con los párpados cerrados  
mana toda la noche profecías,  
unánime presencia en oleaje,  
ola tras ola hasta cubrirlo todo,  
verde soberanía sin ocaso  
como el deslumbramiento de las alas  
cuando se abren en mitad del cielo<sup>16</sup>

Quizá no sea abusivo advertir en el “árbol bien plantado mas danzante” de Octavio Paz un germen diminuto que, con el paso de los años, crecería en el espíritu de Raúl Garduño hasta *Los danzantes espacios estatuarios*.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

---

<sup>16</sup> Octavio Paz, *Obra poética (1935-1988)*, Seix-Barral, Barcelona, 1990, p. 259-260.



## EL DESENCANTO Y LA REINVENCIÓN DE LA UTOPÍA EN LA LITERATURA FILOSÓFICA DE LEONARDO DA JANDRA

ALEJANDRO PULIDO ANTONIO

Leonardo Da Jandra es un filósofo, ensayista y narrador mexicano, con ascendencia gallega. Su verdadero nombre es Leonardo Breogán Cohen, según el diccionario de escritores mexicanos de Aurora Ocampo. Así mismo, su producción escritural se encuentra enraizada en la coyuntura de transición entre el siglo xx y éste que desde hace más de una década dio inicio. Nació en Pichucalco, Chiapas, el 14 de junio de 1951. Además de filósofo y narrador, actualmente es uno de los más importantes promotores culturales en el estado de Oaxaca, junto con el pintor juchiteco Francisco Toledo. Durante el mandato de Felipe Calderón, en el año 2006, Da Jandra y su esposa, la pintora Agar García, fueron expulsados de su hogar, ubicado en el parque nacional Bahías de Huatulco, mismo que irónicamente contribuyeron a fundar. Del 2008 a la fecha viven en San Agustín Etna, en los Valles Centrales de Oaxaca.

Desde muy chico, Leonardo Da Jandra fue llevado a Galicia, España. A los quince años ingresó a la Universidad, en Santiago de Compostela, después continuó sus estudios en Madrid. Cursó una ingeniería en telecomunicaciones así como Filosofía, se doctoró en esta disciplina con *Magna cum laude* en Santiago de Compostela. Cuando Da Jandra volvió a México, a inicios de los setenta, nuevamente cursó un Doctorado, pero esta vez en Filosofía de la Matemática, en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde fue alumno del filósofo argentino Mario Bunge. Posteriormente, trató de incursionar en la literatura, integrándose al grupo de escritores jóvenes en esa época, me refiero a José Agustín y Gustavo Sainz, entre otros. Al no encontrar en esa oportunidad el camino literario, sumado al desencantado existencial provocado por la nefasta



realidad sociocultural que lo rodeaba, Da Jandra decidió ir a vivir su utopía mínima de pareja a la costa de Huatulco, Oaxaca, donde residió por tres décadas, desde 1978 hasta épocas recientes. La forma en que vivió por varios años en las orillas de la civilización occidental remite directamente a la experiencia de otros personajes excéntricos o tránsfugas de occidente como el pintor francés Paul Gauguin o el filósofo norteamericano Henry David Thoreau.

Concretamente, en la literatura de Da Jandra observamos un interés recurrente por las relaciones de sentido entre historia e identidad, así como entre cultura, sociedad e individuo. Una de las constantes más sólidas en el proyecto dajandriano consiste en un cuestionamiento incesante al modelo civilizatorio unidireccional, imperativo en occidente. Esto se ha traducido en una preocupación filosófica y narrativa del autor por desmontar y criticar las divisiones fundacionales de nuestra civilización contemporánea: lo sagrado y lo profano, *Eros y Thanatos*, civilización y barbarie, tradición y modernidad.

A lo largo de las siguientes líneas intentaré sintetizar los alcances del proyecto utópico que Da Jandra propone, a partir de la relación vida-obra, porque considero que es justo en ese encabalgamiento donde el autor sitúa su concepción utópica, basada también en el estudio de una larga tradición que se remonta a los textos de Platón, Moro, Bacon, Rousseau, Campanella, etcétera. Para Da Jandra: “en una concepción del mundo donde todo está estrechamente relacionado, es peregrina, por no decir descarriada, la visión dicotómica de los opuestos como extraños entre sí e irreconciliables” (2009:20). Esta perspectiva, que busca sublimar la complementación de la vivencia, se plantea de manera constante en su obra, aunque es elaborada con mayor profundidad en el libro de ensayos *La gramática del tiempo*, del año 2009, el cual representa una exploración de la espaciotemporalidad que define al sujeto occidental. Da Jandra analiza la triada pasado, presente, futuro, así como las relaciones discursivas que conllevan en sus respectivas determinaciones, me refiero a los binomios historia-mito, poder-utopía y sagrado-profano.

Antes de continuar, señalaré una clara marginalidad manifiesta en este escritor: su creencia radical en la complementación creadora entre vida-obra ha sido un factor importante que ha derivado en una bruma especulativa en torno a su persona, esto ha provocado dificultad en la crítica al momento de separar a la persona del personaje. Lo más probable es que con base en su proyecto vital y estético dicha ambigüedad sea deseada por el mismo autor, sin importar, desde luego, la opinión de nosotros los críticos. Debido a esto, en el presente trabajo me voy a referir principalmente a una marginalidad autoimpuesta.

Da Jandra es un pensador sumamente complejo y heterogéneo, disciplinado y metódico, pero al mismo tiempo abierto a la inmensidad del mundo que lo rodea, lo que se refleja en su manera de ver y representar la realidad a través de su obra. Ésta por sí sola constituye un puente autocrítico entre la cultura peninsular y la mexicana, entre Europa y América. Además, se trata de un gran lector, experto en literaturas europeas e hispanoamericanas, así como en filosofía alemana, hispánica y náhuatl. Se considera discípulo de la Generación del 98, de Valle Inclán y Miguel de Unamuno, de este último, en parte, proviene su fermentado interés filosófico-narrativo por el tema de la intrahistoria y las identidades.

A pesar de haberse formado en la filosofía alemana, Da Jandra considera que su vivencia en el trópico, indómito y asistemático, marcó un antes y un después en su concepción del mundo, ya que en la costa de Oaxaca: “la intransigencia antifabulatoria del logos occidental fue desplazada por un despertar senciente que me permitió descubrir un mundo de plenitudes que la razón eurocéntrica, en su delirio de superioridad, ignoraba” (2009: 91). Gracias a las arremetidas incontrolables de la naturaleza y la muerte que conlleva la vida en el trópico, Da Jandra entendió que se debe filosofar frente a la vida: “la filosofía del siglo xx, con Heidegger a la cabeza, se había construido sobre una selva de palabras y de espaldas a la vida. ¿Qué hacer con todo el aparato conceptual desarrollado por occidente para sufrir la vida y no para gozarla?” (21).

Por esta razón, el autor estéticamente se decantó hacia una filosofía narrativa, en la línea de Platón, Nietzsche, Bataille, y su maestro Unamuno.

A sus sesenta y tres años, Da Jandra ya es autor de una profusa obra, dinámica, híbrida e interconectada. Ha incursionado por igual en el ensayo, la novela, la novela corta, el cuento, incluso en la poesía filosófica. Destacan sus novelas *Entrecruzamientos I, II y III*, publicadas por Joaquín Mortiz en los años 86, 88 y 90, y reeditadas en el 2005, bajo el sello de la editorial oaxaqueña Almadía, de la cual Da Jandra también es socio fundador. La trilogía *Entrecruzamientos* representa un relato de educación, con más de mil páginas. A caballo entre la novela filosófica y la narrativa regionalista, estas tres obras fueron escritas asemejando los diálogos platónicos y sobresalen por marcar una pauta formal, temática y estilística dentro de la literatura mexicana, durante la segunda mitad de los ochenta. En esa misma década publicaban José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Elena Garro, Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Juan Villoro, entre otros más.

Dentro del proyecto narrativo de Da Jandra también son fundamentales la novela *Huatulqueños* (Planeta, 2000), el libro de cuentos *Samahua* (Almadía, 2012; Premio Nacional de Literatura, 1997), y *La Almadraba* (novela, Planeta, 2008), estos libros constituyen la llamada trilogía de la costa, donde el filósofo y narrador se dedica a explorar la compleja identidad del huatulqueño, mezcla envilecida entre negro e indio, así como sujeto directamente involucrado en la brutal transición del Estado de naturaleza al Estado de derecho, en el contexto de una modernización gregaria que irrumpió en la costa de Oaxaca a partir de los años setenta, y que persiste hasta la actualidad. Otras obras fundamentales de Da Jandra son la novela *En el Corazón de un Sol herido* (2007), así como los ensayos: *La Hispanidad: Fiesta y Rito* (2012) y *La gramática del tiempo* (2009), editadas recientemente por Almadía.

Leonardo Da Jandra, después de haber estudiado y vivido en Europa la caída de los sistemas ideológicos totalizantes, se negó desde hace mucho a ser partícipe de una sociedad tecnólatra (en términos del

autor), cuyo rasgo característico oscila entre la masificación en el consumo y el individualismo nihilista. En este contexto tan negativo, de caída, Da Jandra le apostó más bien, tras años de incesante búsqueda, a la reconciliación de los contrarios: “una totalidad de opuestos que sólo pueden existir aceptándose como complementarios” (11). Esta visión conciliatoria acerca del mundo, así como el concepto de vivencia utópica, que a su vez descansa en una filosofía de lo mínimo, de lo más elemental, son dos propuestas enraizadas en la relación vida-obra que el escritor nos presenta en su literatura, como alternativas para salir del atolladero en que se encuentra el proyecto civilizatorio del que hoy somos partícipes.

La sistematización de su pensamiento, que Da Jandra resume en *La gramática del tiempo*, me parece sumamente valiosa y digna de estudiarse con profundidad porque constituye la representación teórica de las reflexiones y experiencias vitales que motivaron al autor para ensayar una vivencia utópica al margen de lo moderno, aunque con plena conciencia de los errores cometidos por las sociedades occidentales. Dicha utopía mínima consistió en un proyecto de pareja, autosustentable, desarrollado a las orillas de la civilización contemporánea, durante tres décadas, donde para sobrevivir había que cazar, pescar y recolectar agua de lluvia, por citar algunos ejemplos.

Presentáneos, pretéritos y pósteros son las tres determinaciones espacio-temporales de la existencia que Da Jandra analiza en *La gramática del tiempo*. Él parte del contexto inmediato en el que vivimos para hablar de los presentáneos como una sociedad que habita en medio de una modernidad autoflagelante y angustiada, la cual ha desembocado en una temporalidad vacía, donde civilización y progreso son términos escindidos de la cultura y el ámbito de lo sagrado, por lo que representan dinámicas profanas. En opinión de Da Jandra: “el culto al presente señala el triunfo efímero de la política sobre la utopía, de lo profano sobre lo sagrado, del es sobre el fue y el será” (183).

El proyecto moderno ha separado la relación vida-obra, en opinión del autor, pero esta declaración que podría dar pie para hablar de un sujeto contemporáneo caracterizado por la fragmentación, comúnmente asociado con el horizonte teórico posmoderno y el fin de las ideologías, en el caso de Da Jandra, no debe confundirse con tal acercamiento, ya que para el escritor chiapaneco: “Hoy, en pleno delirio [...] la expresión fin ha adquirido una connotación farsica, tratándose más bien de una estupidez que se niega a autoreconocerse” (29). Más bien, para el autor está claro que el proceso civilizador masifica y sedentariza a cambio del pacto social, constriñendo la existencia dinámica y divergente de los individuos, por ejemplo, él se refiere en *La gramática del tiempo* a la univocidad del concepto ciudadanía, que hoy se revela desigual y paradójico. Pero, ¿cómo podemos librarnos los jóvenes del matadero que representa la modernidad a principios del siglo XXI? Da Jandra responde: “tomando el destino en sus manos, y no esperar ninguna redención histórica por medio de un liderazgo suprahumano” (Entrevista en *YouTube*).

La búsqueda constante de la felicidad llevó a Leonardo Da Jandra a experimentar tras su regreso a México, en un primer momento, una utopía grupal, que demostró ser equívoca; sin embargo, dos preceptos fundamentales sobrevivieron: “no pretender realizar la utopía de espaldas a la naturaleza y no hacer de la utopía un enclave de rebeldía contra el Estado” (22). Da Jandra, hasta ahora, mantiene la certeza en que la sociedad, debido a su naturaleza contradictoria, jamás podrá sublimarse en una utopía colectiva y totalizadora, al contrario, cualquier intento terminará en una distopía, como en la que nos encontramos, ya que: “la restricción de la libertad, la ritualidad y la felicidad es el pago que exige el progreso para superar el estado de naturaleza” (43).

Queda claro entonces por qué no puede haber una utopía global, por tal razón se deben reducir los alcances del ámbito utópico. Ante la esclavitud existencial y la insatisfacción como marcas comunes del presente que habitamos, Da Jandra enlista algunas características de la mentalidad utópica: “anticonsumista, metódica, ritual, ajena al poder,

apasionada por la naturaleza y consciente de sus límites” (24). Si en *La gramática del tiempo* el Estado es por definición lo contrario a la posibilidad de la utopía social, para Da Jandra la utopía de pareja o grupos reducidos representa un microestado, en el que pueden prosperar mejor las sociedades mínimas, sin eludir una relación frontal con la naturaleza, de tal forma que para este pensador el Estado y la utopía representan los extremos de la vivencia humana.

A partir de la transición religiosa al Estado de derecho el ordenamiento divino se humanizó, lo que produjo en los siglos XIX y XX la aparición de modelos socioculturales totalitaristas, es decir, que se pretendían inamovibles y dogmáticos, me refiero al caso de Italia, Alemania y Rusia, principalmente. El habitante del pretérito, para Da Jandra, se opone empecinadamente a toda novedad y hace de su miedo a lo diverso y contingente una excusa para legitimarse: “lo otro, lo extraño, lo novedoso atenta siempre contra el legado originario” (185). Tanto un individuo como una sociedad que se niegan a la evolución se condenan al arcaísmo, ya que “cerrarse sobre sí mismo es condición de existencia del vegetal y el animal que no tienen más defensa que el ocultamiento” (188). Con base en esto, podemos asumir que toda preteridad cabalmente asumida debería tener en cuenta la relación que guarda con las otras dos temporalidades (presente-futuro), más si se valora la importancia de lo que implícitamente plantea Da Jandra, es decir, lo fundamental que resulta para el Ser humano llevar a cabo un constante renacer en lo sagrado desde el presente, para proyectarse hacia lo divino, que a su vez se encuentra en la potenciación sagrada de lo futuro. De esta manera, el filósofo chiapaneco entre líneas se refiere a la experiencia utópica y al derecho a vivir y soñar que ésta representa.

Por otro lado, para Da Jandra, la diferencia entre el proyecto utópico del pósterio y la inmediatez del presentáneo radica en el afán de trascendencia por parte del primero y la falta de voluntad y determinación, por parte del segundo. Sin embargo, en este punto, alcanza a vislumbrarse cómo la conjunción armónica entre preteridad (enraizamiento) y

posteridad (utopía) puede ser una determinación binaria que plantee un cuestionamiento radical a la realidad del presente inmediato: “Un individuo que fuera en su juventud póstero, en su madurez presentáneo y en su vejez pretérito, viviendo cada una de las fases cabalmente y sin resentimiento, sería un modelo de plenitud consciente” (193). Así, en la reunión de estas tres determinaciones subjetivas: pretéritos, presentáneos y pósteros, estrechamente relacionadas con las directrices espaciotemporales que respectivamente refieren: historia-mito, poder-utopía y lo sagrado-profano, se construye el proyecto vida-obra que Leonardo Da Jandra ha ensayado, donde resultan fundamentales la importancia de la voluntad y la decantación de un método que renueve constantemente a la misma, ya que: “sabiéndose elegido, el póstero ve su existencia como una misión” (199).

De este modo, Da Jandra en *La gramática del tiempo* nos comparte su visión trilogicamente estructurada acerca del mundo contemporáneo y las posibilidades espaciotemporales de existir en el pasado, el presente y el futuro, para no sólo sobrevivir en la inmediatez del ahora que a una gran mayoría de jóvenes cada vez más nos sofoca. En su literatura, la experiencia vital y letrada de Da Jandra se intersectan en un constante proceso de aprendizaje y humildad, que debido a esta característica nunca tendrá fin. Así mismo, el autor considera al lenguaje como una herramienta que sirve para interpretar, proceso que para él es infinito. De igual forma, piensa que no se trata solamente de lo anterior, sino de incidir con determinación en nuestra propia realidad, para modificarla y dirigirla. Ahora, Leonardo Da Jandra sabe que “lo buscado está dentro del propio buscador” (33); estoy seguro que él es consciente de que ha valido la pena vivir la vida que desde hace mucho eligió.

Da Jandra, a pesar del temperamento exacerbado que aparenta, se muestra en su obra y en diversas entrevistas como un pensador sencillo, dispuesto al diálogo, sobre todo con los jóvenes. Actualmente, en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) imparte los fines de semana un taller de narrativa. En ningún momento considero su obra como defi-

nitiva o incuestionable, ni construida desde la arrogancia y autosuficiencia del yo presentáneo, sino todo lo contrario. Por lo tanto, no dudo que su argumentación, aquí reinterpretada, sea debatible. Sin embargo, al tratarse de un filósofo y escritor de preguntas, más no de respuestas fáciles, considero que Leonardo Da Jandra es un creador totalmente vigente, el cual debe ser leído por aquellos que pese a todo aún creemos que es un deber intentar ser más felices, acaso más íntegros.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

#### BIBLIOGRAFÍA

- Jandra Da, Leonardo, 2009, *La gramática del tiempo*, México: Almadía.
- Ocampo, Aurora M., 1997, *Diccionario de escritores mexicanos del s. xx desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, Tomo IV, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios, pp. 200-201.
- Entrevista en internet: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7uLOg6D7K9s>.  
Visitado el día 27 de mayo de 2014.





“ME LO DIJO UNA MUCHACHA VERDE”:  
LA POÉTICA DE LA LOCURA DE JOSÉ ROSAS CANCINO

*Y todo esto lo escribo  
porque escribir todo es necesario  
ya que es nomás entonces cuando vivo.*

Alfredo R. Placencia

MIGUEL ÁNGEL DUQUE HERNÁNDEZ  
Y ELVIA ESTEFANÍA LÓPEZ VERA

## 1. UNA ESCRITURA DISIDENTE

El escritor potosino José Rosas Cancino (1926) propone una escritura disidente planteada desde la perspectiva humanística, a partir de la auto-exclusión de talleres literarios o cenáculos en donde se privilegia la falaz tecniquería y el esnobismo intelectual; por tanto, a contra-corriente, evidencia un profundo vitalismo, una autonomía creativa, un afán de búsqueda acerca del sentido de la existencia en lo cotidiano, en medio de una época proclive a la sinrazón; aunque aclara que “la sinrazón de la vida / tal vez no sea / una buena razón para morir” (Rosas, 2011, 325), motivo por el cual emprenderá una búsqueda literaria entre los vaivenes del libre albedrío y el determinismo social.

Se aventuró a concebir una poética de la locura, a partir del encuentro con “una muchacha verde”, cuando ella le descubre, tal vez desde la confusión alucinógena o desde el fanatismo ambientalista a favor de la hierba buena, consumida aparentemente con fines lúdicos:<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Los versos citados del poeta son tomados de José Rosas Cancino, *Obras. Poesía y prosa (1952-2011)*, ed. de M. A. Duque Hernández, col. Biblioteca Entropía de Literatura Hispánicoamericana, t. 1, San Luis Potosí, UASLP, 2011.

"estoy siempre tan sola que ni siquiera puedo estar conmigo, en el largo cansancio de buscarme ya no tengo caminos para el viaje" (159); el poeta esboza una réplica humanitaria que se funda en la posibilidad de la aventura estética y en el desafío de la palabra como alternativas capaces de ofrecer el abrazo fraterno, incluso desde la locura; procura la piedad "de los que pueden burlarse de la vida con un sueño"; sobre todo, para quienes están atenazados por la ira, frente a las sombras del tiempo y frente al miedo horizonte de la existencia, ateridos dentro de un ambiente social corrupto, violento e indiferente a los sufrimientos que son el pan nuestro de cada día, y en donde parece que no se encuentra otra salida más que la autodestrucción y el suicidio colectivo.

El hombre común vive a la orilla de sí mismo, nos advierte Rosas Cancino, incapaz de reconocerse en el espejo de su identidad trastocada; tampoco es capaz de convivir en armonía debido a la confusión y a la indiferencia, encadenado a la rabia, proclive a interpretar como un acto de violencia tanto el silencio como la palabra, la comunión o la soledad. Sus versos nos recuerdan la melancolía de Alberti, cuando en el poema sobre "el mar" o "la mar", inquiera "¿por qué me trajiste, padre, / a la ciudad? / ¿Por qué me desenterraste / del mar?". De manera semejante al poeta de la generación del 27, Rosas Cancino observa que el hombre común ha sido desterrado de lo esencial hacia la *desolada soledad del mundo* y el tedio vital en el mundo de los *iPhones*. Otro poeta potosino, Rubén Álvarez Acevedo canta también al *hombre común* y afirma: "soy un diente de hueso / inofensivo / en el engranaje frágil de la vida... / Un hombre más / que sufre al levantarse / cualquier día. / Y más a fuerza que de ganas, / se incorpora a la gris monotonía / blandiendo el hacha de la ira, por tener que soltarle a la familia / el gorrión somnoliento del saludo / y el arco iris feliz de una sonrisa" (Álvarez, 2014, 13).

Comienza el poema "Me lo dijo una muchacha verde" (Rosas, 2011, 158) con una consulta sobre la rutina del sol, con una voz que duda de su propia existencia y para quien el tiempo tal vez pueda ser el único referente que puede vincularla con lo terrenal. En un diálogo que con-

fronta la certeza del tiempo, aparece luego una segunda voz, la del yo poético, que le responde a ella que “el tiempo se detuvo a las tres con veinticinco”, con una puntualidad que refleja la ansiedad de lo inesperado. Por la mañana avasallan los bostezos y la neblina, lo que paradójicamente le recuerda que está vivo, una vivencia que se manifiesta a través de sensaciones corporales como el “tedio [vital que cala en] los huesos, la sangre y las entrañas”. La monotonía es transpirada a través de la piel, quizás porque no ha sido asimilada del todo la responsabilidad del libre albedrío. Se desconoce la capacidad de tomar las decisiones por sí mismo para cambiar ese lamentable estado de cosas.

En la segunda estrofa, el poeta prefiere no juzgar al mundo que le rodea, sino aprehenderlo mediante la compasión. No declara su origen, pero sí su intención: “dormir aquí con la esperanza”. El deíctico espacial “aquí” refleja un estado de consciencia que tal vez lo distingue de la muchacha verde, quien orbita en un mundo paralelo, el de las alucinaciones. El poeta llega acompañado con la oscuridad, con la incertidumbre que le hizo perderse a sí mismo, entre las sombras del instinto. Por tanto, la luz del alba podría representar la esperanza de recuperar el criterio suficiente para discernir con claridad y alejarse de falacias.

Se sumerge en los laberintos del surrealismo para descubrirlo: la muchacha declara que “puede burlarse de la vida con un sueño” en donde tendría la posibilidad de negociar la adquisición de un “elefante blanco” –un objeto inútil reflejo de una existencia que ha perdido el sentido–, y pagarlo con “doce bueyes flacos y doce vacas gordas”, durante las doce horas de la vigilia y las doce horas del sueño, “para [luego] exigir de cambio una paloma”, como si se tratara de una atenta solicitud de misericordia: una pacífica y humilde solicitud de comunicación fraterna y cordial.

La quinta estrofa revela una soledad que no soporta ni siquiera la presencia de sí misma. Aparece nuevamente el acto de compra-venta como una aspiración para adquirir “el derecho a la tristeza” como catarsis; para aguardar lo imprevisible de la aprehensión de la felicidad. Una

felicidad que apenas dura un instante y conlleva la autodestrucción; por lo que resulta más conveniente afianzar la melancolía que se encuentra arraigada en el corazón.

Finalmente, de la misma manera que un reloj de bolsillo con leontina se ocupa de colgar el sol, en la espera de que algún cielo que refleje el amor expectante, el amor que nunca acaba de materializarse en lo concreto de la vida cotidiana, en el transcurso del día a día; para preservar en lo íntimo "los hurtos del silencio", el mismo silencio de la noche que no se atreve a juzgar al día porque en ella también se ha anidado la esperanza.

El poeta opina acerca de la exención de la lógica de la vida porque se trata de un poeta "a la [misma] altura del hombre", dispuesto a recitar-nos sus poemas "al precio de un trago de mezcal", en esta enorme cantina que es la ciudad, sentado en la pulquería *El templo del amor*, donde se reunirá con sus amigos. El poeta es el hombre común que de forma semejante que el minero, transita "bajo el túnel de sombra amurallada" para convertirse en "cauce de sangre entre las vetas" (334). El sentido de la vida se vislumbra entonces como un río de violencia que se disuelve en la nada, en el ser condenado al olvido y al silencio. Disuelto en el infinito desierto. Unas cenizas que se dispersan entre la noche, la niebla y la resignación: "todo fluye y pasa todo, / en la avalancha cósmica del ser / -y también del no ser- / nada es lo mismo" (342).

El dilema de Heráclito se vuelve obsesión y angustia: "vivir de muerte, morir de vida". Desde el nacimiento hay un dolor inherente a nuestras decisiones que traza un ciclo vital de angustia y melancolía que, incluso en el amor, termina en polvo y cenizas.

Se correlaciona el cuento "Qué hace vivir a los hombres" (1881), de Lev. N. Tolstói, en que se plantea una tesis sobre el sentido de la existencia fundamentado en la fraternidad, una relación fraterna que se materializa en las conductas habituales; en el amor, la compasión, la lucha a favor del prójimo (de carne y hueso); el acompañamiento en el

dolor, la enfermedad y la muerte; como el único camino para trascender con dignidad tanto en la vida como en la muerte:

Comprendí que Dios no quiere que los hombres vivan sólo para sí mismos; por eso no ha revelado a cada cual lo que necesita; quiere que todos vivan unidos y en consecuencia revela lo que es útil tanto para él como para sus semejantes.

Ahora he comprendido que los hombres, aunque se figuran que viven por sus propios cuidados, en realidad sólo viven gracias al amor (Tolstói, 2015, 210).

Sólo el prójimo es capaz de revelarnos con lo que en verdad necesitamos, pues nosotros nos engañamos fácilmente, cambiamos oro por espejos. Entre la vigilia y el sueño, el poeta pierde y gana ante el desconcierto de lo efímero: “la mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones” (Arreola, 1995, 208), rememora un pasado de entrega y olvido de sí mismo y transmutación de ella, la amada, que linda entre lo corporal y lo sobrenatural, puro espíritu que transita entre la percepción obnubilada de la presencia y la ausencia simultáneas, de manera similar a la propuesta de Rosas Cancino.

En el comentario sobre el libro *y sin embargo, el hombre* (1984), Juana Meléndez señala que el poeta es capaz de “alzarse desde el polvo” en un juego entre la poesía y lo efímero de la vida que trasciende el misterio, desde una mirada capaz de reconocerse en el mar:

El título [del libro], establece las estrechas afinidades entre la poesía y las preocupaciones del poeta, afirmando así las constantes esenciales: ideas sobre la creación poética y sobre el ser, y una visión del hombre de hoy que establece una correspondencia de imperfección, dentro del marco esterilizante de nuestro tiempo. Su inquietud por el ser, dentro del cual trabaja el poeta, lo conduce de lo personal a lo universal, de la distancia

ética hasta el tono moral, de la rebelión abstracta hasta la protesta concreta.

La creación poética es la libertad desplegándose para alcanzar algo y, el instante de la inspiración poética es una experiencia en el espacio y en el tiempo, transmitida en el momento mismo en que se hace vida. Pero el acto poético se realiza en soledad para así poder captar el instante (brizna del tiempo) que recoge la luz del pensamiento, luz del logos, luz de luz (Meléndez, 2011, 653-654).

A pesar de la angustia y la soledad, el hombre es capaz de una entrega amorosa. Tal vez sólo sea un instante, pero es un instante de luz, brizna del tiempo, que se convierte en la esencia de la luz.

## 2. EL AGUA: UNA ESPERANZA VITAL<sup>2</sup>

José Rosas Cancino vio por primera vez la luz en un pueblo del altiplano de San Luis Potosí (México), el 12 de agosto de 1926. Charcas está ubicado en el semidesierto, un laberinto de paredes de adobe que conduce al inframundo de socavones, que sustenta la economía minera de la región. En esa geografía de grietas, la gente añora los frutos de la tierra, debido a la aridez; por lo que sus poetas aprenden a cantar a las piedras, a los metales, al *amor nutricio gemelo de los cactus*. Afirma: "he dado dimensión a mi obra para cantar a la vida con la misma pasión con que el (arcángel) minero se entrega al encuentro diario de su muerte" (Rosas, 2011, 647):

De la desgarradura del surco sin promesa y del chispazo de la piedra quebrantada en las noches de las minas, se me encendió de vida el pedacito de entraña que me diera el altiplano potosino, y un tiempo igual, sin

---

<sup>2</sup> En este tramo bio-bibliográfico, ampliamos las notas introductorias que presentamos dentro de la edición definitiva de las obras reunidas del poeta.

barrera de estaciones, perpetuó ante mis ojos de niño el paisaje del cielo y de las lomas inclementemente desnudos.

Aprendí de mi padre al leer en el reloj del horizonte el minuto del trabajo y del reposo, a contemplar con fruición el trayecto de las flores encadenadas al imán del sol, a interpretar los mensajes en clave de la luciérnaga, a suspirar por la pequeñez humana movido por la sugerencia de infinito (606).

En particular, el agua es un elemento que para el poeta representa un gesto amable de la naturaleza. Una naturaleza que tiene rostro de niña cuyos gestos provienen de *la ternura de la estrella con que el amor enciende una nueva sonrisa a cada sueño*. En un tiempo de sueños en que todavía las mujeres proveen a sus hijos del agua enamorada, del agua señora que ven nacer de la tierra en un incipiente río apenas visible: al igual que una mujer que da vida, la tierra sustenta a los hombres con la frescura del agua nueva.

En este escenario pluridimensional de bondad puede emerger el amor. El mismo que ha sido rescatado en los adioses definitivos, cuando el amor ha incendiado la esperanza frente al materialismo. El alma ensancha la frontera de manos enlazadas en un pueblo que es el centro del universo para el poeta: “si las palabras lo dijeran todo / y si todo se dijera con palabras / no existiría el silencio / ni las lágrimas, / la incertidumbre no sería / el prudente lenguaje de la espera / y no sabría el amor / que sí nos esperaba” (343) todavía. Si las palabras pudieran concitar la apasionada entrega de la pareja entonces la vida dejaría de ser una “lenta e interminable lágrima” (273).

Frutece el amor entre Ignacio Rosas Galván y Sabina Cancino Vallejo, aparece en el mundo el poeta minero para descifrar las sombras de la existencia; ya en su juventud, trocó su ambiente rural por el despertar ciudadano. Por instantes, rememora sus labores en el campo, la siembra y la cosecha, el ejemplo de su abuelo. Desgrana el maíz con sus



manos infantiles, mientras piensa en la infinitud de las formas y en la lógica de la vida sencilla, con la ilusión de *cosechar espigas doradas*.

En el Colegio "Carlos Díez Gutiérrez" de Charcas experimenta la lectura (para aprender y comprender la vida) y la escritura (de veras, como una manera de sistematizar pensamientos, emociones, deseos, intuiciones), bajo la tutela de la maestra Valeria Ferretis –hermana del destacado narrador de la Revolución mexicana, Jorge Ferretis–; gracias a ella descubrió su inclinación por la poesía, sobre todo, debido a las frecuentes tareas de preceptiva y gramática. Desde ese momento, se distinguió a sí mismo como un poeta *fiel al ideal clásico que invita a pensar en alto, sentir hondo y hablar claro*. Afortunado porque su profesora no se conformó con la alfabetización, sino que procuró la trascendencia educativa. Tuvo el privilegio de recibir una buena educación, como una excepción a la regla en una sociedad iletrada, pues el sistema educativo mexicano está programado sólo para la alfabetización; dentro de ese modelo, "¿cómo puede un niño darse cuenta de que la lectura y la escritura son una manera de felicidad?" (Garrido, 2014, 87); sólo esfuerzos individuales como el de la maestra Ferretis hacen posible el milagro.

A los dieciséis años, Rosas Cancino ingresa al Seminario Conciliar de San Luis Potosí, en la ciudad capital del estado, en donde asegura sus estudios y el sustento. De 1941 a 1948 cultiva en dicha institución las humanidades, en especial Filosofía y Literatura, a través del estudio de los clásicos grecolatinos. En la intimidad de su celda lee a Homero, Aristóteles, Platón, Cicerón, Virgilio; San Juan de la Cruz y Baudelaire, Tagore y Juan Ramón, Neruda y Herrera y Ressig. Las lecturas en la clandestinidad fueron un oasis para el joven poeta. Entre los oficios matinales y la celebración de misas se deleitaba con la lectura de alguna novela romántica o de aventuras, entreverada y escondida en medio de las páginas de la Biblia. Cuando fue descubierto por el vicio de la lectura, el único vicio que parece no tener castigo, lo nombraron lector para las horas de alimentos y además obtuvo un permiso especial para leer a discreción los jueves y los sábados, así como los días de descanso.

Por su evidente vocación literaria, durante las festividades se le solicitaba que redactara alguna composición religiosa. Con sus compañeros estableció la Academia de Santo Tomás, en donde se organizaban confrontaciones entre filósofos y teólogos.

En la revista *Estilo*, dirigida por Joaquín Antonio Peñalosa, el poeta Rosas Cancino publicó en 1954 por primera vez sus “pecados literarios”, que había comenzado a pergeñar desde dos años antes. La recepción inicial de su obra puede intuirse a través de la opinión de Joaquín Antonio Peñalosa: “imaginativo, sensible, fino. Ya al borde de asumir su voz e iniciar sus meses fructíferos. Su vocación poética aceptada como responsabilidad operante –la poesía será siempre gracia y conquista, instinto y artificio–, habrá de conducirlo a la soberanía del verso” (25). Con el paso del tiempo, el buen augurio se cumple y su obra se verá también difundida en las revistas *Cuadrante*, *Letras Potosinas*, el *Semanario Cultural Entropía* (1993-2011) de *El Sol de San Luis*, así como en el *Anuario del Instituto Nacional de Bellas Artes*. En 1960, Rosas Cancino obtuvo el ahora llamado Premio de Poesía Aguascalientes (otros galardonados con esta presea, en esta nueva época, han sido Juan Bañuelos, José Emilio Pacheco, Eduardo Lizalde, Hugo Gutiérrez Vega, Coral Bracho, Francisco Hernández, Myriam Moscona, Jorge Esquinca, Eduardo Milán, Malva Flores, Héctor Carreto y María Baranda). Además, ha obtenido otros numerosos galardones: en San Luis Potosí, obtuvo el Premio “Manuel José Othón” de Literatura en 1954, 1964 y 1974.

Madura su vocación poética en la nobleza de corazón de los caballeros andantes medievales: “quiero y busco para mis poemas la sencillez del agua y de la hiedra porque estoy convencido de que, a los poetas, se nos ha dado el privilegio de convertir en poesía la pesadilla de nuestro tiempo, pero nunca en pesadilla la esplendorosa verdad de la poesía” (Rosas, 2011, 608). Como el minero, el poeta labra la árida tierra de la existencia humana, para limpiarla de las impurezas naturales y para extraer de ella lo más valioso; y como lo expone Julio Torri:

A semejanza del minero es el escritor: explota cada intuición como una cantera. A menudo dejará la dura faena pronto, pues la veta no es profunda. Otras veces dará con rico yacimiento del mejor metal, del oro más esmerado. ¡Qué penoso espectáculo cuando seguimos ocupándonos en un manto que acabó ha mucho! En cambio, ¡qué fuerza la del pensador que no llega ávidamente hasta colegir la última conclusión posible de su verdad, esterilizándola; sino que se complace en mostrarnos que es ante todo un descubridor de filones y no mísero barretero al servicio de codiciosos accionistas! (Torri, 2008, 25 y 26).

En 1955 inició su carrera docente en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, en las materias de Literatura, Latín, Ética y Lógica, en donde pudo transmitir *los saberes de la constancia en el esfuerzo*. Durante algunos años participó como miembro del Consejo Editorial. Sobre la vida universitaria atenta a la evolución del pensamiento, Rosas Cancino anota la necesidad de

concebir a la Universidad como simple depositaria de una herencia de cultura, será tanto como condenarla a la pasividad estéril, equivalente al envejecimiento por desgaste de sus estructuras; la Universidad, esencialmente dinámica, alimenta en su ser mismo la necesidad de las constantes transformaciones del pensamiento y de la acción, como expresiones trascendentes de un objetivo a cumplir dentro del contexto de sus responsabilidades sociales (Rosas, 2001, 636).

Se jubiló en 1987 y se retiró al descanso de su biblioteca personal, con humildad, "pues –afirmó– nunca he buscado la dudosa satisfacción del aplauso que adula, ni me ha seducido la tentación de someter mi pensamiento a una degradante servidumbre" (647). Desde entonces escribió en un rincón apartado de los cenáculos, en la intimidad de su hogar. En medio de su biblioteca personal sólo estaba un escritorio de madera, una silla adusta y unos cómodos sillones para las visitas; sin embargo,

con frecuencia sus amigos lo visitaban para conversar sobre su trabajo, a trasluz de los ventanales amarillos que se encendían durante las tardes de filología: el historiador Jesús Medina Romero, los poetas Rubén Álvarez Acevedo, Manuel Lara Hernández y Joaquín Antonio Peñalosa, el fotógrafo Agustín García Mendoza, el acuarelista Vicente Guerrero, el capitán Francisco Ortiz Vilchis, Miguel Ángel Duque, entre otros. En las visitas frecuentes de los amigos estaban presentes tanto la conversación amena como los tintos del Rioja y el brandy *Courvoisier*. Su obra se puede ubicar dentro de la generación de escritores potosinos del medio siglo tales como Joaquín Antonio Peñalosa, Juana Meléndez, Jesús Medina Romero, Pedro Rodríguez Zertuche, Miguel Álvarez Acosta, Antonio Castro Leal, Jorge Ferretis, Rafael Montejano y Aguiñaga, Félix Dauajare, Juana Meléndez y Ernesto Báez Lozano.

Rosas Cancino ha publicado los siguientes libros: *A la orilla del tiempo* (1954), *Tres poemas* (1960), *Inicial de la luz*, (1964), *Frente al miedo horizonte*, (1975), *Instantáneas* (1977), *Seis poemas* (1983), y *sin embargo el hombre* (1984), *Páginas escogidas* (antología, 1992), *Porque tal vez los molinos* (1995); y luego incluyó además en sus *Obras reunidas* (2011): *Instantáneas y postales* (1990), *Palabras al oído de tu ausencia* (2005), *¡Quién tuviera... Mariana!* (2007) y poemas sueltos, así como prosas dispersas (cuentos, ensayos y discursos). Es recordado como un profesor dedicado a la reflexión a partir de la lectura de los clásicos, que trascendió por su capacidad de mirar más allá de las cosas, en la esencia y el espíritu de los hombres. Sobre el fomento de la lectura, Rosas Cancino expresa:

La convicción de que la lectura como hábito, implica un persistente esfuerzo renovado, convalida los empeños con que se presenta otra agenda a favor del hacer y entender literarios, como instrumentos de elevación personal y social [...]

Alejado de la simple complacencia lúdica, el testimonio vivencial de los poetas adquiere una importancia tal, que en el decir de un pensar, “si

desaparecieran la civilización y la cultura de los pueblos, con sólo preservar las obras literarias se podría reconstruir la historia de la humanidad”, ya que la poesía arraigada en el ámbito existencial de lo concreto, alcanza plenitudes de humanismo, si se la entiende como parte del contexto del acontecer universal; de ello se desprende que las ciencias y las artes, sólo reafirman su trascendencia con el concurso de seres pasionadamente humanos (644).

Nuestra aproximación al universo lírico de José Rosas Cancino está basada en el análisis métrico y el comentario estilístico del poema “Me lo dijo una muchacha verde”, que destaca entre su poética de la locura y la soledad, misma que ha tenido un seguimiento dentro de su obra desarrollada desde 1952 al año 2011.

José Rosas Cancino ha dedicado más de 58 años a la creación poética, a la invención de un fascinante universo que persigue la tradición iniciada por Ramón López Velarde y Manuel José Othón, capaz de la ruptura y la innovación. Desde el libro *Frente al miedo horizonte* de 1975, logra construir un estilo propio, su voz sigue caminos originales, sin preocuparse de las modas y los grupos literarios en boga, para crear el universo con el cual nos devuelve nueva luz sobre nuestras raíces familiares, nuestras vividuras, cuando la adversidad forja el carácter. Tal vez en esas razones constituyen su rareza y su exclusión.

Pretendemos subrayar los rasgos esenciales que configuran el estilo literario de este escritor, cuya obra ha sido reeditada por su valor poético y estilístico, y que merece mayor atención por parte de la crítica literaria mexicana.

v. 1: Per-dó-na-la-pre-gún-ta

v. 2: me-po-drí-as-de-cír-a-qué-hó-ra-sá-leel-sól

v. 3: Ên-mi-re-lój

v. 4: el-tiém-po-se-de-tú-voa-las-trés-con-vein-ti-cín-co

v. 5: des-de-que-Diós-a-ma-ne-ció-pa-ra-mis-ó-jos

- v. 6: la-ma-ñá-na-se-llé-na-la-bó-ca-de-bos-té-zos  
v. 7: el-vá-ho-de-la-nié-bla  
v. 8: se-me-fil-tra-por-los-pó-ros  
v. 9: y-me-car-có-me-de-té-dio-los-hué-sos-la-sán-grey-las-en-trá-ñas  
v. 10: No-tén-go-la-cos-túm-bre  
v. 11: de-po-nér-u-nae-ti-qué-taa-las-gén-tes-có-sas-o-lu-gá-res  
v. 12: ya-yér-deal-gú-na-pár-te-ví-ne-con-la-nó-che  
v. 13: pa-ra-dor-mír-a-quí-con-laes-pe-rán-za  
v. 14: Por-tu-si-lén-cioex-trá-ño  
v. 15: a-di-ví-no-que-sú-fres-pen-sán-do-que-pla-tí-cas-con-un-ló-co  
v. 16: pién-sa-me-jór-que-soy-de-los-que-pué-den  
v. 17: bur-lár-se-de-la-ví-da-con-un-sué-ño  
v. 18: com-prár-a-loim-po-sí-bleun-e-le-fán-te-blán-co  
v. 19: pa-gár-con-dó-ce-bué-yes-flá-cos-y-dó-ce-vá-cas-gór-das  
v. 20: pa-rae-xi-gír-de-cám-biou-na-pa-ló-ma  
v. 21: Es-toy-siém-pre-tan-só-la  
v. 22: que-ni-si-quié-ra-pué-does-tár-con-mí-go  
v. 23: en-el-lár-go-can-sán-cio-de-bus-cár-me  
v. 24: ya-no-tén-go-ca-mí-nos-pa-rael-viá-je  
v. 25: pe-ro-tén-go-las-mo-né-das-de-la-búr-lay-del-des-pré-cio  
v. 26: ga-ná-das-en-el-trá-to-con-los-hóm-bres  
v. 27: y-voya-com-prár-con-é-llas-el-de-ré-choa-la-tris-té-za  
v. 28: quién-sá-be-si-ma-ñá-na  
v. 29: i-nes-pe-rá-da-men-te,  
v. 30: laa-le-grí-a-vén-gaa-dor-mír-se  
v. 31: en-el-más-ín-ti-mo-rin-cón-deun-pen-sa-mién-to  
v. 32: Quién-sá-be-si-ma-ñá-na  
v. 33: yo-pué-dae-chár-meal-sol-en-el-bol-sí-llo  
v. 34: y-col-gár-loen-el-cié-lo-que-más-quié-ra  
v. 35: con-un-a-mór-que-dí-gael-do-mí-nio-de-mis-dí-as,  
v. 36: y-guar-dár-loo-tra-vez  
v. 37: al-ins-tán-teen-que-la-tár-de

v. 38: cuén-tey-re-cuén-te-los-húr-tos-del-si-lén-cio

v. 39: sin-que-la-nó-che-sea-tré-vaa-lan-zár-le-la-pri-mé-raes-tré-lla.

El poema está compuesto por 40 versos de arte mayor y menor, estructura en la que se sostiene el tono narrativo que, a su vez, plantea el argumento con una pregunta que abre el diálogo. Con la cortesía de disculparse por la duda, el poeta y la muchacha se muestran encerrados en el tiempo que determina la luz y la oscuridad, el gozo y el tedio, la vida y la muerte: el sol dirige sus sentidos, la niebla lo traspasa y le enfría los huesos en el escalofrío del desencanto.

En el libro *Frente al miedo horizonte* (1975), incluye el poema "Me lo dijo una muchacha verde", en el que se entrelazan dos campos semánticos principales para construir la metáfora del hombre *frente al miedo horizonte*: el del tiempo y el del viaje. El tiempo de una existencia conflictiva; y el del viaje, retomado como el tópico de la búsqueda del sentido de la vida. Una vida dedicada a robarle al silencio y a la muerte ventajosa, el derecho a una existencia plena.

El poema inaugura la confrontación entre la muchacha verde y un poeta loco, cuyas voces se confunden en una conversación surrealista con origen en las alucinaciones provocadas por la marihuana y por la vida: ella, la *siempre tan sola*, la que está cansada de buscarse, la que no tiene *camino para el viaje*, nos pide perdón por preguntar: ¿a qué hora sale el sol? El *sol* que paradójicamente pudiera ser sinécdoque de una sombría existencia atrapada por el tedio vital, que nos *carcome [...] los huesos, la sangre y las entrañas*; una lucha por la existencia sinsentido que se transforma en un hastío profundo, una guerra interior: "es verdad que la lucha y la guerra son el padre de todas las cosas. Pero el viejo dicho de Heráclito añadía que a unos les hace dioses y a otros hombres, a unos esclavos y a otros libres. La guerra de los seres esclavos es la guerra del dolor y la destrucción. La guerra, en cambio, por la memoria y la amistad es la que tensa el deseo de los hombres libres" (Lledó, 2006, 92).

¿A qué hora sale el sol?, una interrogante planteada al poeta que ella adivina loco porque se burla de *la vida con un sueño* (un sueño que, por cierto, este poeta no tiene, pues son las *tres con veinticinco* y permanece despierto en esta conversación que podríamos calificarse cuando menos de extravagante). Unos personajes estafalarios dispuestos a la adquisición imposible de *un elefante blanco* que se paga con cada uno de los minutos que esta jornada posee; paga con ese tiempo cuyas horas del día y de la noche se transforman en *doce bueyes flacos* y *doce vacas gordas*, con ese tiempo que transcurre en medio de la exigencia de conseguir una paloma, tal vez ¿una paloma también *verde*?

Primero ella se lo dijo, ella le preguntó; pero luego él asume la perspectiva de la desesperanza, en el cierre del poema en que ambos *cuentan y recuentan los huertos del silencio*; el recuento de una vida recorrida entre burlas y desprecios, debido a la rareza de no medir el tiempo con las monedas ganadas en el (mal)trato con los hombres, mientras alguien se atreve a lanzarles *la primera estrella*. *Quién sabe si mañana* o en este momento se modifiquen las circunstancias adversas... ¿Quién lo dice, él o ella? ¿Ambos?

Quién sabe si mañana  
yo pueda echarme el sol en el bolsillo  
[quién sabe si pueda] colgarlo en el cielo que más quiera  
con un amor que diga el dominio de mis días,  
y guardarlo otra vez  
al instante en que la tarde [la noche o el día, en cualquier el tiempo,  
ya trastocado]  
cuente y recuente los hurtos del silencio  
sin que la noche se atreva a lanzarle la primera estrella (Rosas, 2011,  
159).

La metáfora sobre los *hurtos del silencio* nos plantea dudas sobre la realidad que nos habita: una realidad conformada a duras penas por el



silencio. El hombre siempre hurtado por el silencio de la existencia, el hombre que vive a la orilla de sí mismo y apenas alcanza a tocar un vértice de la racionalidad; despojado además, con frecuencia, del ejercicio de sus emociones que lo deshilvanan.

La poesía sobre la muchacha verde nos seduce a partir de lo cotidiano. Nos increpa sobre la multiplicada violencia de nuestro tiempo, la grave recesión económica que persiste infinitamente y que siembra en nuestra tierra la pobreza y el analfabetismo. No importa dónde estuvo ayer: "vine con la noche / para dormir aquí con la esperanza". Todavía en el lecho, aquí, en la eterna espera del amanecer incierto, conversa con la muchacha verde, la misma que a su vez descarta los juicios de un loco que puede "burlarse de la vida con un sueño".

¿Se trata entonces de un diálogo con la muerte? El poeta compecede a su interlocutora: "adivino que sufres pensando que platicas con un loco". Una segunda voz entra en el verso 21, con la respuesta de la muchacha verde en forma de reclamo: se siente sola, incomprendida, insoportable; añora la alegría que otras veces la ha acechado.

"Quién sabe si mañana" es la anáfora que la envuelve en lazos de incertidumbre vital, cuya repetición le genera amargura genuina. El tedio se acompaña con reproches a la soledad, que se ven reforzados a través del uso del tiempo verbal en presente y de adverbios temporales: "estoy siempre tan sola / que ni siquiera puedo estar conmigo". Ambas marcas textuales dejan la impresión de un tiempo infinito, que emprende la búsqueda del sentido de la vida cada vez que un lector de pregunta: "¿me podrías decir a qué hora sale el sol?".

El título de este poema narrativo pudiera sugerir alguna lectura ecológica: "me lo dijo una muchacha verde"; sin embargo, nos inclinamos a creer que el personaje al que alude está configurado a partir de la práctica habitual de la inhalación de la marihuana: las primeras dos estrofas comienzan con el bosquejo en que el yo poético pide disculpas a esta *muchacha verde* ante la impertinencia de una pregunta deslizada en medio de la oscuridad: "¿me podrías decir a qué hora sale el sol?"

(158). ¿A qué hora se enciende la lógica de la existencia, una existencia envuelta en las paradojas del sinsentido? Pues al parecer, le dice a aquella joven intoxicada que comparte la misma habitación, tú puedes entender el universo de otra manera distinta a mi perspectiva que está limitada por el cansancio de la rutina, envuelta por la niebla del trabajo cotidiano, disfrazada de bostezos, encastillada en el tedio vital que “me carcome ... los huesos, la sangre y las entrañas” (158), pues “en mi reloj el tiempo se detuvo a las tres con veinticinco” (158), en otra madrugada más en que estoy aterido por el desvelo habitual.

Durante esta conversación dentro de “los destiempos del tiempo” (292), el yo poético sugiere que esta noche pudiera “dormir (acompañado) con la esperanza (vestida de verde)” (158), y tal vez, pudiera vivir una noche diferente a la sucesión de noches en que “la desolada soledad del mundo / y todos los infiernos / de su amar y su amargura, / beben de unos labios de vidrio / la piedad de sus besos de alcohol” (254), como confesaría en otro poema: “nadie está solo y solos están todos”.

Desde la advertencia de que no colocará etiquetas sociales a ella ni a sí mismo, el yo poético se autoafirma como un “loco” que se burla de “la vida con un sueño”, acostumbrado a “comprar a lo imposible un elefante blanco, pagar con doce bueyes flacos y doce vacas gordas, para exigir de cambio una paloma” (158). Una paloma como recompensa al tránsito del hombre entre las horas del día y de la noche en que se busca inútilmente alcanzar la vivencia de un momento extraordinario y se cae en la cuenta de otro suceso trivial. Un loco “a contra mundo / a sol contrario / a contra río crecido de automóviles / un hombre (que) cabalga su rocín de palo / bajo el cielo candente al rojoazul” (272).

En el nudo de la estructura narrativa del poema, ella responde: “estoy siempre tan sola, / que ni siquiera puedo estar conmigo”, pues “en el largo cansancio de buscarme / ya no tengo caminos para el viaje” (159). Ella ha tenido un frustrado “viaje” que le ha deparado una profunda tristura y soledad, en medio del supuesto camino de búsqueda del sentido de la vida. No es el viaje de Odiseo, ni tampoco de Leopold

Bloom; es el recorrido existencial en que "el hombre ya no vive al hombre" (258) y "la humanidad es el muro viviente de las lamentaciones" (285). A propósito, Juana Meléndez, al referirse a este punto anota que encuentra que el poeta "acepta la existencia como una limitación del ser, la fugacidad es un *leitmotiv* de su poesía" (Meléndez, 2011, 653).

Joaquín Antonio Peñalosa, humanista reconocido como crítico literario, coincide con el planteamiento de Rosas Cancino y se lo dice en una carta: "Nos angustia el mundo, dice usted en una frase tensa y definitiva" (Peñalosa, 2011, 671). La poesía de Cancino trastoca los espíritus de los hombres porque cuestiona el sentido de la vida y sentencia la fugacidad de las certezas: nos angustia esa realidad relativa, el instante de la felicidad, el miedo a la muerte.

En su obra, el poeta nos pregunta: ¿es que siempre vivimos a la orilla del tiempo? La nostalgia nos acecha. La incertidumbre nos agrede. Así, al leer el poema de un hombre que ha perdido el juicio y cabalga en su caballito de madera, en ese juguete antiguo, a través del río de Santiago de la ciudad de San Luis Potosí, ahora convertido por la modernidad en una ruta para automóviles, escribe:

Estrafalario,  
el ímpetu y la sangre en la casaca absurda,  
a contra mundo  
a sol contrario  
a contra río crecido de automóviles,  
un hombre cabalga su rocín de palo  
bajo el cielo candente al rojoazul.

Puede apreciarse en el *Quijote* que, en la segunda parte guarda un prudente silencio frente a las burlas y decide mirar hacia adentro de sí mismo, en una *rompedura de dialécticas*, "el alma [es] el valor fundamental y esencial [...] El alma, su dimensión interior, su consciencia, su verdad. Y con el alma no caben burlas, es decir, no caben menosprecios,

engaños o mentiras [entonces] se puede comprender el sentido del silencio o del comedimiento de nuestro personaje ante la burla de que era objeto” (Fernández, 2009, 73), debido a su comportamiento enajenado. En concordancia, el poeta potosino nos recuerda de inmediato que esa meridiana locura es tal vez la única tabla de salvación frente al cotidiano naufragio de lo humano, que nos cosifica y nos convierte quizás en fantasmas del absurdo, como en el poema “Porque tal vez los molinos”, en el que podríamos ser caballeros andantes en medio de un río convertido en boulevard, desquiciados, circulamos en sentido contrario al tráfico vehicular:

Enloquecidamente cuerdos  
ignoramos el instante  
en que el círculo empieza a ser cuadrado,  
el trágico momento  
que deshila el ovillo de su baba  
cuando pierden su imán  
el pensar y las cosas.

Y en esa rompedura de dialécticas  
¿en dónde la verdad y la quimera en dónde?  
Lo sentenciamos loco  
porque no conocemos la frontera  
que separa la sombra de la luz;  
y si la vida toda  
sólo ha sido una lenta e interminable lágrima,  
el buscado secreto de la dicha  
tal vez lo desentrañe  
la apasionada  
meridiana locura del que sueña,  
la audacia enajenada  
del que ríe sabiéndose distinto.

Tal vez aún se escucha alucinante  
la canción circular de los molinos  
incitando a la lucha,  
tal vez aún estallan en la sangre  
impulsos ignorados  
que avivan el amor de la aventura  
para salvar  
lo que a penas nos queda  
del interior naufragio de lo humano (Rosas, 2011, 273).

Rosas Cancino enciende la poesía con un loco amor consigo a solas, capaz de recobrar *el sol que domina nuestros días*; sobre todo, en aquellos instantes de la tarde en que, junto a nuestra dispareja, nosotros también podemos ser capaces de contar y recontar *los hurtos del silencio*, sin que la noche *se atreva a lanzar la primera estrella*, como nosotros, dispuestos a llorar por el dolor que nos regala el tiempo y la tristeza. Somos náufragos asombrados por el enigma que el amor desnuda. Frente al miedo horizonte de la existencia, la amistad y el amor son las posibilidades de un cambio profundo en la sociedad.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ /  
EL COLEGIO DE SAN LUIS

ANEXO

*Me lo dijo una muchacha verde*

Por José Rosas Cancino

Perdona la pregunta,  
¿me podrías decir a qué hora sale el sol?

En mi reloj  
el tiempo se detuvo a las tres con veinticinco;  
desde que Dios amaneció para mis ojos  
la mañana se llena la boca de bostezos,  
el vaho de la niebla  
se me filtra por los poros  
y me carcome de tedio los huesos, la sangre y las entrañas.

No tengo la costumbre  
de poner una etiqueta a las gentes, cosas o lugares  
y ayer de alguna parte vine con la noche  
para dormir aquí con la esperanza.

Por tu silencio extraño  
adivino que sufres pensando que platicas con un loco,  
piensa mejor que soy de los que pueden  
burlarse de la vida con un sueño,  
comprar a lo imposible un elefante blanco,  
pagar con doce bueyes flacos y doce vacas gordas  
para exigir de cambio una paloma.

Estoy siempre tan sola  
que ni siquiera puedo estar conmigo,  
en el largo cansancio de buscarme  
ya no tengo caminos para el viaje;  
pero tengo las monedas de la burla y del desprecio  
ganadas en el trato con los hombres  
y voy a comprar con ellas el derecho a la tristeza,  
quién sabe si mañana,  
inesperadamente,  
la alegría venga a dormirse  
en el más íntimo rincón de un pensamiento.

Quién sabe si mañana  
yo pueda echarme al sol en el bolsillo  
y colgarlo en el cielo que más quiera  
con un amor que diga el dominio de mis días,  
y guardarlo otra vez  
al instante en que la tarde  
cuente y recuente los hurtos del silencio  
sin que la noche se atreva a lanzarle la primera estrella.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Acevedo, Rubén, *Canto al hombre común*, ed. de Miguel Ángel Duque Hernández y Elvia Estefanía López Vera, San Luis Potosí, H. Ayuntamiento de San Luis Potosí, 2014.
- Arreola, Juan José, “Variaciones sintácticas”, en *Obras*, antología y pról. de Saúl Yurkiévich, México, FCE, 1995, 195-208.
- Duque Hernández, Miguel Ángel, “Introducción”, en Rosas Cansino, José, *Obras. Poesía y prosa (1952-2011)*, San Luis Potosí, UASLP, 2011, 7-16.
- Fernández, Jaime, S. J., “Don Quijote: matices del silencio ante la burla”, en Luis Palacios (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XIX Coloquio Cervantino Internacional. El Quijote en perspectiva del siglo XXI*, Guanajuato, Gobierno del estado de Guanajuato / Fundación Cervantina de México / Universidad de Guanajuato / Centro de Estudios Cervantinos, 2009, 53-74.
- Garrido, Felipe, *Para leer mejor. Mecanismos de la lectura y de la formación de lectores capaces de escribir*, México, Paidós, 2014.
- Lledó, Emilio, *Elogio de la infelicidad*, 6.<sup>a</sup> ed., Valladolid, Cuatro Ediciones, 2006.
- Meléndez de Espinosa, Juana, “y sin embargo el hombre de José Rosas Cansino”, en Rosas Cansino, José, *Obras. Poesía y prosa (1952-2011)*, San Luis Potosí, UASLP, 2011, 653-665.
- Peñalosa, Joaquín Antonio, “Cartas a J. R. C.”, en Rosas Cansino, José, *Obras. Poesía y prosa (1952-2011)*, San Luis Potosí, UASLP, 2011, 671-675.
- Rosas Cansino, José, *Obras. Poesía y prosa (1952-2011)*, col. Biblioteca Entropía de Literatura Hispanoamericana, vol. 1, fotografías de Agustín García Mendoza, San Luis Potosí, UASLP, 2011.
- Tolstói, Lev. N., *Relatos*, trad. de Carmen M. Cáceres y Andrés Barba, México, Sexto Piso, 2015.
- Torri, Julio, *Material de lectura*, col. El cuento contemporáneo, vol. 39, selección y nota de Beatriz Espejo, México, UNAM, 2008.





## ÍNDICE

### Prólogo

- Estela Castillo Hernández / Ángel José Fernández . . . . . 7
- De la *Vida de santa Rosalía* al “Diario íntimo de María Lucía Celis”:  
milagros pervertidos o perversiones milagrosas  
Estela Castillo Hernández . . . . . 11
- Edward Bulwer Lytton, José María Heredia, José Justo Gómez  
de la Cortina y un solo manuscrito verdadero  
Alfredo Pavón . . . . . 33
- Recuerdos de juventud* de José Manuel Hidalgo:  
modernidad de un imperialista eclipsado  
Luz América Viveros Anaya . . . . . 51
- Enrique Guasp de Pérís: la apuesta extranjera  
por un teatro nacional  
Raquel Velasco . . . . . 73
- La expresión lírica de José Negrete  
Ángel José Fernández . . . . . 109
- Humberto Rivas Panedas en México  
Antonio Cajero Vázquez . . . . . 145
- Agua fresca para dos corazones. Consideraciones en torno  
a la poesía de Miguel Bustos Cerecedo  
Asunción Rangel . . . . . 169

Periodismo, política y poesía: Efraín Huerta en <i>El Popular</i> Sergio Ugalde Quintana .....	181
Malestar y culpa en las narraciones de Tomás Mojarro Norma Angélica Cuevas Velasco .....	213
Locura, amor y autoconciencia en la escritura de una pasión: <i>Minotauromaquia</i> de Tita Valencia Leticia Mora Perdomo .....	227
<i>De oráculos dispares</i> de Sergio Valenzuela Calderón: notas sobre lo complejo Marco Antonio Chavarín González.....	245
La estética de la acumulación y el derrame en la poesía de Raúl Garduño Alejandro Higashi .....	269
El desencanto y la reinención de la utopía en la literatura filosófica de Leonardo Da Jandra Alejandro Pulido Antonio .....	289
“Me lo dijo una muchacha verde”: la poética de la locura de José Rosas Cancino Miguel Ángel Duque Hernández / Elvia Estefanía López Vera .....	299

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana  
la doctora Sara Ladrón de Guevara,  
LOS RAROS. LA ESCRITURA EXCLUIDA EN MÉXICO  
editado por Estela Castillo Hernández y Ángel Fernández Arriola,  
se terminó de imprimir en noviembre de 2020 en los talleres de  
Editorial Ducere, Rosa Esmeralda núm. 3-bis,  
Col. Molino de Rosas, C. P. 01470, Ciudad de México.  
La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.  
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.  
Cuidado de la edición: Claudia Domínguez Mejía y Estrella Ortega Enríquez.