

Literatura mexicana del siglo XX
Estudios y apuntes

Literatura mexicana del siglo XX

Estudios y apuntes

León Guillermo Gutiérrez



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
JUAN PABLOS EDITOR
México, 2012

Esta publicación fue financiada por el Programa de Mejoramiento del Profesorado (Promep).

Gutiérrez, León Guillermo

Literatura mexicana del siglo XX : Estudios y apuntes / León Guillermo Gutiérrez.
-- México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos : Juan Pablos Editor, 2012.
206 p.

ISBN 978-607-7771-61-6 UAEM

ISBN 978-607-711-068-2 Juan Pablos Editor

1. Literatura mexicana – Siglo XX – Historia y crítica 2. Autores mexicanos – Siglo XX – Crítica e interpretación I. título.

LCC PQ7154

DC M860.4

LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX. ESTUDIOS Y APUNTES
León Guillermo Gutiérrez

D.R. © 2012, León Guillermo Gutiérrez

D.R. © 2012, Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Av. Universidad 1001
Col. Chamilpa
62210, Cuernavaca, Morelos
<editorial@uaem.mx>

D.R. © 2012, Juan Pablos Editor, S.A.
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19
Col. del Carmen, Del. Coyoacán, 04100, México, D.F.
<imprejuan@prodigy.net.mx>

Ilustración de portada: Edgar Martínez, *Memorias del trópico* (fragmento),
óleo sobre tela, 1.20 x 2.50 m, 2009

ISBN: 978-607-7771-61-6 UAEM

ISBN: 978-607-711-068-2 Juan Pablos Editor

Impreso en México

ÍNDICE

Prólogo.....	9
--------------	---

ESTUDIOS

Pedro Requena: la condena del olvido	21
Carlos Gutiérrez Cruz, poeta revolucionario. Apuntes para un ensayo	33
<i>Los de abajo</i> , novela fundacional del nacionalismo y de la literatura mexicana del siglo XX.....	37
Carlos Pellicer. Auto de fe religiosa: poemas de juventud	45
Elena Garro: simulación y símbolos del poder.....	79
Carlos Fuentes: Estados Unidos en su narrativa.....	87
Mujeres al borde de un ataque de terror en la obra de Amparo Dávila.....	99
Amparo Dávila: poeta del sueño, la meditación, el cuerpo y la noche.....	107
El cuerpo urbano y las calles de la piel en <i>El diario de José Toledo</i> . Primera novela mexicana de temática homosexual.....	115
Luis Mario Schneider: el hilo de un destino	127

LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

Luis Mario Schneider: de tinta propia	133
Hugo Gutiérrez Vega, poética del peregrino	141
<i>El vampiro de la colonia Roma</i> , función del espacio y el cuerpo en el discurso homoerótico.....	149

APUNTES

<i>Después del amor</i> de Hernán Lara Zavala	165
<i>Los cielos de Antigua</i> de Adolfo Castañón.....	169
Marianne Toussaint: las ciudades amuralladas de la memoria	173
Félix Suárez: una voluptuosa desesperanza	175
Alejandro Tarrab: el alma de las cantáridas y <i>Centauros de mi piel</i>	179

ENTREVISTAS

Una breve charla. Entrevista con Juan José Arreola	187
Carlos Monsiváis: educación y democracia	191

BIBLIOGRAFÍA	199
--------------------	-----

PRÓLOGO

Si algo tiene México de inmenso valor es su gran riqueza histórica en todos los aspectos, y no cabe duda que uno de los elementos que ha contribuido a forjar y fijar los cambios, evoluciones y permanencia del espíritu y quehacer de los mexicanos en cada una de las etapas por las que ha pasado, es la literatura. Las transformaciones literarias obedecen a los momentos históricos en los que se involucran los cambios políticos, sociales y culturales. El México del siglo XX es un verdadero crisol en donde se han dado cita las más diversas tendencias nacionales y extranjeras, que van desde la literatura de pura cepa nacionalista hasta la literatura globalizada, de la regional a la cosmopolita, del verso lujoso del modernismo al verso prosaico y desarticulado, de la prosa refinada a la coloquial, de aquella que permanece en el olvido del terruño provinciano a la de éxito internacional. Tratar de hacer una historia de la literatura de México del siglo XX es tarea simplemente imposible, ya que mucha de ella se encuentra todavía en las cientos de miles de páginas de las revistas literarias y culturales; no obstante, sí es posible dibujar un mapa con los puntos de mayor importancia de su larga travesía. En este libro se ofrece, a través del estudio y apuntes de autores y obras que han marcado la ruta a lo largo del camino literario, un panorama general que, a manera de faro, nos permite iluminar un espectro muy amplio de cada una de las etapas de esta historiografía literaria.

Podemos comenzar diciendo que los autores aquí reunidos, por fecha de nacimiento, cubren las décadas del siglo, desde su inicio hasta la de los setenta. Cada uno de los ensayos nos presenta no sólo el análisis puntual del autor y su obra, sino que está enmarcado dentro de un contexto mucho más amplio, lo que nos permite reflexionar y cuestionar sobre los diferentes movimientos literarios, sus antecedentes, sus precursores, sus exponentes y la importancia que tienen dentro de la literatura nacional. Es pertinente subrayar que cada uno de los textos se encuentra en diálogo con las opiniones de críticos y estudiosos académicos que han aportado con sus ideas y análisis una mayor claridad para la exposición de los movimientos, autores y sus obras.

El primer ensayo, dedicado al poeta Pedro Requena Legarreta, nos ofrece un vasto registro de la poesía modernista, de los poetas reunidos en las revistas *Azul* y *Moderna*: Manuel José Othón, Francisco González León, Francisco A. de Icaza, Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, María Enriqueta Camarillo de Pereyra, Rafael López, Alfredo R. Placencia, Efrén Rebolledo y Porfirio Barba Jacob. También están presentes los integrantes del Ateneo de la Juventud (1909): Antonio Caso, José Vasconcelos, Carlos González Peña, Manuel M. Ponce, Diego Rivera, Alfonso Reyes, Luis Castillo Ledón, Alfonso Cravioto, Manuel de la Parra, Eduardo Colín, Ricardo Gómez Robelo, Julio Torri y Joaquín Méndez Rivas. Y no podían faltar los poetas de la transición: Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y José Juan Tablada.

En segundo lugar nos encontramos con una figura singular, me refiero al poeta jalisciense Carlos Gutiérrez Cruz, quien muerto a los treinta y tres años dejó una obra que aún no ha sido debidamente estudiada. Su inclusión obedece a que es hasta ahora el gran poeta revolucionario, cuyos poemas fueron entonados en el movimiento del 68, fue uno de los iniciadores de la vanguardia sin pertenecer a ningún grupo, e incursionó en la corriente de los *hai-kais* desde 1919. Su poesía antecede y forma parte, aunque marginal, de la obra de los grupos Estridentistas y Contemporáneos. Su poesía comunista fue polémica y de la cual se ocupó

el poeta ruso Vladimir Maiakovski. Podemos decir que Carlos Gutiérrez Cruz fue el poeta que verdaderamente entendió los fines últimos a los que debería llegar la Revolución, alejado de los formalismos y tendencias literarias de la época.

Hablando de Revolución, era inadmisibles la ausencia de un texto sobre el fenómeno de la novela de la Revolución mexicana, movimiento literario de una relevancia sin precedentes en nuestra historiografía literaria (no sólo se ejerció esta temática con prodigalidad durante décadas, fue uno de los motores que impulsaron y fijaron el nuevo nacionalismo mexicano). A mi parecer no hay mejor representante que la novela del escritor nacido en Los Altos de Jalisco, Mariano Azuela, por lo que se incluyó un ensayo sobre la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela, que sigue y seguirá siendo motivo de estudio. Esta novela, que por muchos ha sido considerada antirrevolucionaria, pone de manifiesto la falta de ideología de la Revolución y de quienes en ella participaron por no tener la menor idea de lo que se trataba. Si en las novelas anteriores se destacaron algunos elementos de autodefinición para afirmar el nacionalismo, bien se puede decir que en *Los de abajo* el nacionalismo se presenta a través del gran movimiento social que fue la Revolución; y aunque Demetrio Macías despunte como protagonista, todos los que intervienen, así como las circunstancias personales y colectivas, ofrecen un cuadro vivo del corazón de México, es decir, de los campesinos y de todos los oprimidos. No sólo la temática del conflicto armado manifiesta la originalidad y el sello de mexicanidad de la novela de Azuela, también incorpora el lenguaje y habla popular en su más alta expresión y logra captar la esencia del vivir, sentir y pensar de todo un pueblo.

Los de abajo inauguró un nuevo género que será cultivado durante cuatro décadas; conforme a lo postulado por Jean Franco, esta literatura se convertirá en agente de integración nacional y, a través suyo, zonas y pueblos divergentes podrán ser atraídos a la corriente de la cultura nacional. Los aciertos de la novela de la Revolución mexicana logran el primer reconocimiento internacional de nuestra literatura. Como apunta Dessau, *Los de abajo* abrió las puertas a una reforma literaria radical.

Sería incompleto un libro sobre literatura mexicana del siglo XX si no se incluyera la representación del grupo literario de mayor trascendencia en la poesía del país, por supuesto que me refiero a los Contemporáneos. Sus integrantes hoy siguen siendo quienes han llevado a la poesía a su más alto nivel estético, sus nombres: Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Elías Nandino, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano, y el poeta que nos ocupa, Carlos Pellicer.

A través del ensayo que aquí se presenta, asistimos a la evolución de la poesía mexicana durante el periodo más prolífico del grupo y que abarca las décadas de los veinte y los treinta. Si bien es cierto que el texto se centra en la producción de poesía católica de Carlos Pellicer, también es cierto que deja entrever el espíritu social y religioso que dominaba durante la etapa posrevolucionaria. Y no sólo eso, en lo poético se dibuja clara la transformación de las tendencias poéticas, y que Pellicer practica con maestría desde el poema vanguardista hasta el más perfecto de los sonetos. En Pellicer se funden dos elementos de mayúscula importancia para el entendimiento de la cultura mexicana: poesía y religiosidad. La poesía como acto de fe y la religiosidad como poética de la vida.

En la literatura mexicana la escritura hecha por mujeres es fundamental. No es sino precisamente hasta la década de los años cincuenta que su voz cobra cabal importancia. Destacan a partir de esta época, entre otras, Inés Arredondo, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Pita Amor, Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa, Elena Poniatowska y Elena Garro, dueña esta última de una obra de gran significación (en 1953 escribió la novela *Los recuerdos del porvenir*, que sería publicada diez años después).

Es una verdad irrefutable que una cosa es la religiosidad y otra la institución de la Iglesia. Elena Garro toma como escenario la Guerra Cristera para irrumpir en el mundo masculino de las instituciones; fenómenos sociopolíticos como la Iglesia y el caciquismo, regidores absolutistas de la conducta y quehacer de la mayoría de los pueblos de México,

donde la mujer es depositaria, víctima y cómplice también del sistema surgido de esta alianza. El papel que guarda la mujer en ese mundo adquiere revelación y denuncia en las voces de las beatas, doncellas perpetuas, amas de casa y prostitutas; voces que claman ser escuchadas, voces solapadoras, atrevidas, que irreverentes se alzan en contra del dogma y el yugo, sin pretender un falso feminismo.

En cuanto a la importancia dentro de la literatura, Carballo lo señala:

La novela está inscrita dentro del realismo mágico, en donde los personajes caminan bajo la lluvia y no se mojan, se trasmutan en piedras, conviven simultáneos amanecer y oscuridad: frontera de luz y sombra. Es un realismo mágico próximo al cuento de hadas y la narración terrorífica. Un realismo que anula tiempo y espacio, que salta de la lógica al absurdo, de la vigilia al sueño, pasando por la ensoñación.

De esta manera Elena Garro se convierte en una de las precursoras del movimiento literario más importante en América Latina en la segunda mitad del siglo XX: el realismo mágico que Gabriel García Márquez llevaría a su más alta cúspide.

El movimiento es el sino de la literatura, como señaló Octavio Paz, la tradición de la ruptura es el signo de nuestras letras. Los nuevos tiempos traen consigo la irrupción de nuevas escrituras que exploran territorios diversos. Carlos Fuentes es sin lugar a dudas uno de los escritores que marcaron la ruta a seguir a partir de la década de los setenta. El ensayo dedicado a su escritura tiene un sesgo particular, en él se analiza cómo Fuentes, en su extensa narrativa, ha recogido la voz colectiva del pueblo mexicano, que, en busca de su imagen y nacionalismo, lo ha hecho definiendo al otro, de tal manera que el autor individual queda suplantado por el autor colectivo.

México siempre se ha encontrado en la oposición binaria respecto de Estados Unidos, que representa lo opuesto, definiéndose en la antítesis del otro, pero que sabe que está relacionado como imagen de lo que se es y no se es, requiriendo de ese otro para definirse. Carlos Fuen-

tes, en la mayoría de sus novelas se ha dado a la tarea de describir a Estados Unidos y a los estadounidenses, pero en este afán, su voz queda suplantada por el autor colectivo. Entre las obras en las que Carlos Fuentes describe al otro en forma directa se encuentran: *La región más transparente* (1958), *Cantar de ciegos* (1964), *La cabeza de la hidra* (1978), *My Self with Others* (1981), *Gringo viejo* (1985), *Cristóbal Nonato* (1987), *Diana o la cazadora solitaria* (1994) y *La frontera de cristal* (1995).

La literatura mexicana de medio siglo es sin lugar a dudas una de las más vastas, variadas y ricas en la historia del siglo XX, ahí se encuentran los autores de mayor prestigio a nivel nacional e internacional; durante la década de los cincuenta aparecen *Confabulario* (1952) y *Bestiario* (1959), de Juan José Arreola; *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Los días enmascarados* (1954), *La región más transparente* (1958) y *Las buenas conciencias* (1959), de Carlos Fuentes; *Balún Canán* (1955), de Rosario Castellanos; *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens; *Un hogar sólido* (1958), de Elena Garro; *Tiempo cercado* (1959), de Sergio Pitlor; *La justicia de enero* (1959), de Sergio Galindo; *La creación* (1959), de Agustín Yáñez; *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1959), de José Emilio Pacheco; *El laberinto de la soledad* (1950), *Águila o sol* (1951), *El arco y la lira* (1956), *La peras del olmo* (1957) y *La estación violenta* (1958), de Octavio Paz, y *La Iliada* de Homero (1951), traducida por Alfonso Reyes. Es decir, obras y autores fundamentales en las letras nacionales.

En este selecto grupo se encuentra la escritora zacatecana Amparo Dávila, quien fuera descubierta por Alfonso Reyes, a quien se debe la publicación de sus primeros cuentos en la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad de México*, la revista *Estaciones* y otras más. Autora de tres libros de poesía y de sólo cuatro de relatos, su narrativa se considera como una de las más originales y de una estética impecable, celebrada, entre otros, por Julio Cortázar. Con acierto se ha dicho que en los cuentos de Amparo Dávila se cuentan dos historias, conforme al postulado de Ricardo Piglia, mismas que son paralelas, la

oculta y la evidente; la secreta se construye con lo no dicho, con lo que permanece oculto. De ahí que el miedo, el proceso de locura, la paranoia y el delirio de persecución entretejan en lo soterrado la otra historia, la verdadera historia.

Los años sesenta dan un giro inusitado en el mundo entero, la juventud se manifiesta irreverente, cambia la concepción de los valores tradicionales y de la sexualidad misma, a todo lo que tocan le imprimen un aire fresco de libertad. En este ambiente las prácticas sexuales se relajan, y no sólo eso, se habla y se escribe de lo que permanecía oculto, entre otras cosas, la homosexualidad. Miguel Barbachano Ponce se convierte en el pionero de este género con la novela *El diario de José Toledo* (1964). Al protagonista lo podemos considerar el primer gay que sale del clóset en la narrativa mexicana. En una trama llena de ternura y tragedia, junto con José Toledo recorreremos las calles y avenidas de la ciudad de México: 16 de septiembre, el Zócalo, Garibaldi, Niño Perdido, San Juan de Letrán, Azcapotzalco, Motolinía, Hidalgo, Viaducto, Donceles, Juárez, Cinco de Mayo, Isabel la Católica, Bolívar, Bucareli. Caminando o en camión, asistimos y paseamos por la Alameda, el Salto del Agua, el bosque y las Lomas de Chapultepec, la Arena México, el cine Olimpia, irrumpimos en los restaurantes “Bajo el cielo de Jalisco”, el “Abajeño”, el “Tenampa”, “Sanborns”. Barbachano Ponce, en una novela urbana, pone al descubierto la hipocresía de la sociedad de clase media e inicia la formación del discurso homosexual en la novela mexicana.

La literatura sin crítica es lo mismo que una novela a medias. La investigación, el estudio, el análisis desde los diversos ángulos conceptuales es lo que nos permite el cabal entendimiento de un autor, de un movimiento literario y de la obra misma. Así lo entendió el gran investigador y crítico Luis Mario Schneider, de ahí su inclusión en este libro. A Schneider le debemos el rescate de innumerables autores y obras, baste mencionar su trabajo sobre el estridentismo y el grupo Contemporáneos. La importancia de su trabajo como investigador la señaló Octavio Paz:

Luis Mario Schneider ni es pájaro ni vuela: excava, descubre, resucita. Con tacto, con inteligencia y perseverancia, frente a nuestra funesta manía de enterradores, exhuma, revela, revive. En México amamos a nuestros escritores a condición de que estén muertos; los sepultamos, a veces en vida, bajo montañas de elogios vacuos (otras bajo carretadas de vituperios) y construimos con sus obras suntuosos mausoleos que después nadie visita. Pero Schneider, explorador de los valles infernales y de las ruinas abandonadas de nuestra literatura, regresa de cada una de sus expediciones con un texto desconocido, un poema olvidado, un cuento rescatado, unas cartas perdidas. Nos devuelve la memoria, trabaja a favor de la vida.

Luis Mario Schneider era sumamente agudo y sabía que detrás del acto creativo existen corrientes subterráneas de poderosa fuerza que delatan en una palabra, en un verso o imagen los ocultamientos intencionados o casuísticos. El trabajo que Schneider realizó no tiene parangón, le llevó casi cuarenta años de exhaustivas revisiones en periódicos y revistas. Sus trabajos bibliográficos y de investigación se convertían en una verdadera revelación, los asumía como algo personal, se transformaba en un verdadero detective que rastreaba el poema, el acta de nacimiento o de defunción, el texto del cual apenas había escuchado; hurgaba en archivos particulares, bibliotecas, hemerotecas, oficinas del registro civil y de parroquias. No importaba el tiempo y la distancia, su fervor lo llevaba al encuentro de lo que había intuido. Esta tarea titánica lo llevó a rescatar del olvido autores y textos hoy fundamentales en la literatura mexicana.

La poesía, según Paz, es el pan de los elegidos, y uno de ellos es Hugo Gutiérrez Vega, poeta quien ha escrito su obra como la bitácora de un peregrino a lo largo de casi cincuenta años. En la poesía de Gutiérrez Vega asistimos también al itinerario de la poesía mexicana, somos testigos del cambio, modificaciones y tendencias estéticas.

La poesía de Hugo Gutiérrez Vega está hecha de “palabras lentamente deletreadas”. Poesía para decirla en voz alta, desde los labios, donde se madura la palabra que realmente permanece. El poeta, consciente de que es un eslabón más en la tradición poética, y que más de

una, ya pretérita, ha sido arrumbada en los trebejos inservibles, invoca a la meditación y a un ejercicio sin prisas para que la poesía se convierta en una verdadera entrega. El poeta y la palabra se funden en el lenguaje que la boca arrebató al aire.

En México se ha ejercitado con igual prolijidad la poesía, el cuento y la novela, además de los otros géneros como son el teatro, la crónica y el ensayo. Pero destaca el silencio que la academia le ha impuesto a la literatura de tema homosexual, lo que ha sido craso error, ya que nos ha relegado en el avance que han hecho de años atrás los estudiosos de Estados Unidos y Europa. Este rezago no es otra cosa que la pervivencia de un sistema patriarcal en el que se procura mantener los valores de una sociedad altamente conservadora, donde la Iglesia católica marca el derrotero de la sexualidad de los individuos. El 10 de marzo de 2010, la Arquidiócesis Primada de México sostuvo que incurren en una inmoralidad y no pueden estar bien con la Iglesia católica quienes promueven, apoyan, ejecutan o se someten a las uniones de parejas del mismo sexo, y que los matrimonios gays podrán ser legales, pero nunca morales.

En el campo de la literatura, la novela *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata, de manera abrupta irrumpe y arroja sobre la doble moral de la sociedad mexicana la visibilidad de lo que se esmeraba por ocultar en el rincón del clóset: la práctica cotidiana de la homosexualidad en todas las esferas sociales. Zapata no se conforma con sacarla del armario, la lleva y la pasea a pie, en auto o en autobús por calles, avenidas, parques, restaurantes y cines de la gran ciudad y otras latitudes de la geografía del país.

En *El vampiro de la colonia Roma* (1979), Luis Zapata fusiona dos de los mitos más conocidos en la cultura occidental: las figuras de Adonis y el vampiro, quienes entre otros atributos simbolizan a Eros y Tánatos, reinventándolos en un nuevo personaje: un prostituto de la ciudad de México en los años setenta.

Además de los estudios referidos anteriormente, en el libro se encuentran los “apuntes” sobre la obra de Hernán Lara Zavala, Adolfo Castañón, Marianne Toussaint, Félix Suárez y Alejandro Tarrab, quien recién obtuvo el premio de poesía Gilberto Owen. Estos autores, uno

narrador (Lara Zavala) y los otros cuatro poetas y ensayistas, nos ayudan a configurar el espectro que ilumina el quehacer literario en el último tercio del siglo XX. Por último, se incluyen dos entrevistas, una a Juan José Arreola, quien habla del estado de la literatura mexicana, y la otra a Carlos Monsiváis, quien con su conocida agudeza e inteligencia habla de la educación en México. Son textos donde las palabras e ideas, de dos de los más grandes protagonistas de nuestra literatura, arrojan una luz nueva e intensa.

Jorge Luis Borges dijo que: “un hombre se propone la tarea de dibujar al mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”. De igual manera podría decir que al escribir los textos aquí reunidos (que en su mayoría fueron publicados a lo largo de quince años), me di a la tarea de dibujar algunas líneas del mundo literario de México y que unidos, en un solo libro, me mostraron la nítida imagen del rostro de mi pasión: México y su literatura. El trabajo fue paciente, arduo, pero no por eso menos gratificante. Me ceñí al rigor del crítico y del académico. Los ensayos y estudios como ahora se presentan tuvieron algunas mínimas modificaciones, algunos en el cambio de título, otros en una investigación más exhaustiva y por consiguiente en el aumento del acervo bibliográfico. Lo más significativo fue la unificación técnica de su presentación, pero el tratamiento y la escritura se ajustan a las versiones originales, cuyas fichas se pueden consultar en el apartado correspondiente.

Las razones que me motivaron a darlos a conocer en un solo espacio obedece a la necesidad de recuperarlos, y como afirmó Luis Mario Schneider: “devolverlos a la historicidad de su olvido carcelario en páginas de revistas y periódicos”.

León Guillermo Gutiérrez
Cuernavaca, Morelos
Primavera-otoño de 2011

ESTUDIOS

PEDRO REQUENA: LA CONDENA DEL OLVIDO

El 6 de diciembre de 1918, *El Universal Ilustrado* publicó el poema “Tengo una cita con la muerte” de Allan Seeger, traducido por Pedro Requena; coincidencia o presagio, nueve días después, el joven traductor de escasos veinticinco años asiste puntual a la cita como hombre y como poeta, ya que, a cien años de su nacimiento, el tiempo ha dado cuenta de su olvido, cobrando validez las palabras de Octavio Paz: “En México no es frecuente ocuparse de los escritores fallecidos. Nosotros cumplimos al pie de la letra la máxima terrible: ‘Hay que matar bien a los muertos’”. Triste sentencia ejecutada en Pedro Requena y que nos lleva a preguntarnos: ¿fue justa o hubo equivocación?

Se puede decir que la vida de Pedro Requena Legarreta es paralela a la del modernismo: nace un año antes que la *Revista Azul* y muere cuando los fulgores del movimiento son escasas cenizas que, de vez en cuando, despiden una que otra chispa de tenue colorido. Este mismo periodo impresiona por la calidad y cantidad de los poetas mexicanos, que continúan una tradición inaugurada por Manuel Gutiérrez Nájera, en quien la poesía mexicana moderna cobra el vigor que ha llegado a nuestros días con fuerza y solidez.

Es indudable que el precursor del modernismo en la literatura hispanoamericana fue Manuel Gutiérrez Nájera, pero es con Rubén Darío a la cabeza que triunfará no sólo en el continente, así lo afirma el mismo Darío en el prólogo a *Cantos de vida y esperanza*: “El movimiento

de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado”. Anderson Imbert señala respecto a los jóvenes escritores de América del último tercio del siglo XIX: “Lo que hasta entonces se había escrito en sus patrias ya no les inspiraba. Tampoco España les decía nada”.

En el modernismo, la perfección de la forma, aprendida del parnasianismo francés, se conjuga para buscar nuevos caminos de renovación rítmica, con una percepción propia de la belleza material. Se practican la sinestesia, la aliteración, el cromatismo, las metáforas, lo mismo que símbolos de la aristocracia como el cisne, el pavo real, la rosa; se desborda la pasión por lo exótico y oriental. Según Imbert, “las letras se llenaron de lujos”.

En su *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Emmanuel Carballo señala: “El modernismo, como a su modo lo intentaron los movimientos y escuelas anteriores (el neoclasicismo y el romanticismo), se propuso conseguir la autonomía literaria de la ex colonia respecto de la metrópoli española. Por ello acepta de buen agrado cualquier novedad que provenga de los otros países europeos y se adapte a nuestra sensibilidad”, y de los poetas que militaron en el movimiento dice: “Desean ser europeos, vivir en la metrópoli y no en los suburbios, pero algo muy hondo y subconsciente les impide dejar de ser americanos”.

Los precursores del modernismo en México fueron propiamente Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón y Manuel Puga y Acal. Habiendo encontrado el movimiento puerto seguro en México, afirmó sus anclas en dos revistas, que serían las playas por donde entraron las aguas del parnasianismo y del simbolismo para ser devueltas con la riqueza de la realidad americana; me refiero a *Revista Azul* y a *Revista Moderna*.

Durante su breve existencia (de 1894 a 1896), la *Revista Azul*, fundada y dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, publicó en forma semanal a los principales escritores de Hispanoamérica. Para Emmanuel Carballo, “fiel a la tradición de nuestras publicaciones, la *Revista Azul* no sólo fue el órgano de un grupo perfectamente caracterizado;

supo ser, con ejemplaridad, el lugar de reunión de sus opositores y de otros más que no tomaron partido en esta contienda literaria”.

Antes de referirnos a la otra revista, cabe señalar las características distintivas de cada una y que según Frank Dauster se pueden resumir así: “La *Azul* aboga por la libertad formal de la poesía; las influencias más marcadas son la romántica y la parnasiana. La *Revista Moderna* pronto empieza a recibir influencias de los poetas franceses de última hora, los simbolistas, con sus intereses subjetivos, vueltos hacia adentro”.

A la *Revista Moderna* (1898-1911), fundada por Jesús E. Valenzuela, y que agrupó a los modernistas, Max Henríquez Ureña la calificó como “vocero del movimiento modernista en todo el continente”, ya que dio cita no sólo a los nacionales; en ella publicaron, entre otros: Lugones, Rubén Darío, Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Manuel Machado y muchos más.

Por último, sólo mencionaremos los nombres de los poetas reunidos en torno a esta etapa de la poesía mexicana, en la que veremos desfilar figuras de talla incomparable: Manuel José Othón, Francisco González León, Francisco A. de Icaza, Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, María Enriqueta Camarillo de Pereyra, Rafael López, Alfredo R. Placencia, Efrén Rebolledo y Porfirio Barba Jacob.

En 1910 comienza el crepúsculo del modernismo. De esta época, dice Raimundo Lazo:

Hay entonces poetas que desde el movimiento modernista reaccionan contra él tratando de proyectarlo a nuevas formas de expresión, quienes presienten un nuevo arte, y quienes, más tarde, tratan de incorporarse a los tanteos en busca de una nueva expresión poética que siguieron a la guerra del año 14, actitudes correspondientes propiamente al siglo XX.

Entre estos poetas están Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y José Juan Tablada, poetas que llenaron toda una etapa de la poesía mexicana. De Ramón López Velarde, dice Antonio Castro Leal:

“Lleva la poesía mexicana a nuevo puerto. En lugar de buscar en las cosas un sentido oculto, vivía la emoción de ellas; en su mundo, el árbol, la fuente y la montaña eran anécdotas, y a la sabiduría del búho prefirió la misericordia de la paloma”. López Velarde tiene un lugar único y aparte, y ese lugar es muy alto.

Volviendo a Pedro Requena, los pocos que le dedicaron breves líneas no se ponen de acuerdo con su ubicación; Imbert lo señala entre los que “se fueron a pique en el naufragio modernista”. En cambio, Dauster lo considera contemporáneo del Ateneo; quizá esto obedece a que la producción de Requena se inicia en 1914, cuando el Ateneo llena la vida intelectual del país, por lo que es imprescindible referirse a él.

En 1909 se funda el Ateneo de la Juventud como una nueva generación literaria, congregada originalmente en la revista *Savia Moderna*, creada en 1906 por Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto. El Ateneo fue un estímulo para los jóvenes intelectuales, inquietos y rebeldes ante el estancamiento que se respiraba; para Dauster, ésta fue “una de las mayores promociones intelectuales de toda América”. El más grande de ellos, Alfonso Reyes, la definió como una generación de ensayistas, filósofos y humanistas autodidactas. Entre sus miembros figuraron personalidades como Antonio Caso, José Vasconcelos, Carlos González Peña, Manuel M. Ponce y Diego Rivera, entre muchos más.

Los poetas del Ateneo, con Alfonso Reyes a la cabeza, fueron los ya mencionados Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto, así como Rafael López, quien anteriormente colaboró en la *Revista Moderna*; Manuel de la Parra, Eduardo Colín, Ricardo Gómez Robelo, Julio Torri y Joaquín Méndez Rivas.

Durante esta época, por una u otra razón, se fueron apagando las voces de los grandes poetas, entre ellas la de Enrique González Martínez, a quien Xavier Villaurrutia calificó en 1928 como el dios mayor y casi único de nuestra poesía.

Trazada la ruta literaria paralela a la vida de Requena, diremos que nació en la ciudad de México el 13 de enero de 1893, estudió en la Escuela Preparatoria y en la de Jurisprudencia, donde obtuvo el título de

abogado, y continuó sus estudios en Washington. Posteriormente, viajó por Europa y, después de una breve temporada en México, se fue a radicar junto con su familia a Nueva York, donde murió el 15 de diciembre de 1918.

Conocedor de lenguas y sensible al arte, dedicó la mayor parte de su vida productiva a la traducción de obras; la versión que hiciera al español del *Gitanjali* le valió el reconocimiento de propios y extraños. Según sus contemporáneos, tenía el empeño de ser el mejor traductor de nuestro idioma. Para verter al español el *Gitanjali* y darle el valor y significado justos, contó con la ayuda del propio Tagore en las entrevistas que tuvo con él.

Joaquín Méndez Rivas, quien prologó este trabajo, dice:

Requena gastó muchas horas en el estudio de los principios de la Teología que dio origen a la obra primordial y aun llegó a escudriñar la dispersa filosofía de los “Upanishads”. Conjuntamente, analizó el ritmo, la cadencia, los valores prosódicos y la métrica del bengalí, que es idioma esencialmente eufónico y propicio a la rima.

Desde el inicio de su carrera literaria se dio a conocer como traductor; así, tradujo a franceses, británicos, belgas, alemanes, etcétera, entre los que encontramos los nombres de Seeger, Gibson, Rostand, Peguy y Bourgnol. Sus traducciones aparecieron, desde 1914, en Nueva York en *Revista Universal*, *La Prensa* y *Las Novedades*, así como en *El Diluvio* y *Juan Bobo* de San Juan de Puerto Rico. En 1918 publicó en Nueva York *El cancionero de la Gran Guerra*, en tres volúmenes dedicados a Francia, Bélgica, Inglaterra, Alemania y demás países. En México, en 1919, se publicó parcialmente con el nombre de *Antología de poetas muertos en la guerra*, coedición con Antonio Castro Leal, *Cultura*, tomo X.

En forma unánime fue reconocido como traductor en México y en Nueva York; así, a cinco años de su muerte, en *The Evening Post* apareció un artículo que decía: “Como traductor del inglés no ha tenido

igual. Poetas como Pombo, quien tradujo a Longfellow, Heredia que tradujo a Byron; literatos como Miguel de Unamuno, que ha traducido algo de Coleridge, parecen pequeños a su lado”.

La obra poética de Requena abarca alrededor de sesenta poesías de diversa índole, cuya publicación fue parcial y dispersa en México y en Estados Unidos. La mayoría quedó inédita hasta después de su muerte, cuando fueron reunidas en las antologías de Rafael López y José Luis Requena, padre del poeta, en 1921 y 1930, respectivamente.

No obstante la distancia que lo separaba de México, era conocida su labor de traductor y de poeta, y mantuvo relaciones y amistades con los escritores de su época. Con Amado Nervo entabló amistad, después de alternar con él en una sesión literaria en Nueva York. Pero, realmente, la poesía de Requena despertó interés a partir de su fallecimiento, y lo hace sólo como un destello que durará escasos años.

Dada la situación que atravesaba el país, no fue posible trasladar los restos de Requena sino hasta cuatro años más tarde, y es José Vasconcelos, rector de la Universidad, quien da a conocer el acontecimiento en una nota informativa en la que “invita a los hombres de letras, a los amantes de la poesía, a todos los que creen en la virtud ennoblecedora del canto, para que vayan a solemnizar el suceso desgarrador y misterioso de una vida llena de promesas que súbitamente se trunca, suceso triste como la columna rota, como el fracaso injusto, como la vida misma que es incomprensión y dolor y misterio”.

En la misma invitación, al referirse al poeta, Vasconcelos lo señala como “una de sus más indudables promesas de gloria”, y califica sus poemas como “llenos de vigor y de belleza, apenas son un presagio de lo que hubiera podido hacer, si la muerte no lo sorprende. Su alma era un chorro lírico inexhausto”.

En el acto luctuoso pronunciaron oraciones fúnebres, junto con Vasconcelos, Rafael Heliodoro Valle, Rafael López y Carlos Pellicer, entre otros. En *Poesías líricas* de Pedro Requena, se consignan las palabras expresadas por Rafael López:

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

Su obra dejará en los corazones sensibles una impresión semejante a la que produce un ave de la melodiosa familia de los ruiseñores, abatida por la tempestad al pie de la fronda, con multitud de trinos amortajados bajo las alas inertes: las jóvenes alas que todavía ayer persignaban los horizontes patrios con la cruz vagabunda de un rápido, pero glorioso vuelo.

Antonio Castro Leal lo incluyó en su famosa antología *Las cien mejores poesías mexicanas modernas* (1939), así como en *La poesía mexicana moderna* (1953). En la primera dice de él: “[Su] asombrosa facilidad escondía un espíritu fino que se maduraba rápidamente”, y en la segunda: “Murió prematuramente, antes de que se templara su abundancia, de que se resistiera su facilidad. Su obra ofrece la melancólica visión de un torso roto”.

Aparece también en diversas antologías de la poesía mexicana como la de Velázquez, la de Salvador Novo, la de Dauster y las mencionadas de Castro Leal, con el soneto “Dorada juventud”.

Como mencionamos, José Luis Requena se dio a la tarea de recopilar en un tomo la obra completa de su hijo, haciendo la selección en la forma como la estaba preparando el propio autor para su publicación. Así, encontramos las siguientes divisiones: La alegoría del águila, Rústicas, Anacreónticas, Idilios, Preludios, Nostalgias, Madrigales, Rondes, Villancicos, Arabescos y otras.

Los temas de su poesía son varios y vastos; en la parte denominada Rústicas hay, ante todo, un reconocimiento de su residencia en la tierra, como el de Neruda, pero la tierra de Requena es la de los campos, la eternamente fecunda, pródiga y siempre renovada; conmueve la frescura con la que canta su amor por la vida, por el hombre, por la tierra y por el sol que dora su piel. La naturaleza le sirve de marco para desbordar su lirismo; lirismo auténtico, manejado con técnica impecable: para el logro de sus versos aprovecha la estructura clásica y los recursos del modernismo:

jamás fue más brillante la piel de la pantera
ni fueron más aéreas las blancas mariposas

TLAQUILTENANGO

No escamotea el uso de la sinestesia, del cromatismo ni de las metáforas para expresar todo cuanto inunda su alma lírica, para devolverlo en versos pulidos, en los que el ritmo y la musicalidad son una cualidad que corre en toda su poesía, para regalarnos el goce de los sentidos en versos donde apresa la exuberancia de la misma naturaleza:

Y en los gritos estridentes de los troncos,
en el lúgubre chirrido de las ruecas,
de los cierzos en los largos ayes roncós
y en las voces de las mustias hojas secas...

En esta misma naturaleza, manifiesta la comunión del hombre con la tierra y el disfrute sensorial que se cumple en el prodigio de esa naturaleza, que es también seductora y sensual; el poeta no la observa como algo estático, la siente en su justa medida de eterna gestación de vida con la que el hombre es incapaz de competir y, así, dice:

y la misma ola erótica que cubre
las ramas de los árboles ubérrimas,
avasalla la mente de los hombres
y a través de los mundos se dispersa...

A su lirismo no escapa el verso místico, como diálogo espiritual que le produjeron su traducción del *Gitanjali* y su relación con Tagore, porque no es un misticismo a lo cristiano; su devoción por la muerte como puerta a una vida de realización la encuentra a la manera oriental:

Y mis brazos se extienden hacia el fin de la ruta,
por buscar otros brazos más allá del nirvana,
y se asoma a mi espíritu una noche absoluta
a través de mis ojos como de una ventana...

Para el poeta todo es un ciclo de renovación en el que se difuminan el principio y el fin; así, tierra y hombre son una misma materia: polvo,

pero no polvo fallido, sino el polvo que generoso nos regala la inmortalidad en la incesante rueda del devenir, en el que sólo somos tránsito y mediación de lo que fue y de lo que será, condición que no nos empequeñece; al contrario, es la victoria de nuestra eternidad.

A partir de sus “Rimas paganas” hay un cambio de tono; ahora el poeta se muestra seguro y no canta a la sensualidad de la tierra; la vive, se regocija en los placeres que el mundo le ofrece al vigor de su juventud, de suerte que el yo lírico se manifiesta en una potente alegría juvenil y da paso a la presencia del motor que la aviva: la mujer como rico vino que se renueva en las ánforas de Pedro Requena, ánforas que se llenan y vacían en el cíclico goce sensual, sensualidad que no se detiene en el beso casto y la caricia soñada; la sensualidad es erotismo lascivo que se convierte en el poeta en fuente de sabiduría:

[...] para fuego de sapiencia las caricias de una dama,
para sed de erudiciones una copa de cristal!...

[...] pues magníficos maestros, tan amenos cuanto sabios
son un vaso de buen Chipre y unos labios de mujer!

Los clásicos y la mitología, como muestra de su vasta cultura, le sirven de pretexto y marco para divinizar lo que en la juventud es divino: el goce de los sentidos. En su poesía no faltan el cisne, el orientalismo y las palabras lujosas del modernismo; no obstante, también descubre su herencia romántica en versos que nos recuerdan a Manuel Acuña.

Aunque mostró preferencia por el cuarteto clásico, es en el soneto donde encontramos dominio y seguridad, y si se acercó al umbral de la posteridad fue gracias a uno de ellos, “Dorada juventud”, en el que se sintetizan los elementos que rigieron su obra y su pensamiento.

Requena murió en el tránsito de la liquidación del modernismo y de la ruptura que traería el advenimiento del estridentismo y del grupo Contemporáneos, que ya no le tocó vivir. Nadie dudó en calificarlo de una gloriosa promesa por su muerte prematura; pero no fue promesa,

porque en él se cumplieron el vigor y la fuerza de su lirismo juvenil, en el que la forma no se le resistió.

A cien años de su nacimiento nos preguntamos la causa de su olvido, y tratamos de saber dónde quedaron las palabras que Carlos Pellicer pronunciara en su funeral: “Indudablemente, la juventud de México ha perdido en él a su poeta mejor”, cita consignada en *Poesías líricas* de Pedro Requena. En “Tagore y Pedro Requena” (1920), René Borgia expresó: “¿En dónde está la corona de laurel, la consagración definitiva de este joven? —dirán muchos impacientes. La hora no ha llegado todavía”.

Habiendo cumplido la condena del olvido durante largos setenta y cinco años, ha llegado la hora de revocar el veredicto a la poesía de Pedro Requena y abrir las puertas no a una promesa fallida, sino a una juventud cumplida y madurada en la poesía.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: FCE, 1977.
- Borgia, René. “Tagore y Pedro Requena” [Nueva York, 1920]. *Pedro Requena Legarreta. Poesías líricas*. México: Miguel E. Castilleja e hijos, 1930. pp. XIX-XIV.
- Carballo, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Xalli, 1991.
- Castro Leal, Antonio. *Las cien mejores poesías modernas*. México: Porrúa, 1939.
- , *La poesía mexicana moderna*. México: FCE, Letras Mexicanas, 1953.
- Darío, Rubén. “Prólogo”. *Cantos de vida y esperanza*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1997.
- Dauster, Frank. *Breve historia de la poesía mexicana*. México: Editores de Andrea, 1956.

- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 1964.
- Lazo, Raimundo. *El romanticismo. Lo romántico en la lírica hispanoamericana del siglo XVI a 1970*. México: Porrúa, 1979.
- Méndez Rivas, Joaquín. “Prólogo”. *Gitanjali*. México: s/e, 1918, en *Pedro Requena Legarreta. Poesías líricas*. México: Miguel E. Castilleja e Hijos, 1930.
- Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz*. Edición de O. Paz y L. M. Schneider. México: FCE, 1987.
- Requena Legarreta, Pedro. *Poesías líricas*. México: Miguel E. Castilleja e Hijos, 1930.
- Vasconcelos, José. “Universidad Nacional de México” [esquela de invitación a los amantes de la poesía, a solemnizar el sepelio de Pedro Requena Legarreta, 1920]. Pedro Requena Legarreta. *Poesías líricas*. México: Miguel E. Castilleja e Hijos, 1930.
- “Pedro Requena”. Nueva York: *The Evening Post*, 1919.

La labor realizada por Luis Mario Schneider no tiene parangón en la literatura mexicana. Nadie como él trabajó con tanto fervor para dar a conocer y rescatar del olvido textos y autores fundamentales. Entre otras muchas tareas, nos dibujó con claridad el mapa de dos grupos sin los cuales no se entendería la poesía del siglo XX; por supuesto, me refiero a los Estridentistas y a los Contemporáneos. Y hago esta referencia ahora que, a menos de tres años de su fallecimiento, la Secretaría de Cultura de Jalisco, en la colección “Lo fugitivo permanece y dura”, publicó uno de sus últimos trabajos: *Carlos Gutiérrez Cruz. Poesía y prosa*. El libro tiene las marcas inconfundibles de Schneider; aparte de recopilar la

turista”, por lo que no es de dudar que, siguiendo en un principio a José Juan Tablada, se adelantó a los mismos Estridentistas.

Gutiérrez Cruz contaba con sólo veintidós años cuando dio a conocer su primer libro: *Rosas del sendero*. Dos años después se trasladó a la ciudad de México, donde, en la revista *México Moderno*, en agosto de 1922, apareció una colaboración suya. En esa revista, fundada por Enrique González Martínez, publicaban de manera asidua López Velarde, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Cosío Villegas, etcétera. En 1924 su poesía dio un giro de 180 grados. El lirismo de tedio provinciano de sus primeros escritos se transformó en violenta protesta social nunca antes practicada; en ese año publica *Sangre roja. Poemas libertarios*, con prólogo de Henríquez Ureña, portada de Diego Rivera y dibujo de cuarta de forros de Xavier Guerrero. En este poemario, Gutiérrez Cruz hace suyas las causas populares, las injusticias obreras y campesinas. Su acentuado comunismo no le impide ejercer un catolicismo en el que Jesucristo es compañero de lucha; ve en él los antecedentes de los ideales socialistas. Sus poemas, de cierta manera, llaman a una guerra santa, pero no se trata de la recuperación de los lugares sagrados, sino de la restitución de la dignidad y los valores humanos de la clase proletaria. En “El 30-30” dice: “¡A poco piensan que Cristo/ era como los

de generalidad, de universalidad. Muy bien que los poetas canten la epopeya de la dinamita, pero que no la canten exclusivamente, pues la revolución no puede significar un estrechamiento de temas ni el arte puede tomar el carácter de una simple práctica de lucha; y por tal razón es que la revolución estética no debe consistir únicamente en un cambio radical de orientación que transforme todos los puntos de vista humanos.

En el mismo artículo agrega: “Los escritores revolucionarios de México pensamos que el cristianismo es el sumo ideal estético”. En estas breves líneas, Gutiérrez Cruz perfila su pensamiento social y estético más profuso en su prosa, misma que Schneider presentó en dos partes: *El brazo de Obregón (Ideario de la Revolución mexicana)*, 1924, y *Prosa dispersa (1920-1930)*.

Por su valor y significado transcribo algunos párrafos del prólogo escrito por Henríquez Ureña para *Sangre roja*:

He aquí los versos del poeta socialista; mejor, del poeta social [...] este poeta no va a cantar la vida de los humildes que se resignan: quédese ello para cualquier poeta inglés, de esos que son en el fondo *hombres del orden*. Este poeta viene a hablar de los que trabajan y luchan; y no como [...] imagen: nada es tan ajeno como la ociosidad literaria para quien el trabajo y la lucha son temas [...] de declamación. No: este poeta habla de los que conocen el trabajo y la lucha como realidad cotidiana y llena de sufrimiento [...]; los que trabajan por su pan, todo el día y todos los días; los que luchan para que no les roben el sustento; o para exigir siquiera el indispensable, y en la lucha mueren o sólo alcanzan a vencer paso a paso, nunca de lleno.

Así, para el poeta, el sol, el hermano sol de Francisco de Asís, se hace digno de la fraternidad humana porque presta servicios: el sol es hermano del obrero porque trabaja todos los días. Así, el metal que el obrero saca de bajo tierra debe servirle para armarse contra la tiranía: lo que hoy sirve para esclavizarlo, debe servirle para libertarlo.

Efectivamente, Gutiérrez Cruz hace suya la voz de la desgracia de obreros y campesinos, no tamiza su enojo ante la brutal explotación

de que han sido objeto; en *Sangre roja* escribe: “Tal es la sangre roja que corre en las arterias/ de mis canciones bárbaras de tanta rebeldía,/ sangre impetuosa y bravía/ que se derrama para reivindicar miserias [...]”.

No cabe duda que la originalidad y autenticidad de su poesía responden a un reclamo revolucionario, y que si por un lado tuvo como fin la causa proletaria, es preciso también enfatizar los aciertos estéticos; el lenguaje que utiliza es simple y llano sin llegar a lo coloquial, y no podía ser de otra forma, ya que en un proceso de inversión es la voz colectiva quien se sirve del poeta para hacerse escuchar. De ahí la sencillez y logro de imágenes y metáforas memorables. Musicalidad y economía verbal son sus señas particulares.

La obra de Gutiérrez Cruz tuvo cabida y repercusión entre sus coreligionarios y artistas de la época. Diego Rivera, con quien simpatizó en ideas, transcribió el poema “Al minero...” en el mural de la Secretaría de Educación Pública, y Xavier Villaurrutia le dedicó el poema “Presentimiento”. Por desgracia, el poeta jalisciense murió joven, lo que no impidió que, en su poesía y en su prosa, plasmara su ideario estético e ideológico. Su poesía tuvo una primera recopilación en 1980 por Porfirio Martínez Peñalosa, quien bajo el título *Obra poética revolucionaria* publicó parte de su producción. Ahora, gracias a la infatigable tarea de investigación de Luis Mario (como le decíamos sus amigos) se reúne en un solo tomo la obra completa de este poeta y pensador social, indispensable en la historiografía de nuestra literatura.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Gutiérrez Cruz, Carlos. *Poesía. Prosa*. Investigación y compilación de Luis Mario Schneider. México: Secretaría de Cultura de Jalisco, Colección Lo Fugitivo Permanece y Dura, 2000.
- Henríquez Ureña, Pedro. “Prólogo” a *Sangre roja*. Versos libertarios. Carlos Gutiérrez Cruz. *Poesía. Prosa*. Investigación y compilación

de Luis Mario Schneider. México: Secretaría de Cultura de Jalisco, Colección Lo Fugitivo Permanece y Dura, 2000.

LOS DE ABAJO, NOVELA FUNDACIONAL DEL NACIONALISMO Y DE LA LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

*A Carlos Monsiváis,
in memoriam*

A la fecha, son incontables los estudios sobre el llamado fenómeno de la novela de la Revolución mexicana, sin que lleguen a ponerse de acuerdo en cuanto a su clasificación, debido a la prodigalidad con que se escribió sobre el tema durante décadas. Sin duda, entre los numerosos investigadores destaca Adalbert Dessau, quien comparte la afirmación que la novela *Los de abajo* del escritor nacido en Los Altos de Jalisco, Mariano Azuela, sigue siendo la mejor novela de su género, y a la que el investigador considera la más vasta pintura literaria de la Revolución. Además del acierto artístico, al que nos referiremos más adelante, marca el inicio de este gran movimiento literario, e inaugura también un nuevo nacionalismo.

A lo largo del siglo XIX, en México se luchó con esmero para preservar la cultura, las costumbres y los valores criollos. La literatura decimonónica ayudó a fijar los modelos europeos como los estereotipos de la clase media y de la burguesía. De ello dan cuenta las novelas de Fernández de Lizardi, Ignacio Manuel Altamirano, Rafael Delgado, entre muchos más. Uno de los grandes logros de la novela de Azuela fue romper estos moldes y colocar al campesino indígena y mestizo en el papel central del movimiento armado, y darle la importancia que le había sido

negada al evidenciar no sólo su existencia, sino presentar la realidad misma del país. A partir de ese momento, el campesino indígena y su imagen se harán presentes en todas las manifestaciones culturales, cobrando su más alta expresión en los murales de Rivera, Siqueiros y Orozco. De esta forma, Azuela incorpora a los elementos del nacionalismo el del campesino, representado por la blanca indumentaria de sus vestimentas de manta y los anchos sombreros de paja.

Mariano Azuela abre la acción con una impresionante descripción del espacio que, a pesar de ser realista, simboliza el mínimo estado de precariedad del campesinado. La escena se da en el lugar habitado por el protagonista, Demetrio Macías, a punto de convertirse en el líder de una cuadrilla de rebeldes. En el interior de la “casuca”, que se encuentra en un “pedregal”, un hombre sostiene en la mano “tres tortillas en taco”, que se come, y después bebe en un “cántaro agua a borbotones”. La mujer de Demetrio, al sentir el peligro, advierte: “Tu rifle está debajo del petate”. Acto seguido, Azuela detalla: “El cuartito se alumbraba por una mecha de sebo. En un rincón descansaban un yugo, un arado, un otate, y otros aperos de labranza. Del techo pendían cuerdas sosteniendo un viejo molde de adobes, que servía de cama, y sobre mantas y desteñidas hilachas dormía un niño”. Y por último completa la imagen con la indumentaria de Demetrio: “Vestía camisa y calzón de manta, ancho sombrero de soyate y guaraches”. Éste es el ambiente generalizado en el campo mexicano del que Azuela, con unos simples brochazos, hace una radiografía impecable sin dramatizar lo que en sí es dramático; se ajusta con exactitud a un modo y ser de vida.

Jesús Silva Herzog, en su *Breve historia de la Revolución mexicana*, escribe que la causa fundamental de ese gran movimiento fue la existencia de enormes haciendas en poder de unas cuantas personas de mentalidad conservadora o reaccionaria, que para esa altiva aristocracia quedaba muy abajo la clase media, el medio pelo y los pelados; estaba el indio al que utilizaban en toda clase de trabajos, por quien sentían el más hondo desprecio. No hay que olvidar que, si bien algunos de los líderes eran de extracción burguesa, los ejércitos rebeldes estaban integrados

en su mayoría por campesinos. Demetrio Macías comienza lo que será su trayectoria en la Revolución con tres silbidos de cuerno, que son contestados de la misma manera por quienes serían sus seguidores incondicionales: “En la lejanía, de entre un cónico hacinamiento de cañas y paja podrida, salieron, unos tras otros, muchos hombres de pecho y piernas desnudos, oscuros y repulidos como viejos bronces”. Realismo y simbolismo se dan la mano para expresar de la manera más vívida la tragedia del México campesino. La desnudez de estos hombres no es otra cosa que la paupérrima condición de cientos de miles de individuos que eran vilmente explotados hasta la misma esclavitud, a veces disfrazada en las tiendas de raya, y otras tantas de forma abierta y sin escrúpulos, como es el caso de las haciendas henequeneras de Yucatán.

Pero veamos cuál es la novedad de esta novela y qué le debe al género cultivado desde hacía cien años en México. En primer lugar, sigue la tradición de la primera novela mexicana, *El periquillo sarniento*, en el sentido de la crítica aguda y mordaz; en cuanto al romanticismo, el personaje Demetrio Macías encarna al héroe trágico; aunque es al realismo al que le debe mucho, pues la misma prefiguración de la Revolución está perfectamente anunciada en *La bola* (1887) de Emilio Rabasa; finalmente, del naturalismo toma la objetividad y la presentación de hombres y animales fundidos en la misma masa. Todos estos movimientos literarios fueron en sí sustraídos de los modelos europeos, y la novela de la Revolución lo que hace es volver añicos los tibores franceses y el fino mobiliario español para llevar la narrativa al centro de lo más mexicano: el campo y su pobreza. Octavio Paz, uno de los más agudos críticos, estudiosos y conocedores de México y su literatura, así como llamó a Carlos Pellicer el primer poeta realmente moderno, a Azuela junto con Vasconcelos y Martín Luis Guzmán los consideró los fundadores de la literatura moderna y maestros del arte de la narración.

La novela que nos ocupa está estructurada en tres partes divididas, cada una de ellas, en veintiún, catorce y siete capítulos, respectivamente. Por supuesto que hay una intencionalidad en la disminución capitular y en el uso de los múltiplos del número siete. En la primera, son los

ladridos del perro los que anuncian el giro que tomará la vida de Demetrio y su familia. La acción sucede en El Limón, un ranchito serrano, del estado de Zacatecas, donde los federales, después que uno de ellos intentó violar a la mujer de Demetrio, prenden fuego a su casa. A Demetrio, como líder del grupo, se le unen veinticinco hombres, con quienes inicia la persecución y muerte de los federales. Luis Cervantes, el oportunista burgués, lo convence de que se una al general Natera, que va rumbo a Zacatecas, el último bastión de Victoriano Huerta. En el trayecto se le va uniendo más gente. En Fresnillo se entrevista con Natera y es ascendido a coronel. En el penúltimo capítulo aumenta la intensidad ante la noticia del arribo nada menos que de Villa, “La palabra mágica”, al que nadie nunca le ve la cara, para finalmente culminar este episodio con la toma de Zacatecas.

La segunda parte principia con el nombramiento de general de Demetrio Macías por su destacada participación en la batalla que ultima al gobierno huertista. El escenario es un ambiente festivo y orgiástico. En los capítulos II, III y IV, Azuela se vale de sus deslumbrantes pinceladas para contrastar el mundo lleno de lujos en el que vivían los hacendados, a través de la casona ocupada por Macías y su gente, y el inicio del saqueo y la brutalidad que prevalecerán en filas revolucionarias.

En la tercera parte, los hechos se precipitan con la derrota de Villa en la batalla de Celaya. Varios de los lugartenientes de Demetrio han muerto, la diseminación y el pesimismo muestran la descomposición de la Revolución. Macías cierra el círculo del viaje, y como metáfora del mismo movimiento, en el mismo lugar donde atacó por primera vez a los federales, su brigada es destruida por las tropas de Carranza. Y mientras Demetrio se queda solo: “Una nube negra se levantaba tras la sierra, y se oyó un trueno sordo”.

Si entendemos la utopía como el lugar donde impera, sobre todo, el valor de la justicia y, conforme a los postulados de Platón, es un mundo ideal en el que todos sus miembros viven felices y satisfechos, en un Estado ideal porque en él reina la justicia; entonces la utopía se convierte en el anhelo de un mundo ideal, que en la realidad es inalcanza-

ble. En *Los de abajo*, la lucha que emprende Demetrio Macías es la de alcanzar el sueño irrealizable de justicia, por lo que su periplo le da sentido al drama épico del personaje, quien a su vez representa el drama de todo un pueblo: de ahí su valor fundacional de un nacionalismo inédito.

Azuela se vale de todo su conocimiento para dar una gran fuerza narrativa a la novela, intercalando acciones, diálogos y una sorprendente descripción para, en conjunto, dotar de agilidad y movimiento a la trama, envuelta en un carácter de realismo que a su vez simboliza la agitación de la Revolución y de la nueva novela, frente al estatismo imperante tanto en lo político como en los modelos literarios anteriores. Hasta ese entonces, la mayoría de los autores habían llevado la ciudad a la novela, salvo escasas excepciones, como es el caso de Luis G. Inclán, quien, en *Astucia*, toma como argumento la vida rural, narrando las aventuras de unos charros contrabandistas.

Desde el inicio en *Los de abajo*, el ambiente rústico y el paisaje enseñorean y, de cierta manera, mitigan el desenvolvimiento cruel y sangriento de la Revolución. Azuela ni condena ni moraliza, pero sí declara, en cambio: “¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie!”.

Algunos han considerado a *Los de abajo* una novela antirrevolucionaria, ya que se pone de manifiesto la falta de ideología de la Revolución y de quienes en ella participaron, pues parecían no tener la menor idea de lo que se trataba. Para John Brushwood, el hecho de que hombres como Demetrio Macías no supieran por qué estaban luchando no condena a la Revolución, sino que más bien refleja su esencia, al mostrar a revolucionarios más auténticos que los que podían expresar una ideología. También es importante destacar que, como señala Dessau, bajo la superficie de la guerra contra la dictadura, se desarrolló un continuo proceso de toma de conciencia de los problemas sociales y se manifestaron tendencias de desarrollo hasta entonces sólo latentes.

Si en las novelas decimonónicas se destacaron algunos elementos de autodefinición para afirmar el nacionalismo, bien se puede decir que, en *Los de abajo*, el nacionalismo se presenta a través del gran mo-

vimiento social de la Revolución; y aunque Demetrio Macías despunte como protagonista, todos los que intervienen, así como las circunstancias personales y colectivas, ofrecen un cuadro vivo del corazón de México, es decir, de los campesinos, de los indígenas y de todos los oprimidos. No sólo la temática del conflicto armado manifiesta la originalidad y el sello de mexicanidad de la novela de Azuela, sino también el incorporar el lenguaje y el habla popular en su más alta expresión, y captar la esencia del vivir, sentir y pensar de todo un pueblo.

Artísticamente, la novela *Los de abajo* es impecable: hay un perfecto equilibrio entre diálogo, acción y descripción; nada es gratuito en esta bien pensada estructura; el narrador muestra un retrato objetivo del mundo exterior; la representación histórica se ajusta a los hechos reales; la descripción, como señala Zubiaurre:

Fija y memoriza los conocimientos sobre el espacio y los personajes, ofrece una serie de indicaciones acerca del ambiente, añade drama al relato, al hacer que, en el instante crucial, la narración se demore y, por último, da una serie de pistas que ayudan a seguir el argumento.

Y no sólo eso: la prosa poética, el lenguaje lúdico, la imagen y la metáfora atraviesan toda la novela. Por eso es posible decir que los hombres de Demetrio Macías, a pleno galope: “Cantaban, reían y ululaban, ebrios de sol, de aire y de vida”. Anderson Imbert escribe sobre Azuela y su novela:

Usó con eficacia vigorosos esquemas novelísticos, prosa rápida, entrecortada y sugestiva, diálogos dialectales, contrastes entre las iniquidades humanas y la belleza del paisaje. Sobriedad, capacidad de síntesis, imaginación para cifrar en una metáfora de poderosa violencia iluminadora de toda una situación social o todo un conflicto psicológico.

Los de abajo inauguró un nuevo género que será cultivado durante más de cuatro décadas. Conforme a lo postulado por Jean Franco, esta

literatura se convertirá en agente de integración nacional, pues a través de ella zonas y pueblos divergentes podrán ser atraídos a la corriente de la cultura nacional. Los aciertos de la novela de la Revolución mexicana logran el primer reconocimiento internacional para la literatura mexicana. Como apunta Dessau, *Los de abajo* abrió las puertas a una reforma literaria radical.

Si un elemento es distintivo en la novela de Azuela es el movimiento; de ahí que en el último capítulo se resuma la esencia de los soldados y su Revolución: “En su alma rebulle el alma de las viejas tribus nómadas. Nada importa saber a dónde van y de dónde vienen: lo necesario es caminar, caminar siempre, no estacionarse jamás; ser dueños del valle, de las planicies, de la sierra y de todo lo que la vista abarca”.

Azuela, con esta novela, sin proponérselo dio origen en México a la fundación de un nuevo nacionalismo y de la novela del siglo XX. La capacidad de síntesis y el logro de imágenes y metáforas de Azuela alcanzan su más alto grado en la última línea de la novela, que también se puede leer como un mini cuento: “sigue apuntando con el cañón de su fusil [...]”, que se traduce en la contundencia fatal de la utopía de la Revolución, y en la lucha perenne del campesino, del indígena, del obrero y de todas las minorías. A cien años de la gesta revolucionaria, todavía no se ha hecho escuchar el disparo de justicia social.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Azuela, Mariano. *Los de abajo*. México: FCE, 1973.

Brushwood, John. *México en su novela*. México: FCE, Breviarios, 1973.

Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución mexicana*. México: FCE, 1996.

Fernández Moreno, César (coordinador). *América Latina en su literatura*. México: XXI/UNESCO, 1984.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

- Historia general de México*. México: El Colegio de México, 1986.
- Jiménez Rueda, Julio. *Historia de la literatura mexicana*. México: Bostas, 1957.
- , *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México: FCE, 1996.
- Lazo, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Porrúa, 1988.
- Mancisidor, José. *Historia de la Revolución mexicana*. México: Costa-Amic, 1975.
- Mata, Óscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, 1999.
- Monsiváis, Carlos. *Las herencias ocultas. De la Reforma liberal del siglo XIX*. México: Debate, 2006.
- Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz*. México: FCE, 1987.
- Silva Herzog, Jesús. *Breve historia de la Revolución mexicana*. México: FCE, 1985.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México: FCE, 2000.

CARLOS PELLICER. AUTO DE FE RELIGIOSA: POEMAS DE JUVENTUD

Carlos Pellicer Cámara nació el 16 de enero de 1897 en la entonces ciudad de San Juan Bautista, hoy Villahermosa, del estado de Tabasco. Su padre, Carlos Pellicer Marchena, hizo los estudios de bachillerato en Campeche; y de farmacéutica, en Villahermosa y en México, donde se recibió. De esa época, Pellicer recuerda: “Mi padre, por algunos años fue el principal animador de los carnavales de Villahermosa. Su carácter era bastante bromista y alegre; le encantaba hacer diabluras [...]”. Su madre, Deifilia Cámara, desde los primeros años sería la figura más importante en la vida del poeta. Ella le enseñó las primeras letras con el método Rébsamen, y a leer versos con el libro *Cantos para el hogar* de Juan de Dios Peza. En 1942, Pellicer escribe “Nocturno a mi madre”, en el que hace una impresionante descripción de lo que significó su madre y su capital importancia en religiosidad:

Cuando ella dice la oración Magnífica,
verdaderamente glorifica mi alma al Señor y mi espíritu se llena de gozo
[para siempre jamás.

[...] Todos los días, al responderle las letanías de la Virgen

—Torre de Marfil, Estrella Matinal—

siento en mí que la suprema poesía
es la voz de mi madre delante del altar.

Las enseñanzas y vivencias de la infancia son marcas indelebles, son la ciudad descrita por Kavafis: “La ciudad irá en ti siempre./Volverás a las mismas calles”. La infancia de Pellicer siempre estuvo con él. Aunque era un niño al salir de Tabasco, siempre llevó consigo el trópico, y más aún, las oraciones aprendidas de su madre fueron las calles a las que siempre volvió: “Rezar con mi madre ha sido/mi más perfecta felicidad”.

Para la familia Pellicer Cámara, 1907 será un año decisivo: los grupos antiporfiristas se agrupan en la ciudad de Villahermosa y se suceden actos de violencia entre los gobiernistas y la población civil. En estas fechas, la rebeldía se extendía a nivel nacional, causada por el desgaste de obreros y campesinos bajo la tiranía de la dictadura. De ese año se conserva la foto que le fue tomada a Pellicer con motivo de su primera comunión junto al obispo de la ciudad, en cuyo reverso Carlos Pellicer escribió: “Débil prueba de cariño y gratitud al Ilustrísimo Sr. Obispo Don Francisco Campos y Ángeles. Su hijo que no lo olvida y pide sus bendiciones”. La dedicatoria está firmada y fechada el 6 de octubre de 1907, que debe ser la misma en que la celebró. En entrevista con Emmanuel Carballo en 1962, Pellicer recordaría de aquellos tiempos:

Aun cuando la mayor parte de mi vida la he pasado en el Valle de México, no hay que olvidar que la infancia pesa mucho. Las cosas que me ocurrieron en Tabasco durante mi niñez (la muerte de mi hermano Ernesto, mi primer viaje al mar, el amor a mi madre) son impresiones y emociones que fueron carburando, lentamente, en lo que más tarde hice o actué con el idioma. Todas esas cosas siguen pesando en mi vida. Yo he sido un tropical insobornable.

En 1908 ya se encuentran en la capital, donde su padre compró una farmacia frente al mercado Martínez de la Torre, pero como el negocio no prosperó, en 1910 la familia se trasladó a vivir a un edificio de la calle de Seminario, junto al Sagrario de Catedral, ya que el padre se contrató como empleado en la botica Droguería del Seminario. Estos cambios

incidieron en los estudios primarios del poeta, quien cursó en diferentes escuelas la educación primaria. Se sabe que el cuarto y quinto año los hizo en el Instituto Científico San Francisco Borja, dirigido por jesuitas, el sexto grado y los dos primeros de primaria superior los realizó en la escuela Ponciano Arriaga. En el mismo año 1910 nació su hermano Juan, que murió en 1970.

En 1996 se reunió la poesía completa de Carlos Pellicer en tres tomos, edición a cargo de Luis Mario Schneider. En el tomo III de más de quinientas páginas se publicaron los “Primeros poemas, 1911-1921”. El primer poema, fechado el 24 de noviembre de 1911, esto es casi a punto de cumplir quince años de edad, inicia con los versos: “Furioso el mar estaba./Las altas olas desgastaban rocas”. Como vemos, el mar entra desde el primer verso y toda su agua inundará la obra completa del poeta tabasqueño. En 1912 escribió el que se pensaba era su primer poema: “Balada del crepúsculo”, que en sus versos inaugurales dice: La tarde iba a morir. Sobre las olas,/el Sol una mirada postrera envió [...]”. Aquí entra otro elemento fundamental en la poesía pelliceriana: el sol escrito con mayúscula, no en balde habría de recibir entre los muchos epítetos: “El poeta del sol”. Ese año Pellicer tuvo un encuentro significativo con la poesía. José Santos Chocano fue invitado a dar dos recitales, uno en el Teatro Abreu, y el otro en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. Años después Pellicer declarararía: “Chocano recitó treinta y cuatro poemas [...] fue una avalancha de emociones. La imagen de América se dibujó en mi alma sacudida por el verbo emotivo y vigoroso de Chocano [...] Quedé tan impresionado de la poesía de Chocano, que su influencia fue grande sobre la obra de mi adolescencia”.

Tal parece que el destino de Pellicer fue el cambio, el viaje, porque sin proponérselo desde niño se vio envuelto en bruscos virajes. El primero fue la salida de Tabasco, el segundo en 1913 a causa de la Revolución. De estos sucesos él comenta que desde un balcón de su casa fue testigo del asesinato del general Bernardo Reyes, padre de Alfonso Reyes. El padre del poeta se enrola en el ejército constitucionalista a las órdenes de Álvaro Obregón. Pellicer, junto con su madre y su hermano

Juan, se ven obligados a abandonar la ciudad de México. En la entrevista con Carballo, refiriéndose este último a la afinidad católica con Ramón López Velarde, Pellicer responde: “Él padece la Revolución; a mí la Revolución me forma. Los adolescentes que vivimos la Revolución sufrimos grandes cambios. A los veinte años mi catolicismo era diferente, si es que era efectivamente catolicismo, al que sentía y practicaba a los catorce”.

La familia emigra primero a Orizaba, después a Xalapa, donde comparte una tertulia literaria con Carlos Chávez y un grupo de amigos que leían la obra de Lugones, Chocano, Nervo y Darío. El itinerario sigue a Yucatán, donde pasan unos meses para finalmente asentarse en Campeche. Los apuros económicos eran grandes, la madre del poeta se ayudaba con la fabricación de dulces que Pellicer vendía y con el escaso salario que el poeta recibía como ayudante en el Banco Nacional de México. Su estadía en Campeche le ofreció a Pellicer el regalo del mar. En las tardes, puntual acudía a sus playas donde se impuso como obligación la escritura de un soneto por día cuando menos. Muchos de ellos fueron inspirados en la novela *Quo Vadis* de Sienkiewicz; según recuerda el poeta, fueron más de cien y hasta pensó en reunirlos en lo que sería su primer libro y que se llamaría *En rumbo*. Posteriormente, en 1916, en la revista *Gladios* se publicarían algunos de ellos.¹ En este viaje conoció a Esperanza Nieto, su única novia, con la cual mantendría un largo noviazgo de más de siete años, y es ella quien le inspira una gran cantidad de poemas amorosos que transitan desde *Colores en el mar y otros poemas* (1921), hasta *Camino* (1929).² Pellicer reconocerá la importancia de este periodo de su vida en su discurso de ingreso como miembro de número en la Academia de la Lengua, en 1953: “Re-

¹ La primera publicación que se conoce de Pellicer data del 17 de enero de 1914 en el semanario *Tabasco Gráfico*, y se trata de una “Crónica de arte” en la que reseña el concierto del guitarrista Miguel Roldán Yáñez, ofrecido el día anterior en el Teatro Merino de Villahermosa.

² Todos estos poemas fueron reunidos en el libro: *Carlos Pellicer. Versos a Esperanza*, edición y estudio preliminar de Luis Mario Schneider (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1998).

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

cuendo que allá en mi adolescencia, un día en Campeche, oí en la calle la palabra esmaltín. Yo vivía en el barrio de San Román. Al día siguiente, después de uno de tantos años, escribí”:

Esmaltín en la playa el cangrejo,
esparcía su absurdo vigor.
Sobre aquella playa silenciosa
descansé mi corazón.

Precisamente en el año 1914, en el mes de septiembre, fecha en la ciudad de México el primer poema en que manifiesta su religiosidad:

Dedicatoria a Dios.

SEÑOR:

Estoy en los umbrales de la selva.
Son flores del camino estas que ves;
las dejo en el altar de tu grandeza.

Ahora, Señor, perdóname,
y déjame una flor, la que tú quieras.
Hubo un tropel de notas de violines
entre el grito victorioso de los [ilegible] clarines.

Y el Señor:

“Di para quién es”
Señor, es para una mujer...

En este caso se trata de una religiosidad muy particular, tomando en cuenta que lo escribe un adolescente enamorado. En el primer verso con mayúsculas saluda e invoca a Dios, en el segundo le ofrenda “flores del camino”. Aquí manifiesta la sencillez franciscana que le acompañará toda su vida. En la segunda estrofa hace la petición, y en la tercera “el

Señor” le responde de manera positiva. En este sencillo poema a manera de plegaria, encontramos que el poeta adolescente tiene una relación de diálogo y de completa confianza en la bondad de Dios. Ese mismo año escribe el “Soneto de Navidad a la señorita Ana María Gabucio”. Este poema anuncia otro tema recurrente en la poesía y vida de Pellicer, el nacimiento del niño Dios. Al año siguiente, esto es 1915, escribe “Tríptico sagrado”, el cual, más que presentar fervor, semeja un retablo de tres cuerpos cincelados y dorados en retórica más que devoción. En la primera parte se da forma a la estructura de arcos en oro esculpido, en la segunda coloca en el centro a Cristo crucificado mostrando su carne blanca y el trozo de tela que cubre su castidad. En la última parte describe dentro de una cueva de oro un atardecer en el que destacan los planetas y, en el centro del paisaje crepuscular, San Pedro, al que se refiere como “el viejo señor del Vaticano”, quien sostiene en sus manos el trigo como símbolo de la eucaristía. Al final de esta estrofa se encuentra el precedente de los famosos versos del poema con el que abre *Colores en el mar*. El terceto dice:

En los dedos del viejo señor del Vaticano,
trigo, eres la carne, oro bebes el vino
de la sangre divina.

Este último verso se convertirá en “la divina sangre de la herida”. Además, en el poema ya vemos cómo irrumpen las imágenes sorprendentes que lo harán célebre: “[...] se aduermen esmeraldas cual si fuesen miradas”. La idea del retablo, que más adelante también utilizaré, y el uso del lenguaje coinciden con la afirmación de José Luis Martínez: “La suya es una poesía plástica, dueña de la palabra sonora y audaz, exuberante y desigual por lo mismo”.

Pellicer casi siempre tuvo el cuidado de fechar sus poemas. Por ese motivo sabemos que casi todo el año de 1915 lo pasó fuera de la ciudad de México, en Xalapa, Veracruz, Yucatán y Campeche, sobre todo en esta última ciudad. Al término de este año el poeta ya había escrito más de

ciento cincuenta poemas, los que suman más que la obra completa de algunos poetas. En 1916 aparece inscrito como alumno de segundo año en la Escuela Nacional Preparatoria, donde entabla amistad con Torres Bodet (1902-1974) y Ortiz de Montellano (1902-1974), de quien Guillermo Sheridan dice: “Huérfano de padre desde los quince años, Ortiz de Montellano se había entregado desde entonces a dos pasiones: Amado Nervo y la religión católica”. Pellicer, famoso desde joven por el uso de corbatas de seda de colores escandalosos, ya era admirado por sus compañeros quienes lo veían con respeto. “A los quince años de edad, cuando Torres Bodet y Ortiz de Montellano recorren ‘las siete casas’ en compañía de sus familias, Pellicer ya pertenecía a la bohemia posmodernista de Rebolledo y cuidaba su atildada personalidad de *dandy* adolescente cuando los otros eran vestidos como niños de familia”.

Entre enero y febrero de 1916 aparecieron los dos únicos números de la revista *Gladios*, que reunió a Luis Enrique Erro, Octavio G. Barrera, Guillermo Dávila, Carlos Chávez y a Carlos Pellicer, quien le dio el nombre a la revista. En la nota de presentación del primer número de la revista, Luis Enrique Erro declararía: “¡*Gladios* es juventud, una inspiración divina! Somos un grupo de estudiantes y artistas [...] que consagramos estos momentos de nuestras vidas y los mejores años de nuestra juventud a una labor noble y sacrosanta”. En este texto, que habla por sí solo, está la declaración a manera de manifiesto de los jóvenes artistas católicos.

Algo ocurre en el interior de Carlos Pellicer a partir de 1916. En el poema “Mi corazón es viejo y está herido”, dice:

Anímate alma mía, llora, olvida
y mata el pensamiento que sofoca
hasta la asfixia tu dorada vida!

Eres cristiana y no naciste loca!
Confía en el Señor y resignada
vencerás de la carne que te toca!...

TLAQUILTENANGO

[...] Hágase, oh Señor, tu voluntad
así en la tierra como allá en el cielo...

Y unos meses adelante, en febrero de 1917, en la que el poeta llama “Noche de honda aflicción”, escribe en el “Nocturno patético”:

Mis veinte años cristianos sangran hostilizados
por dolores tan íntimos que no debo contar!

En estos versos exterioriza una gran angustia motivada por un suceso o un descubrimiento inesperado y que al parecer lo ha tomado por sorpresa, o bien soterrado desde tiempo atrás: el instinto de la carne emergió abrupto y contundente. En el primer poema la clave está al descubrirlo. “Confía en el Señor y resignada/vencerás de la carne que te toca!”. Aunque Pellicer guardó siempre una conducta pública de gran discreción, fue de todos conocida su homosexualidad. Si por un lado es cierto su noviazgo con Esperanza Nieto, también lo es que se trató de un amor intenso pero platónico. Quizás en él buscaba un asidero ante un destino que le tenía previsto un derrotero muy diferente. El conjunto de los versos citados nos dan la idea que a sus veinte años ya era consciente de que su sexualidad iba por otro camino (“dolores tan íntimos que no debo contar”), al cual él se resistía, invocando su fe en Cristo.

Salvador Novo recuerda a Pellicer en ese año:

En los cursos de 1917 se acostumbraba en el Anfiteatro hacer una ceremonia en la cual había números de veladas musicales [...] En esta ceremonia [...] yo vi de lejos y asombrado a un poeta melenudo que con voz muy potente, muy gruesa, muy sonora, decía versos que no se parecían en nada a los que yo leía en mis libros de poemas. Este joven melenudo era Carlos Pellicer [...]; salió casi en hombros de aquella ceremonia en el Anfiteatro de la Preparatoria.

Para estas fechas Carlos Pellicer ya era ampliamente conocido en algunos círculos literarios, y de nuevo se agrupa con Luis Enrique Erro,

Octavio G. Barreda y Guillermo Dávila para la publicación de la revista *San-ev-ank* (1918-1919), la que entre otros méritos tuvo el de reunir en sus páginas a quienes serían los Contemporáneos: Ortiz de Montellano, Torres Bodet, González Rojo y José Gorostiza. Con el tiempo, esta revista serviría como motor del vasconcelismo, pero en su momento se impregnó del espíritu posrevolucionario imperante entre los universitarios, así como de sus intereses políticos y culturales. A través de sus páginas cargadas de ironía, dejaba ver su escepticismo sobre la Revolución. También estaba el deseo de Erro de crear un partido político universitario formado por estos jóvenes católicos.³

En el número 12 de la revista, publicada el 17 de octubre de 1918, ocupa toda una página la fotografía de Carlos Pellicer junto con su hermano Juan, que al calce dice: “El poeta Carlos Pellicer Cámara que partió para Bogotá, Colombia, y su hermanito Juan”. Efectivamente, Pellicer en su calidad de representante de la Escuela Nacional Preparatoria ante la Federación de Estudiantes de México, el 11 de septiembre en sesión extraordinaria, fue investido por el secretario de Relaciones Exteriores, general Cándido Aguilar, del gobierno de Carranza, como agregado estudiantil en Colombia.

Pellicer sale de la ciudad de México el 3 de octubre de 1918 y, de regreso, llega a Laredo el 2 de septiembre de 1920. En estos casi dos años fuera del país el joven Pellicer de veintiún años va a vivir experiencias que cambiarán el rumbo de su vida. Serge I. Zaitzeff se dio a la tarea de reunir la correspondencia completa de Pellicer con su madre, padre y hermano durante este viaje. Por este material podemos atestiguar su interés por las artes plásticas en los días que visitó el Museo Metropolitano en Nueva York, la emoción de Pellicer en La Habana cuando se entrevistó con su admirado Díaz Mirón, la conmoción por la muerte de Amado Nervo y Pedro Requena Legarreta, su posición respecto de los

³ En 1911 se formó el Partido Católico de México, del que diría Francisco I. Madero: “Considero la organización del Partido Católico de México como el primer fruto de las libertades que hemos conquistado. Su programa revela ideas avanzadas y el deseo de colaborar para el progreso de la patria de un modo serio y dentro de la Constitución”.

sucesos políticos en México, su creciente veneración por Carranza, la nostalgia de la amistad de José Gorostiza y Carlos Chávez, su animadversión temprana contra los estadounidenses, su intensa relación con José Juan Tablada, quien lo acercó a la vanguardia, su amistad con el poeta colombiano Germán Pardo García, quien —según escribió Luis Mario Schneider— sea posiblemente el gran amor de Pellicer y que más tarde le inspiraría los poemas de *Hora de junio*. Pero quizá más significativo sea el que Pellicer alcanza su propia voz. Este viaje es el inicio de la enorme brecha que abrirá con los poetas de su generación.

La copiosa correspondencia con su madre nos abre una ventana, antes insinuada, de una relación en extremo estrecha, y nos sirve como testimonio del vínculo con la religión por mandato materno. La poderosa influencia de su madre se dio desde la infancia de Pellicer. En entrevista con Carballo, recordaría: “Mi madre me enseñó a leer, a decir versos (*Los cantos del hogar*) y me llevó al mar. Poseía el don de disfrutar la naturaleza, y me lo comunicó”.

A los dos días de su partida, desde Laredo, Texas, le escribe a la madre: “He cumplido en todo. ¿Entiendes?”. Y días después en Nueva York: “No he dejado de hacer todo lo que tú me indicaste. Estoy cumpliendo como bueno [...] Me portaré siempre bien, pensando en ti”. Por estas primeras misivas nos enteramos de que la madre de Pellicer, antes de que éste partiera, seguramente le hizo una lista de todos los deberes que tenía que cumplir. No es difícil conjeturar que la mayoría se relacionaban con la conducta y las tareas religiosas que el poeta tenía que seguir al pie de la letra. En los cerca de dos meses de estancia en Nueva York, Pellicer acudió con regularidad a diferentes iglesias:

Ayer asistí a una misa de invitación en la Catedral de San Patricio. Fue algo que no olvidaré nunca, a pesar de que el templo me chocó extraordinariamente. La ceremonia en la que ofició un Cardenal *yankee* duró como hora y media. Órgano y cantantes magníficos [...] Los templos aquí, suntuosos y enormes, carecen de ambiente de devoción y de tradiciones. Me

chocan. Me chocan mucho [...] Pasado mañana me confesaré y comulgaré en la iglesia de nuestra Señora de la Esperanza. Allí se habla español nada más.

Pellicer en varias ocasiones se ha referido a su madre como la figura trascendental en su vida con un respeto y devoción extraordinarios. Doña Deifilia fue una mujer de una gran fortaleza, posiblemente debido a las circunstancias que le tocó vivir, pero por otro también fue una mujer dominante que no admitía desobediencia alguna por parte de sus hijos. Pellicer le escribe a su hermano Juan, que por ese entonces debía contar con nueve años de edad: “Como te quiero tanto, he sufrido mucho con que mamacita te haya pegado y te haya impuesto un castigo tan fuerte [...] Hacía ya un año que no te castigaban así”. A su madre le escribe recriminándola por su conducta. De esto se infiere que el mismo Pellicer debió ser castigado en alguna ocasión, y que doña Deifilia no reparaba en la forma de hacer sentir su autoridad.

Las cartas de Pellicer durante este viaje suman más de noventa, lo que equivale a una misiva semanal, que fue la obligación que contrajo según se desprende de las mismas. Y en todas ellas Pellicer, en primer término, con lujo de detalles refiere a su madre el cumplimiento de sus deberes religiosos, y después se extiende narrando sus triunfos en Bogotá y Caracas. Son las cartas de un joven triunfante en que la fama y los elogios le dan un aire de superficialidad. En algunas de ellas, cargadas de teatralidad, hay un Pellicer excesivo, demasiado grandilocuente. Se nota que trabaja hábilmente en su promisoría carrera literaria. En una de ellas declara: “[...] soy de lo mejor, y veo camino de premios”. No sólo él veía ese futuro, Germán Arciniegas lo recuerda:

Vaticinar la grandeza poética de Pellicer no era difícil. Nosotros lo conocimos hace más de cincuenta años en Bogotá, y no hubo quien no lo anticipara. Todos habíamos oído las campanas de la catedral, pero sólo el día en que él oyó ese bronce medieval ahuecando la noche en la Plaza de Bolívar, nos dimos cuenta de lo que decían. Sólo cuando él metió las manos en el agua de Tota —y le quedaron azules!— supimos lo que era el lago.

Si bien es cierto que Pellicer tenía razón de más para admirar a su madre, también somos testigos de una adoración que raya, a mi parecer, en lo enfermizo. De esta relación he considerado pertinente transcribir la carta fechada el 18 de enero de 1919, en Bogotá, Colombia:

Tienen tus cartas el don divino de la más pura tristeza, que llega a mi corazón como la ofrenda más noble que no merezco y crea en mí el orgullo delirante de tener una madre como tú, la más santa por la elevación de tu espíritu, la más admirable por abnegada, la más perfecta por tu desinterés y por tu gloria. ¿Con qué pagará mi vida la sabiduría con que me has educado, toda tu delicadeza y gracia hasta el punto de aristocratizar mi espíritu? ¡Ah! Señora y madre mía, tú eres mujer admirable entre las admirables mujeres. No hay en tu vida más que ejemplos máximos de caridad y abnegación. En las duras ausencias de mi adorado padre tú has sacrificado tus dulces y hermosas manos en labores indignas de tu belleza y de tu simpatía incomparable. Ante la miseria has tenido siempre el gesto de valor que engrandece y la actitud heroica que glorifica. Las más difíciles situaciones íntimas, las has resuelto siempre con tu asombroso equilibrio de esposa. Gozas del raro y espléndido y precioso don de la amistad que tanto amó y exaltó Aristóteles, y te he visto ser amiga como a nadie y soportar cristianamente las ingratitudes de gentes con quien has compartido el pan y a quien has servido con modos que ya no se usan por la perversión de la humanidad. Cuando pienso en ti largamente acabo en el éxtasis de la admiración que mereces [...] Nada hay en el mundo superior a ti [...] La vida de tus hijos por buena que sea, no parecerá más que un sacrilegio monstruoso ante la tuya, flor de santidad.

La madre nunca dejó de vigilar a Pellicer y, a pesar de la distancia, mantuvo un control dictatorial sobre el poeta que le responde ante las cartas inquisitorias:

¿En qué estás pensando? Ahora tus sospechas son otras: ¡que les engañó en materia de estudios! Sólo eso me faltaba [...] Otra inquietud: los deberes

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

religiosos. No se ha pasado un solo viernes desde que en Bogotá vivo, sin que yo no haya ido a comulgar. Diariamente, a las dos y media de la tarde, rezo el santo rosario. Con todo esto no se juega [...] Digo la verdad siempre: la semana pasada la pasé en un rincón de los Andes, invitado por J. J. Tablada. El viernes de esa semana lo pasé solo en el campo. A las tres de la tarde caí de rodillas y besé la tierra, en señal de humillación y de perdón. Medité sobre la pasión del Señor, y a las seis de la tarde recé el Rosario. Llegué a Bogotá el domingo de Pascua y al día siguiente comulgué.

No obstante, también vemos a un hombre crítico, que aunque católico no deja de ver las arbitrariedades de la Iglesia, a la que se opone que intervenga en asuntos políticos:

Los ratos que aquí me han hecho pasar los señores sacerdotes, han sido muy serios [...] Son los dueños y amos de Colombia [...] ¿Tú crees que el clero por ser clero es santo? ¡Ah! Señora inocente [...] Me llamas liberal, hijo de Juárez, etc. ¿No recuerdas que el eminente Sr. Iglesias Calderón es el jefe del Partido Liberal, hijo de Juárez y que oye misa, se confiesa y comulga? Los señores sacerdotes deben y pueden meterse en todo, menos en política. De Nuestro Señor Jesucristo es esta frase: “Al César, lo que es del César, y a Dios lo que es de Dios”. Pero en este país no sucede tal cosa, y por eso este país, fabulosamente rico, es un pobre país [...].

Es muy poco conocida la prosa de Pellicer, la que si bien fue escasa en comparación con su poesía, es de una excelente manufactura. En Colombia escribió varios discursos que le valieron la celebridad en ese país. Pellicer es un caso asombroso de prodigalidades artísticas, las descripciones e interpretaciones que hace de las piezas del Museo Metropolitano de Nueva York más bien parecen las de un estudioso de las artes plásticas. Hago esta referencia como preámbulo de la transcripción de la carta en la que narra de una manera espléndida y por demás plástica una procesión en Bogotá en la que deja ver sus capacidades prosísticas:

El domingo pasado hubo una gran procesión por las principales calles. Seminaristas vestidos de gala, niños como ángeles (uno de ellos parecidísimo a mi angelical hermano), regaban flores por donde había de pasar el Sacramento. Jovencitas infernales por su turbadora belleza, enlutadas y con cirios encendidos por el demonio. Viejas que parecían brujas y hombres respetuosos y elegantes. Damas aristocráticas tocadas de regias mantillas. Canónigos como sapos viejos. Seminaristas hermosos, que en grupos de seis se turnaban para incensar a la Custodia, llevada por el obispo auxiliar de Bogotá. Bajo el palio más rico que han visto mis ojos, púrpura de Siria que casi desaparecía bajo la ornamentación atormentada de oro y pedrería. Los mástiles del palio eran de plata repujada y los cordones excesivos. Bajo aquel palio fastuoso como un cielo de amanecer tropical, la Custodia, como un fragmento del sol de mediodía. Soberbia pieza, en la que el orfebre tal vez se volvió loco a fuerza de fantasear sobre el oro y el engaste de joyería. Al desfilar la Custodia conteniendo el Cuerpo y la Sangre, caí de rodillas y alabé al Señor.

La sumisión y obediencia de Pellicer ante su madre eran incondicionales. Este epistolario es quizá el documento que con mayor certeza nos acerca a ese mundo privado e íntimo de Pellicer con su madre. El poeta en su larga estadía en Colombia y Venezuela dio muestra de ser un ferviente católico y con la puntualidad de las manecillas del reloj, atendió a cada uno de los mandatos de la religión: asistir a misa, confesarse, comulgar, rezar el rosario, asistir a los ejercicios espirituales, cumplir con los días santos y de guardar, amén de las oraciones diarias.

En 1927, desde Florencia, le escribe a su amigo Guillermo Dávila: “Mi madre es una mujer admirable: cuando está triste, nos llama a rezar para que Dios le quite la tristeza. Tiene cincuenta años. Todavía es bella. Ella ha sido mi fuente de poesía y mi fuente de ingenio [...] Mi padre y yo nos entendemos poco. Mi madre y yo somos una sola persona”.

Efectivamente, el niño Carlos Pellicer, al escuchar y aprender de labios de su madre oraciones, vinculó a éstas con el verso y a éste con su

madre, así que rezo, poesía y madre fue la trinidad religiosa que cubrió en gran medida la vida del poeta.

A su regreso a México, en 1920, Pellicer es presentado a José Vasconcelos por Antonio Caso. A los cuatro meses se une al equipo de trabajo vasconcelista, lo que le dará muchos frutos a corto y a largo plazo. De forma inmediata estrechó su relación con el grupo que ganaría gran prestigio, así como movilidad social y política: los Contemporáneos. En 1921, Vasconcelos, quien es nombrado el primer secretario de la recién creada Secretaría de Educación Pública, promueve a Pellicer como director de Bibliotecas Populares y Circulantes, en sustitución de Julio Torri. En este mismo año, Pellicer participó en *El Maestro y México Moderno*, las dos publicaciones literarias más influyentes en ese momento.⁴

El 19 de junio de 1921, cimbra la noticia de la muerte de Ramón López Velarde, quien hasta ese momento había publicado *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919). Dos libros de poemas que lo consagraron en vida y le aseguraron la posteridad inmediata. El presidente Obregón ordenó que se le hiciera un funeral suntuoso por parte del gobierno. Carlos Pellicer lo conoció un año antes a través de Manuel M. Ponce y, a partir de ese momento, se reunieron con cierta frecuencia. Octavio Paz, quien señala que la poesía mexicana contemporánea arranca de la experiencia de López Velarde, afirma: “Ramón López Velarde y José Juan Tablada son los iniciadores de la poesía moderna en México. Nuestro primer poeta realmente ‘moderno’ es Carlos Pellicer”. Y en otro apartado, refiriéndose al cambio de tono y dirección de la poesía mexicana, precisa: “Tablada lo inicia, lo ahonda López Velarde y Pellicer lo extrema”.

López Velarde, al igual que Pellicer, fue un poeta católico, pero de un catolicismo diferente, devoto de la Virgen de Dolores y asiduo puntual a la misa dominical de las ocho de la mañana en la iglesia de la Sagrada Familia de la colonia Roma. Son varios los puntos de convergencia

⁴ Sheridan documenta con precisión la importancia del año 1921 para el grupo Contemporáneos.

de estos dos poetas católicos: López Velarde, a quien leyó Pellicer, recibió un gran estímulo de José Juan Tablada, con quien Pellicer mantuvo una estrecha amistad en Colombia, y también fue quien le abrió nuevos horizontes en el quehacer poético. Aunque Tablada se les adelanta y los impulsa, Pellicer y López Velarde vuelan más alto, y aunque de poéticas diferentes, los dos se hermanan en su ardiente catolicismo.

A la muerte de López Velarde, Pellicer tenía en prensa su primer libro de poemas: *Colores en el mar y otros poemas 1915-1920* y decide dedicarlo al poeta jerezano con estas palabras: “A la memoria de mi amigo Ramón López Velarde, joven poeta insigne, muerto hace tres lunas en la gracia de Cristo”. Precede a la nota introductoria que Pellicer hace al libro, el poema que inicia con el verso “En medio de la dicha de mi vida”. Este poema que hace las veces de carta de presentación es por demás significativo, está cincelado en el más acendrado catolicismo, pero no un catolicismo penitente ni angustiado, se trata de un cristianismo positivo y amoroso en el que se alaba la gracia y bondades de Cristo.

En medio de la dicha de mi vida
deténgome a decir que el mundo es bueno
por la divina sangre de la herida.

Loemos al Señor que hizo en un trueno
el diamante de amor de la alegría
para todo el que es fuerte y es sereno.

El corazón al corazón se fia
si el alma cual las águilas natales
estrangula serpientes en la vía.

Gloriosa palma la que de los males
del huracán se libre porque eleve
la fruta con sus aguas tropicales.

El corazón al corazón se fia
lo mismo que esas palmas que en el breve
corazón de la perla más sombría.

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

Porque la flor más alta dance y ría,
el viento entre los árboles se mueve.

Mi corazón, Señor, como el poema,
sube la escalinata de la vida
y te da su pasión como una gema.

Por la divina sangre de la herida,
es fuerte y es sencillo y cancionero.
Filas de oro pusiste a su ola henchida.

El amor, que en el caos fue primero,
lo lanzó sobre la órbita más pura
y así cumple su ciclo, dulce y fiero.

Órbita la mejor porque es ternura
esquilhada a la oveja del pastor
que en diciembre hace eterna su ventura.

Izaré las banderas del amor
lo mismo en esta magna venturanza
que en el palacio en ruinas del dolor.

Danzaré alegremente, y en la danza
anillaré las espirales nobles
con que subo hasta ti viva alabanza.

Sembrar mi vida de cordiales robles
—hóspitas curvas para el peregrino—,
y en junio darte mis cosechas, dobles.

Ser bueno como el agua del camino
que la herida refleja y que la alivia.
Ser dichoso, Señor, no es ser divino

pero ser bueno, sí. Por eso, entibia
la nieve, y que sea lago. La infinita
palabra del amor, arda y convivía

en mi ser, y se dé la estalactita
de la obediencia a ti. Toma mi frente,
y cíñela Señor con la infinita
corona del amor.

En el primer verso, el poeta se coloca en el inicio del poema para hacer pública su inmensa felicidad, y en el segundo (“deténgome”) suspende su tiempo vital para confesar que todo cuanto existe en la tierra es bueno porque se cumplieron las palabras y el destino de Cristo, mismo que él anunció en la última cena cuando, después de tomar el cáliz, les dijo a sus discípulos: “Bebed todos de él: porque ésta es mi sangre, la que será derramada para el perdón de los pecados”. En el rito católico, mediante las palabras que el sacerdote pronuncia, se transustancian el pan y el vino en el cuerpo y sangre de Cristo. De esta manera el poeta reconoce a Cristo como Dios, y su sangre como la redentora de la humanidad. “La divina sangre de la herida” no es otra cosa sino la culminación de la obediencia de Cristo para dar cumplimiento al mandato divino de morir para el perdón de los pecados. Gallegos dice:

El cristiano lo es porque está incorporado al cuerpo místico de Cristo, en el que se encuentra la fuerza necesaria para vencerse a sí mismo y hacer más real, íntima y fecunda la nueva vida que la gracia le infunde. Dios se la ha de infundir porque la vida de la gracia supera la exigencia y la capacidad de la naturaleza humana.

La sangre derramada cumple las profecías de Jesús cuando les dice a sus discípulos: “Yo vine de parte del Padre. Partí del lado del Padre y

vine al mundo. Ahora abandono este mundo y vuelvo a mi Padre”. Y el poeta agradece y reconoce la dicha de su vida, gracias a este destino divino. Para Yvette Jiménez de Báez:

La alusión implícita evidente es al primer verso del Canto I del Infierno en *La divina comedia*: “En medio del camino de la vida”. Pero es aún más clara y profunda la transgresión al modelo modernista del poema “Thánatos” de Rubén Darío. Es decir, el temprano poema de Pellicer —que tendría unos dieciocho años cuando lo escribió— muestra una clara voluntad de minar la concepción del mundo modernista.

En el segundo terceto convoca a que juntos alabemos a Cristo en actitud de agradecimiento por habernos otorgado la alegría, que tiene la dureza y transparencia del diamante, y que para hacer uso de ella sólo se requiere de fortaleza y serenidad, principios ambos predicados por Jesús, según consta en los evangelios.

En el tercero, la fe, representada como águila, está implícita de manera contundente, ya que en ella radica la fuerza que hace posible vencer las tentaciones (serpientes en las vías) y todo aquello que atenta contra las virtudes y obligaciones del cristiano. El movimiento de ascensión se da en el cuarto terceto, parte de una acción destructora (“huracán”) que conlleva calamidades y oscuridad, salvadas ambas por efecto de la elevación de la gloriosa palma. De la turbulencia del viento y del agua emergen los frutos de la palma en las cálidas aguas tropicales. El trópico pelliceriano hace su entrada triunfante.

En el dístico de endecasílabos se suscita el dinamismo, el movimiento inicia de una manera alegre y armoniosa, la imagen en sí es de una gran belleza. La razón de que el viento se mueva entre los árboles, es para que la flor dance en completa alegría. La ascensión es rotunda en el cuarto terceto. El poema, igualado al corazón-vida, sube gradualmente (“escalinata”) en un acto de amor, para finalmente, en una danza de movimientos espirales, llegar a la más pura entrega a través de la “viva alabanza”. Una vez llegado a la cúspide, el poeta, como los antiguos

caballeros que han hecho los méritos suficientes en batalla, inclina su cabeza y en franco diálogo con Dios, solicita la más alta gracia: ser coronado con el amor. Porque el poeta equipara vida-dicha-corazón-poema-amor.

El libro, integrado por cincuenta y cuatro poemas de inusitada originalidad, algunos de la más pura vanguardia, se divide en tres partes: “Colores en el mar”, “Dos danzas de Tórtola Valencia” y “Recuerdos de los Andes”. A estas secciones les precede una nota de Pellicer en la que declara: “Soy cristiano y alabo al Señor con alegrías. Amado Nervo me aprobó este sentir y en mi conciencia está grabado con la más pura sinceridad”. Con el poeta nayarita trabajó amistad en Nueva York, y al saber su fallecimiento escribió a su madre desde Bogotá el 31 de mayo de 1919: “No puedes imaginarte todo lo que estoy sufriendo por la muerte de Amado Nervo. Reza nueve días por él el santo rosario, pues Nervo era muy cristiano. Yo haré una comunión por la paz de su espíritu”.

“Colores en el mar”, entre otras cosas, es un verdadero homenaje al mar, del que Pellicer dice en la nota que antecede a esta división: “El mar —que no es un aspecto físico del Mundo, sino una manera espiritual— tiene para mi corazón los elementos principales para subordinarme a él”.

Aparte del primer poema, Pellicer manifiesta su cristianismo en cerca de una veintena de alusiones a lo largo del libro, en la mayoría de ellas invoca la presencia del Señor-Cristo-Dios. La dicha de la vida que Pellicer anuncia, se une al agua de las playas del Atlántico y del Pacífico, y juntas hacen del poemario un verdadero manifiesto de entusiasmo, alegría, dinamismo y exaltación cristianos. Ramón Xirau señala: “Es seguro que Pellicer es el único poeta de nuestra lengua que llega a unir poesía moderna, vanguardismo y catolicismo”. En “Colores en el mar [...]” las bravas olas atléticas son iluminadas por la divina palabra.

Pellicer, como se señaló anteriormente, desde su llegada a México, se integró de lleno al grupo y causas vasconcelistas. El poeta, junto con Montenegro, Gómez Robelo y otros mexicanos, encabezados por José Vasconcelos, viajaron a Brasil con motivo del centenario de su indepen-

dencia. La experiencia de este vuelo, Pellicer la convertiría en memorables poemas, entre ellos “Suite brasilera. Poemas aéreos”. Continúan el viaje a Uruguay y Buenos Aires, donde Pellicer se hospeda en la casa de González Martínez. En la estadía de cuatro meses entabló lo que él llamó una gran amistad con Leopoldo Lugones a quien leyó sus poemas. En este país también conoce a José Ingenieros. Su periplo termina en Chile con la nueva y afortunada amistad de Pablo Neruda.

En 1923 regresa a México y al año siguiente publica *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano y, 6, 7 poemas*. Al primero de ellos le precede el prólogo de José Vasconcelos que inicia con estas palabras: “Pertenece Carlos Pellicer a la nueva familia internacional que tiene por patria el continente y por estirpe la gente toda de habla española”.

Carlos Pellicer, desde su primer libro, se encuentra fuera de cualquier regionalismo o falso nacionalismo. El poema iberoamericano es la honda impresión que en Pellicer dejaron sus viajes y estancias en los países de América del Sur. Al igual que el poema “Colores en el mar [...]”, cristianismo y entusiasmo son los pilares que sirven de basamento:

¡América, América mía!
 La voz de Dios haga mi voz hermosa.
 La voz de Dios torne dulce mi grito.
 Loda sea esta alegría,
 de izar la bandera optimista.

El poema en su totalidad se encuentra cercano a la epopeya, lo cívico y lo heroico. Y, a su vez, las imágenes se convierten en deliciosas postales con afán de integración. No hay que olvidar que el viaje de Pellicer estuvo infundido por su célebre pasión bolivariana y el espíritu americano de Vasconcelos. La descripción del paisaje conjunta el continente en una verdadera exaltación de alegría. Prosigue Vasconcelos: “Leyendo estos versos he pensado en una religión nueva que alguna vez soñé predicar: la religión del paisaje; la devoción de la belleza ex-

terior, limpia y grandiosa, sin interpretaciones y sin deformaciones; como lenguaje directo de la gracia divina”.

El paisaje en Pellicer se ha interpretado de muchas formas, pero es preciso recordar que para el poeta cristiano, la naturaleza es una de las más vivas expresiones de la manifestación de Dios, creador de la tierra y del universo. Como ya explicamos, la poesía de Pellicer no es mística, pero cabe la acotación de Gallegos Rocafull: “No hay para los místicos un paisaje natural, sino sobrenatural, como si todo él estuviera iluminado por el resplandor de la gloria de Dios y la figura de su sustancia, que es su hijo”. Cuando Pellicer en el tercer verso dice: “La voz de Dios haga mi voz hermosa”, no hace otra cosa que pedir la gracia divina para describir lo que para el poeta es en sí divino: la creación de *la selva sin sendero y el camino pastoril*, donde *Galopan los océanos y las montañas crecen*. El Pellicer entusiasta repite el verso del poema inaugural del primer libro: “Izaré las banderas del amor”, que lo convierte en: “Loada sea esta alegría./de izar la bandera optimista”. El impulso vital de este júbilo está inflamado por su dicha de ser cristiano, y regocijarse en la presencia divina del paisaje.

En 1969, el Fondo de Cultura Económica publicó la *Primera antología poética* de Carlos Pellicer con prólogos de José Alvarado, Gabriel Zaid y Guillermo Fernández, quien estuvo a cargo de la selección de poemas. El libro está dividido en Poemas líricos, Poemas heroicos, En el paisaje y Poemas religiosos. En esta última parte, integrada por quince poemas, incluye: “Jesús te has olvidado de mi América” del libro *Piedra de sacrificios*. Se trata de un soneto en el que el poeta le pide a Jesús: “ven a nacer un día sobre estas tierras locas./¿No basta odiarse tanto? La fe que tú decías/aún no arde su hilo en nuestras bocas”. El poeta se refiere al desorden y convulsión que aún se vive en el continente, donde las luchas del siglo XIX retumban todavía.

Pellicer, pocos años después, en 1927, en una carta dirigida a su amigo Guillermo Dávila, diría de *Piedra de sacrificios*: “ese libro feo y noble que todo el mundo ha despreciado”.

Como mencionamos, en 1924 también publicó *6, 7 poemas*. Roggiano señala el vanguardismo de Pellicer: “Hacia 1924, cuando ya se proclamaba el triunfo del Ultraísmo en Nuestra América, Pellicer contribuyó —con *6, 7 poemas*—, no sólo a afirmar la metáfora y la imagen como la esencia virtual de la poesía, sino que abrió el camino para los nuevos poetas de México”. Un libro muy diferente al anterior abre un paréntesis con el paisaje y la audacia del vuelo cobra otras dimensiones. En este libro se suelta como poeta, aparece el erotismo, el amor. La intimidad y el lirismo se dan la mano en la melancolía. Las imágenes se vuelven deslumbrantes:

Agua crepuscular, agua sedienta,
se te van como sílabas los pájaros tardíos.

Con *6, 7 poemas*, la obra de Pellicer, la voz de Pellicer mejor dicho, adquiere una proyección más lejana a la vez que ahonda más en su propio origen. La atmósfera de este libro no está, como la del primero, tinta en colores violentos, ni como la de *Piedra de sacrificios*, fustigada por rayos deslumbradores y negruras rotundas de magníficas tormentas, sino impregnada de claridad muy tenue, de luminosidad celadamente interior que afina las sensaciones y adelgaza perfiles y sentido de las cosas de afuera y de adentro.

En este libro, el cristianismo de Pellicer también toma un vuelco. En el poema “Canto del amor perfecto”, cuyo título nos remite al de los místicos, el poeta inicia a manera de oración celebratoria.

Señor,
hoy no te pido nada
perfecto es ya mi amor:
sólo dulzura y alabanza
sobre la onda dócil de mi corazón.

Acto seguido, presenta la ofrenda:

TLAQUILTENANGO

Una guirnalda te traigo
de rosas plateadas y negras;
una lira que sola te canta,
sus brazos son de roble y sus cuerdas
de palmera.

Este poema parece salido de una experiencia religiosa, y frente a una de las estaciones del vía crucis, en que el devoto poeta en un acto de amor pretende cambiar la corona de espinas por una de rosas. En símbolo de duelo elige los oscuros colores. Creo que se trata de la descripción que hace de un cuadro durante la celebración de la Semana Santa. Por efecto del arrobamiento, el poeta transforma el lienzo que tiene enfrente y el cuerpo de Cristo cobra vida:

Señor, tus pies parecen sandalias mágicas.
Tus manos son un poco de agua
con luna,
y de tu gran túnica morada
sale la voz de las albas oscuras.
Tu boca es pálida y serena
como el día que sigue a una batalla.
Tus ojos se abren en la noche
y tu última mirada,
cierra los lentos círculos del alba.
Señor, tu cuerpo es perfecto
como una dulce ausencia sin nostalgia.

Pellicer nos presenta en la personificación de Jesús no al hombre abatido que va rumbo a una muerte inminente y cruel, sino el hombre-Dios que en los movimientos apenas perceptibles estremece con su divina presencia. Los versos siguientes muestran también la omnipotencia de Jesús:

Cuando caminas
bajo los pájaros del estío,
las montañas electrizan
el azul de sus curvas
y la lluvia
cruza
cantando los ríos.

El poema cierra con la glorificación:

Nada te pido hoy;
sólo te lleno de alabanzas.
Dulzura y alabanza: sea perfecto el amor.

El último verso coincide con el primero de los mandamientos: “Amarás a Dios sobre todas las cosas”. Pellicer, en este poema, da prueba de su cristianismo sin reserva y testimonia su deber primero: glorificar y amar a Dios. Para Octavio Paz: “[...] todo amor es una revelación, un sacudimiento que hace temblar los cimientos del yo y nos lleva a proferir palabras que no son muy distintas de las que emplea el místico. En la creación poética pasa algo parecido: ausencia y presencia, silencio y palabra, vacío y plenitud son estados poéticos tanto religiosos como amorosos”. Pellicer en “Canto del amor perfecto” logra la fusión de los tres estados: poético, religioso y amoroso.

Octavio Paz, en su ensayo “La poesía de Carlos Pellicer”, recogido en *Las peras del olmo*, dice:

Ignoro si al escribir los poemas de *Colores en el mar* (1921), *Piedra de sacrificios* (1924) y *6, 7 poemas* (1924), Pellicer conocía la poesía de Huidobro, el gran poeta que precisamente en esos años ardía en maravillosos fuegos y juegos de artificios, que iluminaron con nueva luz la poesía de lengua española. No lo creo: su común afición por la imagen dotada de alas, su descubrimiento de la aviación poética [...] su alegría y su encantadora

desfachatez para hablarle de tú a la poesía, son notas más o menos presentes en los poetas en esos años. [...] la imagen de Pellicer de ese entonces era menos abstracta y geométrica, menos disparo, estrella o cohete y más chorro de agua, que la de Huidobro.⁵ La actitud de Pellicer está más cerca de la de Tablada, que en esos días escribía sus mejores haikú. Pero lo que en él era arte miniaturista, concentración, economía de medios, en Pellicer era el repentino y pródigo florecer de un temperamento incomparablemente más rico y poderoso.

Pellicer inicia su destino de cambios y de viajes en 1908, ahora en 1925 como resultado de una charla de sobremesa, José Ingenieros le obsequia el pasaje a Marsella, y el Secretario de Educación Pública, José Manuel Puig, quien era primo lejano del poeta, le otorga una pensión mensual como comisionado para estudiar la organización de museos en Europa. Pellicer sale de México a finales de 1925 y regresa en agosto de 1929. Su primera estancia es en París, desde donde realiza a principios de 1926 un viaje a Medio Oriente. Cuando la beca llegó a su término, recurrió a Alfonso Reyes, quien le consiguió la prórroga. En el verano del mismo año, junto con Vasconcelos hace un largo viaje por Italia, Egipto y Tierra Santa. En Jerusalén se hospedaron en un hotel administrado por franciscanos. Pellicer, durante su estancia, todas las mañanas visitó la iglesia del Santo Sepulcro.

De vasta y desigual se ha calificado la poesía de Pellicer. *Hora y 20*, escrito entre 1922 y 1926, agrupa poemas vanguardistas, sonetos impecables, pero en todos ellos la audacia verbal es su máximo logro. Pellicer, agradecido, dedica el libro y los poemas a sus patrocinadores: José Ingenieros, recién muerto, Alfonso Reyes y José Manuel Puig Cassau-ranc. Los países de Europa, África y Asia conforman el paisaje geográfico y poético del libro en estampas postales en movimiento:

La torre de Estambul cazó luceros

⁵ Seguramente la lectura de este texto dio lugar a que posteriormente Zaid Ila-mara a Pellicer “nuestro Huidobro”.

y en los jardines pálidos del Bósforo
se desnudan los lirios prisioneros.

Del origen vanguardista del título del libro *Hora y 20*, se cuentan varias versiones que van desde el momento en que un ángel pasa, el tiempo que Pellicer duraba leyendo su libro estando de pie, etcétera. Pellicer, en una entrevista con Mauricio de la Selva, respondió a la pregunta del origen del título: “Por apuro y porque me sonó. Traía yo a las carreras al editor en París que me telefoneó un día para decirme ‘desde hace una semana el libro está terminado, pero no tiene título’. Y quién sabe de dónde, en el aire me sonó la frase ‘hora y 20’”.

Pellicer, en “Variaciones sobre un tema de viaje”, escribe en los setenta y ocho tercetos que lo integran el largo viaje iniciado en Marsella y que concluye en París, atravesando Egipto, Grecia, Constantinopla, Estambul, etcétera. El poema, a manera de epístola dirigida a Alfonso Reyes, hace las veces de una bitácora de viaje en delicadas estampas. Veintisiete tercetos los ocupa en describir su experiencia en Palestina, que arranca de la vivencia religiosa del poeta. La presencia ausente de Jesús activa los sentidos del poeta, su espiritualidad es conmovida en un acto de recogimiento profundo: callar, orar, llorar, para después tornarse alegría evocando a un Jesús vivo que en los ojos del poeta vuelve a posar su mirada en los campos y montes, y sus pies en los del poeta que pisa los mismos rumbos de su peregrinaje.

Por los caminos de Palestina
pedí limosna de luceros. Supe
callar, orar, llorar y en las divinas

montañas esparcirme por el monte,
sabiendo que el Señor puso sus ojos
sobre esos campos y esos horizontes.

Y yo vi lo que Él vio. Mis pies pasaron
por donde Él caminó. Suelos y reales

TLAQUILTENANGO

los lirios salomónicos alzaron

el himno al libre lujo de sus telas,
y la sombra olivar, agria y torcida
se cruzaba de pájaros.

En los versos siguientes, la tensión reside en la fe, centro de fuerza y levedad del alma:

Mi fe quemó sus piedras poderosas
como en todo lugar y el juramento,
luminoso huracán, me dio sus rosas.

Desos días
me quedó el corazón nuevo y humilde,
lento el pensar y los brazos cargados.

Algo llevo en los brazos no visible
y un solo pensamiento
se ha tornado certero y preferible.

El alma es más hermosa y menos frágil,
vuela sin alas sus mejores vuelos,
los ojos ruegan y el camino es ágil.

El poeta llega a otro lugar donde la ausencia de Cristo está presente: el sepulcro, última morada de Jesús y donde, según los libros del *Nuevo Testamento*, ocurre el acto más importante de Jesús: la resurrección. El poeta, contrito, pormenoriza en su interior sus faltas para ser purificado por las llamas del amor divino.

Junto al Sepulcro del Señor las horas
pasaron sin pasar: una por una

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

vertí desde el crepúsculo a la aurora.

Toda la noche oré. Corrió mi vida
mezquina y ambiciosa. Y en buena sombra pude
quemar antorchas y secar la herida.

El poema prosigue con un enlistado de los fatuos amores terrenales, para más adelante, en un paréntesis que abre, tomar un giro sorprendente con la presencia de Bolívar que es resuelta en una imagen extraordinaria por su fuerza y su significado:

Pero del sitio heroico al sitio santo
las palabras caminan silenciosas
con temblor de universos en las manos.

El poeta remata esta vivencia religiosa con la promesa de volver desposeído de todo bien material y cargado de humildad, y celebra la alegría de la fe glorificando ya no la ausencia presente de Jesús, sino al Cristo-Dios en la figura del “Señor”.

¡He de volver a ti, rico de nada,
soberbio de indigencia y de alegría,
con mi fe formidable descargada

sobre ti como bólido profundo
sin otros labios que el de la alabanza
eterna del Señor!

Pellicer cierra *Hora y 20* con el poema “Ruego”, soneto en el que Jesús es Dios y Señor a quien devoto dirige la plegaria y solicita ejerza su poderío para que sus acciones sean de obediencia a los mandamientos de la religión:

Dios y Señor, quebranta lo que en mí no te alabe:
ven a mi sombra y crúzala, vírala hacia la Osa

y en tus aviones-ángeles su tempestad acabe.

De este poema, dice Roggiano: “Con el soneto ‘Ruego’, escrito en París en 1926 e incluido en *Hora y 20*, Pellicer renueva otra altísima tradición en la poesía mexicana y española: la religiosa y mística, más cerca, sin duda de Miguel de Guevara que de San Juan de la Cruz”.

Germán Arciniegas, al reseñar el libro entremezclando recuerdos de la estancia de Pellicer en Bogotá, dice:

El último libro que Carlos Pellicer publicó en París (*Hora y 20*) está impregnado de un fuerte misticismo. Los viajes que el poeta ha realizado por las tierras de Jesús exaltan a extremos de perfección sus poemas religiosos. [...] Y efectivamente, aquel joven fanático que colgaba de las cuerdas del trópico sus corbatas multicolores, anticipado anuncio de una primavera que aún no llega, se despojó de todas sus galas y recogido, fervoroso y grave es ahora un enamorado de los profetas.

El prolongado viaje de Pellicer por Europa lo lleva a Italia, país que recorrerá entre julio de 1927 y julio de 1928. Fiel a su costumbre epistolar, escribe a su familia y amistades largas cartas. La correspondencia más importante de este viaje la reunió Clara Bargellini en el libro *Cartas desde Italia*. Las misivas están dirigidas a Arturo Pani, entonces cónsul de México en París, y a su amigo Guillermo Dávila.

En el poema “Ruego” hemos visto como el poeta solicita: “Dios y Señor, quebranta lo que en mí no te alabe”; en la carta escrita desde Florencia a Pani, confiesa:

Mis mayores defectos son la sensualidad y el egoísmo. Desde hace cuatro años libro contra ellos una batalla a muerte. Mis caídas son a veces tan grandes, que tienen facha de final. Pero los ángeles acuden y cargo de nuevo y ataco y hiero y paso días y semanas tranquilo pero siempre amenazado. Creo que he ganado terreno y tengo fe en triunfar en poco tiempo. [...] También soy orgulloso pero mucho menos de lo que proclaman mis ami-

gos. [...] También soy perezoso. Por pereza no soy genial [...] en mi corazón hay tempestades. Si no fuera cristiano, me suicidaría.

¿A la edad de treinta años, con el éxito a cuestas y una vida prometedora, por qué causa se pensaría en el suicidio? Aunque sea muy remota la idea y tenga resabios románticos, existe un aguijón que impele al coqueteo con la tragedia. El egoísmo, la soberbia y la pereza, son legítimos objetos de preocupación, y más en un alma cristiana, mas no razón de mayor angustia. Al parecer Pellicer vivía en un debate con su sexualidad, misma que sublimaba en la poesía. Schneider documenta como el último poema donde Pellicer evoca a su novia Esperanza Nieto, “Concierto breve”, escrito en Brujas en 1926. Hasta ese momento el erotismo en su poesía es de una gran sutileza: son los trazos de un desnudo imaginado pero nunca visto. Corresponde a la misma fecha, de la carta a que nos referimos, el poema “La hora de David”, en el que poeta transfigurado en la blanca e inerte estatua de David, clama: ¡Quiero la Vida, la Vida! El poeta no elige de forma gratuita la representación de David. Vicente Quirarte apunta: “[...] la escultura de Miguel Ángel, personificación del brío y la juventud [...]”. ¿Y qué juventud no reclama el brío de la sexualidad? De ahí quizá la solapada religiosidad como refugio seguro de una sensualidad acorralada y sometida al flagelo y catarsis de la plegaria suplicante en la sintaxis del verso.

Pellicer hace un nuevo alto en el camino en Asís, pero este periodo así como su veneración franciscana se verán en capítulo aparte.

El año 1928 no es muy afortunado para Pellicer. En la antología que publica Cuesta, a Pellicer se le califica de poeta impresionista, adjetivo que lo seguirá por muchos años en contra del poeta. La molestia de Pellicer ante la recepción de su obra por los Contemporáneos, se resume en las líneas que le escribe a Guillermo Dávila desde Roma en junio de 1928: “Irrealizable me llama mi querido Torres Bodet. ‘Cohete’ me dice mi querido Villaurrutia. Dentro de cinco o seis años nos veremos las caras. [...] Mis compañeros de México me detestan o me envidian, y por añadidura me saquean sin el menor escrúpulo”.

En el año 1929 Pellicer publica en París *Camino*. En la carta antes citada adelanta sobre este libro a Dávila:

Si no el último, será el penúltimo de una época de *materialismo verbal*, primera juventud. Como mis libros anteriores, este nuevo libro es diverso como un panorama y apretado como el paisaje en que nació. Es un torrente de imágenes. A veces las imágenes son dobles o triples y se prestan a confusiones y oscuridades. [...] Nada o casi nada le debo a las “novedades” literarias europeas. Yo continúo la tradición del *verso* con una cierta personalidad para ejercitarlo, adecuándolo a la imagen, liberándolo frecuentemente de la esclavitud del consonante. Las vocales me bastan para poner en acción toda una máquina del ritmo. A veces los adjetivos los convierto en sustantivos. Mi construcción no es siempre correcta. Yo lo sé. Pero siempre es *poética*. Sí: yo soy un tradicionalista, pero no estático sino dinámico.

En este libro se ausenta la religiosidad de Pellicer, no obstante hay un dejo de nostalgia y melancolía cristianas, en donde la muerte:

Semejante a la sombra de Dios
se esparce en el pensamiento
y nos domina sin nombrarla nunca,
y seca las llagas, y en el sueño
amontona la nada, cosa aérea y ruda.

Bernardo Ortiz de Montellano escribe de *Camino*: “El panteísmo de la poesía de Pellicer es civilizado, deportivo, sin drama interior, de bellos tonos plásticos.[...] Afán de tocarlo todo, hasta la anécdota. Fe de creyente más cercana a los ojos de Santa Lucía que a las llagas de Santo Tomás”.

Pellicer continúa viajando por Europa un año más, regresa a México en 1929, es decir, cuatro años después. Como lo intuyó Pellicer, con *Camino* cerró su primera etapa poética.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Declée de Brouwer, 1998.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa, Colección Sepan Cuantos..., 1994.
- Jiménez de Báez, Yvette. “Carlos Pellicer, contemporáneo”. *Reflexiones lingüísticas y literarias II*. Editores Rafael Olea Franco y James Valender. México: El Colegio de México, 1992.
- Mullen, Edward J. *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*. México: UNAM, 1979.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. México: Seix Barral, 1971.
- Pellicer, Carlos. *Cartas desde Italia*. Edición, presentación y notas de Clara Bargellini. México: FCE, 1985.
- , *Correo familiar (1918-1920)*. Edición y prólogo de Serge I. Zaïtzeff. México: Factoría Ediciones, 1998.
- , *Correspondencia entre Carlos Pellicer y Germán Arciniegas*, edición de Serge I. Zaïtzeff. México: Conaculta, 2002.
- , *Poesía completa*. Edición de Luis Mario Schneider. México: UNAM/Conaculta/El Equilibrista, 1996.
- , *Versos a Esperanza*, edición y estudio preliminar de Luis Mario Schneider. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1998.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1985.
- Rius, Luis. “El material poético (1918-1961) de Carlos Pellicer”. Edward J. Mullen. *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*. México: UNAM, 1979.
- Rocafull, José Gallegos. *La experiencia de Dios en los místicos españoles*. México: Editora Central, 1945.

ELENA GARRO: SIMULACIÓN Y SÍMBOLOS DEL PODER

Elena Garro, en la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), incursiona en el mundo masculino de las instituciones; fenómenos sociopolíticos como la Iglesia y el caciquismo, regidores absolutistas de la conducta y quehacer de la mayoría de los pueblos de México, donde la mujer es depositaria, víctima y cómplice también del sistema surgido de esta alianza.

Elena Garro es portadora de las voces perdidas en el silencio de los templos y rincones de cocinas y alcobas; la voz de la mujer se convierte en ventana abierta, con sonido fresco y sonoro de campana recién estrenada. El papel que guarda la mujer en ese mundo adquiere revelación y denuncia en las voces de las beatas, doncellas perpetuas, amas de casa y prostitutas; voces que claman ser escuchadas, voces solapadoras, atrevidas, que irreverentes se alzan en contra del dogma y el yugo, sin pretender un falso feminismo.

Para entender con mayor precisión *Los recuerdos del porvenir*, pasaremos revista brevemente al papel que ha jugado la Iglesia en la historia de México. Hasta la primera mitad del siglo XIX coexistieron, en forma armoniosa, la Iglesia y el Estado, propiciando una aparente hegemonía, favorable a la Iglesia; en tanto, el país (México) se debatía en búsqueda de una identidad propia, con su recién inaugurada Independencia. La Iglesia, por su parte, se apoderaba de cuatro de las cinco partes del territorio nacional.

En 1857, con la promulgación de la nueva Constitución, que ordena la separación de la Iglesia del Estado y las leyes para regular la propiedad de la Iglesia, sobreviene la Guerra de Reforma, en la que el mismo papa decreta el desobedecimiento a las nuevas normas jurídicas. La intransigencia de la Iglesia culminó en tres años de guerra y con la puesta en vigor de la Ley de Expropiación de los Bienes Eclesiásticos.

Durante el Porfiriato, en forma solapada, la Iglesia convive en amistad con la dictadura. La necesidad de poblar y hacer trabajar las anteriores tierras de “las manos muertas” da lugar a la creación de las Compañías Deslindadoras de Baldíos, circunstancia aprovechada por los hacendados, quienes se apropian de grandes extensiones de tierra trabajada por el esclavo-campesino sin que la Iglesia interceda ante esa flagrante injusticia y opresión.

Los ánimos y circunstancias que vive el país en la primera década del siglo XX son aprovechados por Francisco I. Madero para iniciar la Revolución, la cual sangra a la nación durante diez largos años, sin que logre acabar con los vicios mismos que va gestando el propio movimiento. Así, una vez creadas las “instituciones” con Álvaro Obregón, también se legitima el caciquismo en la figura del jefe militar, primero, y en el político y civil, después; bajo el consentimiento de las autoridades federales y la vista disimulada de la Iglesia.

Durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, el decreto de reglamentación de los artículos constitucionales 3, 27 y 130 ofende a la Iglesia, que propone regresar a la Constitución del 57. La intolerancia política y clerical lleva a la cruenta Guerra Cristera, extendida en los estados del Bajío, y amenaza la estabilidad del país en los tres años que dura (1926-1929). Álvaro Obregón, presidente electo de la República, es asesinado por León Toral, joven fanático religioso.

En la historia de México, salvo escasas excepciones, a la mujer, en forma silenciosa, desapercibida, se le ha anulado hasta hacerla casi invisible en su participación de los escenarios de la vida pública del país. Es Adolfo Ruiz Cortines quien, en los cincuenta, permite el ingreso de la mujer en la vida política con el otorgamiento del derecho al voto. Elena

Garro hace suyo el sufragio de la mujer mexicana, dándole voz y voto a través de la literatura en los diferentes personajes que pueblan su narrativa, y en la que la mujer deja de ser invisible; cuestiona y participa en el mundo de las instituciones ejercidas por el hombre, cobrando vigor y realidad. “El novelista —señala Rosario Castellanos— sobre todo en las épocas históricas de sobresalto y lucha, que han sido las más frecuentes, ha trabajado con los materiales con los que trabaja el historiador y el sociólogo: los que proporciona la experiencia inmediata”.

La autora de *Los recuerdos del porvenir* continúa con una tradición inaugurada por Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, y que se remonta también a Joaquín Fernández de Lizardi, con quien la novela mexicana adquiere valor testimonial. Castellanos, en *Juicios sumarios*, lo expresa así:

La novela mexicana, desde el momento mismo de su aparición, ha sido, no un pasatiempo de ociosos ni un alarde de imaginativos, ni un ejercicio de retóricos, sino algo más: un instrumento útil para captar nuestra realidad y para expresarla, para conferirle sentido y perdurabilidad.

Los recuerdos del porvenir, escrito en 1953 (entrevista con Emmanuel Carballo) por Elena Garro y publicado diez años después, tiene como escenario la Guerra Cristera y narra la historia de Ixtepec a través de un personaje-narrador, el propio pueblo, para el cual el porvenir era la repetición del pasado.

Emmanuel Carballo señala:

La novela está inscrita dentro del realismo mágico, en donde los personajes caminan bajo la lluvia y no se mojan, se trasmutan en piedras, conviven simultáneos amanecer y oscuridad: frontera de luz y sombra. Es un realismo mágico próximo al cuento de hadas y la narración terrorífica. Un realismo que anula tiempo y espacio, que salta de la lógica al absurdo, de la vigilia al sueño, pasando por la ensoñación.

La novela consta de dos partes: la primera se instala en el gobierno de Plutarco Elías Calles y hace un análisis de lo que fue la Revolución y sus resultados, mostrando una mesurada simpatía por Emiliano Zapata y Felipe Ángeles; la segunda parte la dedica al movimiento Cristero, sin dejar pasar por alto el beneplácito del asesinato de Álvaro Obregón: “Tiempo después, la muerte de Álvaro Obregón, ocurrida de bruces sobre un plato de mole, en la mitad de un banquete grasiento, nos produjo una gran alegría a pesar de que estábamos ocupados en la más extrema violencia”.

Fabienne Bradu señala: “Lo interesante no está en la versión histórica, sino en el tratamiento literario que revela a la vez, una concepción del poder y una toma de posición frente a éste”.

Elena Garro, en *Los recuerdos del porvenir*, recrea, en la memoria del pueblo narrador, la historia de un gran desfile de personajes, muertos ya todos, en el tiempo de la ocupación por el Supremo Ejército Federal a cargo del general Francisco Rosas, en el que el pueblo se veía a sí mismo como: “un pueblo de esclavos con unos cuantos patricios, en el que el general Rosas era el único que tenía derecho a la vida”.

Traicionada la Revolución y vuelta la espalda a los zapatistas, el pueblo queda en manos de la nueva casta en el poder, representada por el despótico militar. El pueblo analiza su situación, indaga cuándo y por qué había iniciado todo esto. Pensando que la muerte de Madero era la causa de la expiación, la voz colectiva reflexiona:

¿Acaso Madero no había sido un traidor a su clase? Perteneía a una familia criolla y rica, y sin embargo encabezó la rebelión de los indios. Su muerte no sólo era justa, sino necesaria. Él era el culpable de la anarquía que había caído sobre el país. Los años de guerra civil que siguieron a su muerte habían sido atroces para los mestizos que sufrieron a las hordas de indios peleando por unos derechos y unas tierras que no les pertenecían. Hubo un momento, cuando Venustiano Carranza traicionó a la revolución triunfante y tomó el poder, en que las clases adineradas tuvieron un alivio. Después, con el asesinato de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ánge-

les, se sintieron seguras. Pero los generales traidores a la revolución instalaron un gobierno tiránico y voraz que sólo compartía las riquezas y los privilegios con sus antiguos enemigos y cómplices de la traición: los grandes terratenientes del porfirismo.

Elena Garro no se detiene en los efectos de la Revolución como un espectador frente a la pantalla cinematográfica, se introduce, penetra, hurga en el microcosmos de un pueblo sometido por el poder ejercido por un hombre, dominado, a su vez, por el desamor de su querida Julia.

La complicada red tejida por una araña resulta un juego de niños frente a la compleja confección del poder. Cuatro personajes son clave en las dos vertientes ofrecidas: el poder militar y el caciquismo, en los binomios Julia Acevedo y Francisco Rosas, y Lola y Rodolfo Goribar. En el primer caso, como ya dijimos, Francisco Rosas detenta el poder de la ocupación militar, pero no es a él a quien el pueblo señala como responsable de atropellos y asesinatos, sino que inculpan a Julia (su amante), en su indiferencia, de provocar la venganza del general impotente a la posesión mental y amorosa de la bella mujer.

Este juego de poder, Fabienne Bradu lo descifra con claridad:

Lo que se insinúa, desde el principio de la novela, es la ambigüedad que encierra Julia como símbolo de la rebelión: es más poderosa que todos porque tiene sojuzgado al general Rosas, es la que más se opone al poder opresivo y obtuso de los militares. Su inaccesibilidad la sitúa literalmente por encima de todo y de todos, con un pie en este mundo, y el otro, en la realidad mágica donde nunca podrá alcanzarla el general Rosas.

Elena Garro, en la voz-silencio de Julia Acevedo, muestra su repudio al poder despótico del hombre, ante el que la mujer se sustrae en la ensoñación de un mundo interno, íntimo y, por lo tanto, infranqueable al hombre. Silencio al que el hombre reducía a la mujer: “Conchita Montúfar recordaba a su padre y a su abuelo hablando sobre lo insoportables que eran las mujeres habladoras. Conchita se quedaba de este lado

de la frase, mientras su abuelo y su padre volvían a hablar interminables horas sobre la inferioridad de la mujer”.

Así, Elena Garro, en la actitud de Julia, tajante rechaza el que la mujer sea objeto de poder, y el que es reducido frente al poder mágico de la mujer.

La otra pareja, Lola y Rodolfo Goribar (madre e hijo), resulta, si no más compleja, también significativa en el escenario del poder de las mujeres. Rodolfo Goribar personifica al cacique del pueblo bajo los arrumacos de su madre, quien, cual cancerbera, vela por la tranquilidad del edípico sueño de su hijo: “lo veía pequeño y medroso, sediento de mimos y le prodigaba sus halagos”. Y le enseñaba, sentenciando: “no lo olvides, hijito, el que da primero, da dos veces”. Cacique autorizado por el gobierno, para apropiarse de las tierras que quisiera y, al que Rosas apoyaba a cambio de grandes sumas de dinero.

Para muestra basta un botón, pero en este caso tenemos dos: Francisco Rosas y Rodolfo Goribar (sin contar a Nicolás Moncada), quienes, atrapados por el mágico brebaje del poder de las mujeres de Elena Garro, son aniquilados y convertidos en marionetas o en los esperpentos de Valle-Inclán. Hombres que, de alguna forma, castrados, rabiosos acometen a un pueblo inocente que adivina y sabe sus desgracias y que son exhibidos como crueles tiranos.

Me pregunto, ¿cuál fue el mundo en que vivió Elena Garro? Se adivina atroz, y del cual parece que la salvó el silencio de la ensoñación para no ser alcanzado por el desastre. Cualquiera que haya sido, su venganza se ha cumplido en *Los recuerdos del porvenir*, revirtiendo los papeles y, de esta suerte, los hombres son transformados en guiñapos cuyo destino puede ser la muerte desventurada o la desolación.

En cuanto a la Iglesia, Elena Garro escribe a Emmanuel Carballo:

En estos días el mundo era muy trágico. Mi héroe era el Padre Pro y mi enemigo Plutarco Elías Calles. Cuando el general Amaro llegó a perseguir a los cristeros, todo el pueblo se encerró. Deva (mi hermana) y yo salimos a

correr junto a su coche abierto para gritarle hasta quedarnos roncas: ¡Viva Cristo Rey! El Padre Pro se asomaba por una ventanita enlutada y todos llevábamos su estampa. ¿Por qué permitían la iglesia protestante y cerraban las católicas?

La declaración de la autora de *Los recuerdos del porvenir* no pone en tela de juicio su filiación religiosa y su repulsión al gobierno callista. Las dos instancias las aprovecha como escenario de la novela, en la que también denuncia el papel de la Iglesia: “Entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos preparaban la tumba del agrarismo. La Iglesia y el gobierno fabricaban una causa para ‘quemar’ a los campesinos descontentos. Mientras los campesinos y los curas del pueblo se preparaban a tener muertes atroces, el arzobispo jugaba a las cartas con las mujeres de los gobernantes ateos”.

No obstante, señala la añoranza de la vida religiosa a través del calendario eclesiástico, que marca el tiempo de sus habitantes, en la celebración de los sacramentos de la fe cristiana y en la festividad de los domingos y días de glorificar.

El pueblo-narrador se lamenta:

Yo ya no era el mismo con la iglesia cerrada y sus rejas vigiladas por soldados que jugaban en cuclillas a la baraja. En mi larga vida nunca me había visto privado de bautizos, de bodas, de responsos, de rosarios. Mis esquinas y mis cielos se quedaron sin campanas, se abolieron las fiestas y las horas y retrocedí a un tiempo desconocido. Me sentía extraño sin domingos y sin días de semana.

Elena Garro no pide permiso, abre de par en par las puertas del mundo masculino, al que empuja a la mujer para que desde dentro se oiga la voz de la beata, la viuda, la doncella, la querida, la madre y la prostituta, en un grito de rebeldía irreverente que le otorga su derecho de voz y voto de mujer, sin falsos condicionamientos feministas.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Bradú, Fabienne. “Testimonios sobre Elena Garro”. *Señas particulares. Escritora*. México: FCE, 1987.
- Carballo, Emmanuel. “Elena Garro”. *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Diógenes/Ediciones del Ermitaño, 1986.
- Castellanos, Rosario. “El uso de la palabra”. México: *Excélsior*, 1974.
- , *Juicios sumarios*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1973.
- , *Mujer que sabe latín*. México: SepSetentas, 1973.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. México: Joaquín Mortiz, 1963.

CARLOS FUENTES: LOS ESTADOS UNIDOS EN SU NARRATIVA

[...] para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia.

Octavio Paz, *Piedra de sol*

México, a partir de su Independencia, tiene como tarea crear una identidad que lo defina y le dé existencia. En busca de esta autodefinición, toma lo que tiene más a la mano: el espejo inmediato que le ofrece el vecino país del norte; espejo en el que diferencias y afinidades convergen para elaborar la propia imagen; así, los Estados Unidos se convierten en el otro, el otro que al existir le da plena existencia. Al describir al otro, se define a sí mismo. Esto no es nuevo, una obra clave y característica en la que la voz colectiva del pueblo interviene en la creación del nacionalismo, estimulando la conciencia de una identidad propia a través de la imagen del otro, es el *Poema del Mio Cid*.

Carlos Fuentes, en su extensa narrativa, ha recogido la voz colectiva del pueblo mexicano, que, en busca de su imagen y nacionalismo, lo ha hecho definiendo al otro, de tal manera que el autor individual queda suplantado por el autor colectivo. En este trabajo se analiza, en la narrativa del escritor Carlos Fuentes, cómo el autor colectivo, en la imagen del otro, se define a sí mismo y ayuda a construir el nacionalismo.

La creación de la identidad es premisa insoslayable para forjar cualquier nacionalismo, y es el pueblo quien participa en esta formación como autor y personaje, demostrado ya por la historia y la literatura. Cuando hablamos de la literatura como aportación a la creación de las naciones, lo hacemos incluyendo la conciencia del pueblo en la voz colectiva que, de texto oral por tradición, encuentra en el texto escrito lo imperecedero. Ricardo Rojas lo expresa así:

Una literatura nacional es la expresión de una conciencia nacional. Concibo la personalidad nacional del mismo modo que la personalidad individual. Éstas son dos entidades gemelas, la una de psicología individual, la otra de psicología colectiva [...] Concibo por consiguiente a la nacionalidad como un fenómeno de síntesis psicológica: un yo metafísico que se hace carne en un pueblo y que habla su lenguaje en los símbolos de la cultura. La conciencia nacional estriba en una cenestesia colectiva; el territorio y la población, y en memoria colectiva.

Desde el siglo XVIII, José Antonio Alzate y José Ignacio Bartolache, en sus escritos, hablan con insistencia sobre el “cuerpo de la nación” y la “patria” como términos correlativos que responden, sin duda, al sentimiento de que México es no sólo otra cosa frente a España, sino una nueva entidad, con las características ya de una patria. En esta conciencia nacional, la voz colectiva del mexicano, desde los inicios del siglo XIX, comenzó a dar forma al retrato de los Estados Unidos y de sus habitantes, dando cuenta de ello los primeros viajeros, quienes lo registran en sus textos, siendo el teniente José María Sánchez quien inaugure el género de los libros de viaje en su calidad de dibujante de la Comisión Científica y Militar, que tenía como propósito fijar los verdaderos límites entre México y los Estados Unidos al mando del general Manuel de Mier y Terán. El teniente Sánchez narra en su *Viaje a Texas*, entre 1828 y 1829, los sucesos cotidianos, describe con minuciosidad la geografía, las costumbres de los lugareños, se deslumbra con los ojos azules, las cabelleras rubias y la blanca piel de las mujeres, también observa la labiosidad y los hábitos austeros de esta raza en contraste con el salvajismo,

lujuria y alcoholismo de las tribus indígenas. Si bien, Texas todavía formaba parte de la República mexicana, ya se observaban indicios de que pronto entraría en guerra con México y se convertiría después en uno de los estados más grandes de la Unión Americana.

Lorenzo de Zavala (1788-1836) es el primer autor que escribe con razón de causa su libro *Viaje a los Estados Unidos del Norte* (1834). A partir de ese momento se van a suceder junto con los libros de viajes, impresiones, memorias, diarios y autobiografías que abordan el tema de los Estados Unidos, sumándose entre otros a la lista decimonónica: Luis de la Rosa (1804-1856), Justo Sierra O'Reilly (1814-1861), Guillermo Prieto (1818-1897), Francisco Díaz Covarrubias (1823-1889), Francisco Bulnes (1847-1924), Justo Sierra (1848-1912), Federico Gamboa (1864-1939), Victoriano Salado Álvarez y José Juan Tablada (1871-1945).

La presencia de los Estados Unidos en el continente se ha hecho sentir en multitud de formas, pero no cabe duda que siempre lo ha sido de una manera perturbadora. Los hispanoamericanos, ayer y hoy, sienten la sombra amenazante de ese enorme oso blanco. Los Estados Unidos no sólo han servido a México para definir su personalidad. La imagen de los anglosajones es vista por todos los países del continente como un gran espejo a partir del cual han construido la personalidad de pueblos que comparten una misma historia y lengua frente al otro (a partir de aquí nos estaremos refiriendo como al otro a los Estados Unidos de América).

Desde el siglo XIX, no sólo los mexicanos, sino los escritores de todo el continente se han rendido a la tentación de describir al otro. Autores individuales que expresan y responden al sentimiento y conciencia colectivos de los pueblos hispanoamericanos, encontrando nombres, entre otros, de las tallas de Martí, Rodó, Darío, Henríquez Ureña, Vasconcelos, Neruda y Alfonso Reyes. Tratar de compilar la voz colectiva por los escritores hispanoamericanos definiendo al otro sería incontable y tampoco es el caso; como dice Alberto Zum Felde: “Se trata simplemente —pero más honda e imperiosamente— de conocernos a nosotros mismos y de conocerlos a ellos; de comprender el *fatum* histórico de nuestra diferencia de ser”.

La presencia del otro es vista por Jacques Derrida: “[...] como una parte de la ‘oposición binaria’ tan cara al estructuralismo”. El otro, en este caso, lo ve desde la perspectiva del mundo masculino en donde la mujer es la otredad, y que funciona a través de la “deconstrucción” y que según Derrida: “[...] por la cual se puede ver que se socavan mutuamente en el proceso del significado textual”. El filósofo francés desarrolla su teoría de la siguiente manera:

La mujer es lo opuesto, lo “otro” en relación con el hombre. La mujer no es no-hombre, hombre defectuoso a quien se asigna un valor principalmente negativo en relación con el primer principio masculino. Igualmente, el hombre es lo que es sólo en virtud de que incesantemente deja fuera a ese opuesto, a ese “otro”, de que se define a sí mismo dentro de una antítesis a ese otro, y que toda su identidad, por consiguiente, está peligrosamente atrapada en cada gesto con el cual procura reafirmar su existencia, autónoma y de características únicas. La mujer no es sencillamente lo “otro”, en el sentido de algo situado más allá del horizonte masculino, sino “otro” íntimamente relacionado con el hombre como imagen de lo que él no es, y, por lo tanto, un recordatorio constante de lo que sí es. El hombre, consiguientemente, necesita de ese “otro” aun cuando lo desprecie.

México siempre se ha encontrado en esa oposición binaria respecto de los Estados Unidos, que representan lo opuesto, definiéndose en la antítesis del otro, pero que sabe que está relacionado como imagen de lo que se es y no se es, requiriendo de ese otro para definirse. La convivencia de los dos países ha sido obligada por las circunstancias geográficas y no pocas veces ha sido conflictiva, pero no es nuestro tema hablar de las relaciones históricas y políticas, para eso se puede recurrir a las bibliotecas que existen en ambas naciones. Lo que nos interesa es cómo la presencia del otro, al ser definida por un yo colectivo, ha funcionado en el proceso de definición y de nacionalismo. Como decíamos al principio, el carácter de estas obras tiene su origen en la tradición oral y, de ahí, pasa a ser casi norma, en el texto escrito.

El ir y venir de los mexicanos a los Estados Unidos, en forma incontable y cotidiana durante muchos años, les permitió la observación de sus costumbres, leyes, hábitos, formas de pensar, de hablar y de actuar, conformando lentamente el retrato del otro, que equivalía a la lenta elaboración de la imagen y del nacionalismo del pueblo mexicano, como lo afirma Octavio Paz: “Toda la historia de México, desde la conquista hasta la Revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos”.

Antes de que Carlos Fuentes describiera al otro, el retrato estaba formulado; recogiendo la voz colectiva en la obra de autores mexicanos, lo podemos definir de la siguiente manera:

Los norteamericanos son trabajadores (demasiado), porque lo que más les importa es el dinero (por encima del amor y la belleza). Enfrentan las tareas más colosales con la ayuda del ingenio, la fuerza muscular, la tenacidad y la avaricia. La comida es para ellos una interrupción indeseable del trabajo, que resulta en una cocina nacional insípida pero veloz. Sus relaciones personales, desde los contratos matrimoniales hasta las diversiones nocturnas, están impregnadas de intolerable franqueza y pragmatismo. En cuanto a su nacionalismo, los norteamericanos pretenden remedir una breve historia como nación, con la orgullosa lista de victorias militares. Permanentes colonizadores, no aprecian las virtudes del arraigo y de las costumbres.

En este retrato bástenos voltear la imagen del espejo para encontrar en mayor o menor medida la definición del pueblo mexicano.

En Carlos Fuentes no es gratuito expresarse con conocimiento de causa sobre los dos países, pues mientras crecía en uno; el otro, el suyo, México, se le incrustaba a través de los libros, primero como una fantasía para después convertirse en la realidad que lo obsesionaría y fustigaría. De esa época, el escritor recuerda en *Myself with Others*:

En casa, mi padre me hacía leer historias de México, estudiar geografía de México, entender los nombres, los sueños y las derrotas de México: un país

inexistente, que yo creía que mi padre había inventado para alimentar mi imaginación infantil con maravillosas ficciones: una tierra de Oz con un camino verde de cactus, un paisaje y un espíritu tan diferentes de los Estados Unidos que parecía una fantasía. Una fantasía cruel: la historia de México era una historia de aplastantes derrotas, mientras que yo vivía en un mundo, el de mi escuela pública en Washington, en el que se celebraban victorias, una tras otra, de Yorktown a Nueva Orleans [...] A veces los nombres de las victorias de los Estados Unidos eran los mismos de las derrotas y humillaciones de México: Monterrey, Veracruz, Chapultepec [...] en el mapa de mi imaginación, mientras los Estados Unidos se expandían hacia el oeste, México se contraía hacia el sur.

Carlos Fuentes se inició como escritor con el libro de cuentos *Los días enmascarados* (1954), pero será a partir de *La región más transparente* (1958) que su producción se convierte en una vertiginosa y copiosa carrera de éxitos. Y ya desde su primera novela aparece la figura de nuestros vecinos, así como el tema de la identidad de México, el cual se convertirá de cierta manera en el *leitmotiv* de gran parte de su obra narrativa. El niño embelesado con el país que Franklin Roosevelt le enseñó a “creer que el primer deber para los Estados Unidos era vivir a la altura de sus ideales” se convierte en un joven mexicano de pura cepa que, en su escritura, da voz al autor colectivo, sentenciando en contra de la nación que lo prodigó de “cosas que funcionaban, donde nada se rompía: trenes, plomería, caminos, puntualidad y seguridad personal”. En *La región más transparente* Fuentes escribió:

La lucha contra el imperialismo tiene que ser directa, llegar al pueblo. Sea bienvenida la lucha contra el imperialismo, pero que sea efectiva: contra el imperialismo se lucha en su terreno de intereses, no escribiendo cuplés realistas-socialistas.

En estas líneas vemos el clamor no sólo mexicano, sino continental, que ve amenazada su identidad y, por consiguiente, requiere definirse a sí mismo dentro de una antítesis respecto a ese otro. También encontra-

mos frases que tienen origen en la tradición oral, entendiéndola no como algo que se preserva, sino que vive y obra en el proceso de definición y nacionalismo.

Entre las obras en las que Carlos Fuentes describe al otro en forma directa se encuentran: *La región más transparente* (1958), *Cantar de ciegos* (1964), *La cabeza de la hidra* (1978), *Myself with Others* (1981), *Gringo viejo* (1985), *Cristóbal Nonato* (1987), *Diana o la cazadora solitaria* (1994) y *La frontera de cristal* (1995). Las citas o temas que aborda Fuentes sobre los Estados Unidos y sus ciudadanos han variado con el transcurso de los años. De la Unión Americana de los años treinta, él recuerda un país que celebraba victorias, una nación que daba confianza en uno mismo, fe en el progreso; un mundo de energía con un optimismo ilimitado en donde todo funcionaba. En su narrativa hace referencias al periodismo, a la mujer moderna, a la política expansionista y, en forma más reiterada, la dedicada a la descripción y apariencia del estadounidense.

De las obras mencionadas, he seleccionado algunas citas que ejemplifican, por un lado, la voz individual sustituida por la colectiva y, en la oposición binaria del otro, la definición del yo. Iniciaremos con una referida a la descripción generalizada del país del norte en *Cristóbal Nonato*:

Los Estados Unidos no tienen memoria porque tienen medios de información. Los media son nuestra historia: identifican a nuestro adversario y los Estados Unidos, sin adversario reconocible dejan de reconocerse a sí mismos: joder, ¿qué sería sin un malo enfrente? Nazi o comunista chino coreano búlgaro cubano vietnamita palestino nicaragüense: no podemos vivir sin nuestro enemigo. Hay que remontarse a la fuente del mal: Rusia; el Imperio Maligno.

O bien:

Yo siempre me he preguntado cuándo fueron inocentes ¿al matar indios, al entregarse al destino manifiesto y desatar sus ambiciones continentales,

del Atlántico al Pacífico? ¿Cuándo fueron inocentes los Estados Unidos? ¿Cuando explotaron el trabajo negro esclavizado, cuando se masacraron entre sí durante la Guerra de Secesión, cuando explotaron el trabajo de niños e inmigrantes y amasaron colosales fortunas habidas, sin duda, de manera inocente? ¿Cuando pisotearon a países indefensos como Nicaragua, Honduras, Guatemala? ¿Cuando arrojaron la bomba de Hiroshima, en la mente racista que, flagrante o suprimida, vergonzosa o combatida, todo gringo tiene clavada como una cruz en la frente?

En estas referencias, en las que recordamos el retrato de los árabes y judíos en el *Mio Cid*, también es preciso señalar que el nacionalismo es y se presenta de diversas maneras en los pueblos. En cuanto al nacionalismo como concepto, David Brading señala: “Comúnmente su contenido implica la búsqueda de una autodefinición, una búsqueda que tiende a ahondar en el pasado nacional en pos de enseñanza e inspiración que sean una guía para el presente”. Obedece a un proceso de desarrollo histórico particular, por lo que su significado también será diferente; no obstante, cualquiera que sea la significación que adquiera, se trata de un valor, en el que los pueblos depositan y buscan la autodefinición, siendo portador del nacionalismo el mismo pueblo. Así, en México, a diferencia de los Estados Unidos, una de las características nacionales según Turner es la integridad nacional y no el impulso de dominación. El nacionalismo mexicano ha sido, y es, *introvertido* más bien que *extrovertido*; ha buscado el fomento de la unidad interna de los mexicanos antes que el engrandecimiento de México en detrimento de los países vecinos.

A Fuentes no escapa la descripción psicológica del ciudadano medio, tal como se aprecia en *Cristóbal Nonato*:

Turbulencias y contradictorias emociones embargan a un norteamericano cuando abandona por más de diez minutos su optimismo nativo, la seguridad que le da sentirse a gusto en su piel, seguro sobre todo de la ubicación respectiva del bien y el mal.

De la vida cotidiana, hecha de una rutina apacible, prevista económica y moralmente, desde la adolescencia en la familia americana, en contraposición con la inseguridad y la caja de sorpresas, regocijos, dramas, aventuras insospechadas, y de no saber qué pasará mañana tan común de los mexicanos, Carlos Fuentes realiza un espléndido dibujo en *Myself with Others*:

La clase de historia era lo más aburrido. Siempre pasaba “antes”, en una especie de museo eterno, donde todo estaba muerto, donde no había gente como ellos, salvo cuando se trasladaban a la pantalla y se convertían en Clark Gable y Vivien Leigh, ésa sí era historia, aunque fuera mentira. La realidad podía ser una ilusión, tomar una soda de chocolate con la novia, ir al cine a ver más ilusión cada semana. Todos sabían que se casarían allí mismo, vivirían allí mismo y como casi todos eran buenos chicos, serían buenos maridos, buenos padres, y se conformarían con la madurez de sus antiguas novias, las carnes excesivas o flácidas, la muerte del sexo, la muerte del romance, que era como si la luna se apagase para siempre.

La laboriosidad del estadounidense nunca ha sido puesta en duda, aunque su origen tenga que ver con una forma de evadir la vida misma en una sociedad poco propensa a la sociabilidad y a la interacción humana. Fuentes, al igual que la mayoría de los latinoamericanos, algunas veces los admira, otras los comprende y otras también los enjuicia. Un caso semejante es el de José Enrique Rodó, quien con su famoso *Ariel* abrió la literatura de América en 1900, con una nueva visión, sirviendo de parteaguas para lo que sería una verdadera literatura hispanoamericana. En *Ariel* se dedican copiosas hojas a la descripción del otro y no se escatima objetividad para admirar los logros del pueblo estadounidense, enfatizando en aquellas características que han pregonado y llevado a la práctica: libertad, trabajo, religiosidad, dominio y expansión territorial.

La dedicación al trabajo marca y acentúa las oposiciones binarias, como la referida al periodismo en *Gringo viejo*:

Pasó como un relámpago por sus ojos azules la imagen tan lejana de la redacción del *San Francisco Chronicle*, donde las noticias de México cruzaban el aire lentamente, no como las flechas que mantenían saltando a los reporteros: escándalos locales, acontecimientos nacionales, los reporteros del imperio Randolph Hearst eran enérgicos, Aquiles norteamericanos, no tortugas mexicanas, a la caza de la noticia si era necesario, había noticias águila que entraban rompiendo las ventanas de la redacción de Hearst.

El periodo de Ronald Reagan es uno de los más cuestionados por Fuentes y no repara en su enjuiciamiento, así lo deja asentado en *Cris-tóbal Nonato*:

Ronald Ranger destruyó la educación superior en los Estados Unidos con la presteza de la pistola más veloz del Oeste. El presidente seguramente leyó en su lista de cortes presupuestales en la ayuda federal a la educación enunciados exóticos como “Literatura Hispanoamericana” y “Mitología Comparada”, se preguntó para qué servía eso y lo rayó de la lista.

Carlos Fuentes, en *Diana o la cazadora solitaria*, realiza de manera sintética la biografía de una actriz norteamericana con quien mantuvo un breve pero intenso romance. La compleja relación que se da entre ellos, en la novela, retrata en un lienzo suprarrealista los rostros de los dos países. Fuentes, como todo mexicano, siempre ha necesitado describir al americano para reconocerse a sí mismo. En la novela, el escritor representa la cultura viril que se monta sobre un país frágil, sin historia y lleno de biografías encapsuladas en mitos creados por Hollywood.

Carlos Fuentes, en la narrativa, ha encontrado una fuente inagotable de su búsqueda no sólo como escritor, sino como mexicano, en el que su país no acaba de definirse; Fuentes recurre a la historia, a la antropología, a la psicología, a la misma literatura; es decir, a todo lo que está a su alcance, para desentrañar algo que parece inescrutable: la identidad del pueblo mexicano. La novela ha sido el vehículo en toda Hispanoamérica para retratar la realidad americana. Rogelio Rodríguez Coronel

afirma: “[...] la actual novela latinoamericana encuentra su fundamento en una visión del mundo donde se conjuga la identidad de nuestros pueblos”. Al principio se buscó en el resultado de la mezcla de la sangre indígena con la española, lo cual arroja ciertas luces, pero no las suficientes. Fuentes, al igual que otros escritores, ha utilizado como elementos en la formulación de la identidad mexicana, la tradición oral en la voz colectiva, que plantea la existencia del otro para afirmar la propia. La descripción de Fuentes es más elaborada por la pluralidad de culturas de que se compone no sólo México, sino también el otro. De una u otra forma en la descripción del otro, el autor ha sido sustituido por la voz colectiva.

Asimismo, la inauguración en el poema del *Mío Cid* de la creación del nacionalismo y la autodefinición a través de la imagen del otro, y al seguir la teoría de Jacques Derrida, vemos que el estadounidense no es únicamente lo otro, situado más allá de la frontera mexicana, sino otro íntimamente ligado con el mexicano como imagen de lo que él no es, y que representa un recordatorio de lo que sí es.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Era, 1988.
- Castellanos, Rosario. *Juicios sumarios*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966.
- Eagleton, Terry. “El Postestructuralismo”. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1988.
- Fuentes, Carlos. *Cantar de ciegos*. México: Joaquín Mortiz, 1964.
- , *Cristóbal Nonato*. México: FCE, 1987.
- , *Gringo viejo*. México: FCE, 1990.
- , *Myself with Others*. Londres: Andre Deutsch Limited, 1988.
- , *La región más transparente*. México: FCE, 1958.
- , *Los días enmascarados*. México: Los Presentes, 1954.

TLAQUILTENANGO

- , *La cabeza de la hidra*. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- , *Diana o la cazadora solitaria*. México: Aguilar, 1994.
- , *La frontera de cristal*. México: Alfaguara, 1995.
- Paz, Octavio. “Piedra de sol”. *Libertad bajo palabra*. México: FCE, 1990.
- , *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1959.
- Rodríguez Coronel, Rogelio. “Prólogo”. Vera Kuteischikova y Lev Ospovat. *Ensayos sobre novelistas latinoamericanos*. La Habana: Arte y Literatura, 1987.
- Rodó, José Enrique. “Ariel (fragmento)”. *El ensayo en Hispanoamérica*. México: El Colibrí, 1972.
- Rojas, Ricardo. “Conciencia de nacionalidad”. *El ensayo en Hispanoamérica*. México: El Colibrí, 1972.
- Turner, Frederick C. *La dinámica del nacionalismo mexicano*. México: Grijalbo, 1971.

MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE TERROR EN LA OBRA DE AMPARO DÁVILA

En 30 de junio de 1965, en el periódico *La Mañana*, de Montevideo, Uruguay, apareció un encabezado por demás perturbador, “Horror al alcance de todos”. No se trataba, aunque así lo pareciera, de una nota policíaca, sino del artículo de Mario Benedetti, en el que escribió sobre *Música concreta* (1964), de Amparo Dávila:

Escritos con una sencillez despistadora, estos relatos tienen una de las clásicas virtudes del cuentista de garra: interesan de principio a fin. La autora mexicana tiene una particular habilidad para construir relaciones tangibles, diálogos veraces, y también para dar a hechos y palabras un aval de cotidianidad, de cosa posible. Pero a ese rasgo, ya de por sí estimable, agrega una destreza que en cierto modo da la clave de su estilo de imaginación: el misterio se va generando por debajo de la sencillez.

Y en 1969, la gran poeta argentina Alejandra Pizarnik le escribió en una carta a su amiga Monique Altschul, quien venía a México: “Y si te aburres por no conocer gente grata y amable, andá a ver a mi amiga la cuentista Amparo Dávila”. Muy lejos estaba Pizarnik de saber que su querida amiga sería considerada como una de las más grandes cuentistas de nuestros tiempos.

Pero diez años antes, esto es 1959, comienza su amistad con Julio Cortázar. Amparo Dávila, con quien me une no sólo la admiración sino

también una profunda amistad desde hace ya muchos años, me hizo un enorme regalo: cinco cartas que le enviara Cortázar entre 1959 y 1965, todas ellas desde París. En la primera, el autor de *Rayuela*, escribe: “He tenido un gran placer con la lectura de *Tiempo destrozado*, que me parece un excelente libro. En la solapa se habla de esta obra como su primer libro de cuentos; si es así, admiro la maestría y la técnica que se advierten en cada página”. En la última epístola (1965), refiriéndose a *Música concreta*, leemos:

Creo que lo que más me gusta en tus relatos es lo que podríamos llamar su razón de ser, el impulso que te llevó a escribirlos; en otras palabras, eso que el lector común llama “la idea”, o “el argumento”, pero que los veteranos en estas cosas sabemos que viene de más atrás y que precede al tema. Cada uno de los relatos se basa en una situación de una tremenda fuerza; no es que la idea haya sido desarrollada con una técnica destinada a darle esa fuerza, sino que la raíz del cuento en ti me parece tremendamente fuerte, inevitable. Quizá la excepción sea “Arthur Smith”, que es más literario por decirlo de algún modo (y muy brillante, dicho sea de paso); pero todos los otros son como explosiones, como algo que estaba acumulándose y que de golpe se abre paso. He tenido esa sensación con cada nuevo relato que releía o que conocía por primera vez.

Nada menos que Benedetti, Pizarnik y Cortázar, íconos de la literatura hispanoamericana, hacen manifiesta la maestría de Amparo Dávila. Así que no es de extrañar que el interés cada día mayor sobre esta extraordinaria narradora obedezca a que sus relatos se encuentran en el catálogo de los clásicos de la literatura mexicana. Amparo Dávila ya ocupa un lugar junto a aquellos que escribieron una obra breve pero de importancia enorme, para no abundar en nombres sólo mencionaré el de Juan Rulfo.

Quiero destacar un dato singular de esta escritora que se ha mantenido al margen de capillas literarias y de la autopromoción. *Río subterráneo* (1979) de Inés Arredondo tuvo un primer tiraje de cuatro mil ejemplares,

Los muros enemigos (1962) de Juan Vicente Melo fue de dos mil; *La invitación* (1972), de Juan García Ponce, de cuatro mil; *El tañido de la flauta* (1986), de Sergio Pitol, de cuatro mil; mientras que *Muerte en el bosque* (1985), de Dávila, tuvo un tiraje en la colección de Lecturas Mexicanas (volumen 74) de cincuenta mil ejemplares, el mismo que *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica. Queda la pregunta ¿por qué, quiénes y qué intereses fraguaron el aplauso y galardones de Pitol y García Ponce, en tanto que a Amparo Dávila la sometieron al silencio e invisibilidad? La respuesta poco importa, aunque bien caben las palabras de Monsiváis: “¿De qué otra manera se ingresa al círculo intelectual si no es a través de elogios mutuos?”, a lo que podríamos agregar, también al círculo de los premios. No obstante, todos sabemos que el valor de una obra se impone más allá de una fama inmediata y efímera, de los halagos vacuos o de los vituperios y, en la mayoría de las veces, es el tiempo el que se encarga de colocar en su justa medida el peso y trascendencia de lo que verdaderamente vale. Una prueba más de la originalidad e incuestionable calidad literaria en la narrativa de Dávila es el libro *Amparo Dávila. Bordar en el abismo* (2009), que acomete la tarea de develar las múltiples facetas de los cuentos de Dávila desde una perspectiva de la inteligencia, la investigación y el análisis.

Antes de referirme a la obra de Amparo Dávila, considero pertinente ubicarla en la historiografía de la literatura mexicana. El año en que nace, 1928, México se encuentra convulsionado por la Guerra Cristera y por el asesinato de Álvaro Obregón. Para las letras de nuestro país es un año afortunado, en él ven la luz, junto con Amparo Dávila, Carlos Fuentes, Inés Arredondo, Jorge Ibargüengoitia, Carlos Valdés y, la gran poeta y querida amiga, recién fallecida, Enriqueta Ochoa, entre otros.

Como decía al principio, Amparo Dávila publica en 1959 su primer libro de cuentos, *Tiempo destrozado*. Es la década del surgimiento de una nueva narrativa en México que signará no sólo un rompimiento sino el derrotero y consolidación de una verdadera literatura que se proyectará en el ámbito internacional. La mayoría de estos escritores, que cons-

truyen lo que podemos llamar “literatura del medio siglo”, gozarán de amplia fama y serán objeto de las más altas distinciones literarias dentro y fuera de nuestro país. Durante este periodo aparecen *Confabulario* (1952) y *Bestiario* (1959) de Juan José Arreola; *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo; *Los días enmascarados* (1954), *La región más transparente* (1958) y *Las buenas conciencias* (1959) de Carlos Fuentes; *Balún Canán* (1955) de Rosario Castellanos; *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens; *Un hogar sólido* (1958) de Elena Garro; *Tiempo cercado* (1959) de Sergio Pitó; *La justicia de enero* (1959) de Sergio Galindo; *La creación* (1959) de Agustín Yáñez; *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1959) de José Emilio Pacheco; *El laberinto de la soledad* (1950), *Águila o sol* (1951), *El arco y la lira* (1956), *La peras del olmo* (1957) y *La estación violenta* (1958) de Octavio Paz, y *La Iliada* de Homero (1951) traducida por Alfonso Reyes. Es decir, obras y autores fundamentales en las letras nacionales.

Este breve panorama no admite lugar a dudas del linaje al que pertenece la escritura de Amparo Dávila; se le relaciona con Guadalupe Dueñas, Julieta Campos, Francisco Tario, así como con Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo y Juan García Ponce; se habla de sus afinidades literarias con Arreola, Borges y Cortázar, de la influencia de Franz Kafka. No obstante la genealogía a la que todos pertenecemos, también lo es que cada uno tiene sus propias y únicas señas particulares, y éste es el caso de Amparo Dávila. La escritora zacatecana no necesita de emparentamientos para el reconocimiento a su originalidad y perfección en el dominio del cuento, la estética de su narrativa sólo le corresponde a ella. Es importante señalar que el primero en descubrir la calidad de su escritura fue nada menos que Alfonso Reyes, a quien se debe la publicación de sus primeros cuentos en la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad de México*, la revista *Estaciones*, y otras más.

Entrando en terreno, es lugar común hablar de las obsesiones que ciñen la escritura de los autores, pero más bien se trata de lo que señaló Jorge Luis Borges: “[...] un hombre se propone la tarea de dibujar al mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de pro-

vincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos, y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”. Lo mismo sucede con Amparo Dávila, la cara que ha dibujado en sus cuentos es primordialmente la de la infancia, la que ella misma recuerda en Pinos, su pueblo natal: “El espectáculo en que me divertía era ver pasar la muerte tras el cristal de la ventana. Mi mamá padecía un insomnio crónico a causa de su estado nervioso y las pasiones de mi papá eran los negocios y las mujeres”. Esta afirmación no requiere de mayores especulaciones para saber el origen de la presencia de mujeres vencidas por el desquiciamiento; la muerte silenciosa, premeditada o violenta, a veces siniestra, y hombres que protagonizan la tragedia a causa de su adulterio.

En los cuentos que integran los libros de Amparo Dávila, la acción transcurre en espacios cerrados, oscuros, o si son abiertos se convierten en escenografías lúgubres, pequeños microcosmos donde el horror agazapado lanza de repente el zarpazo, y sin misericordia alcanza a seres propensos a la indefensión. Amparo Dávila apela a la acción rápida, los diálogos, en más de las veces, son mínimos o integrados al movimiento de la trama. Muy lejos de la llamada literatura feminista, con la misma maestría construye personajes femeninos y masculinos. Los cuentos de Amparo Dávila están escritos con la precisión del mecanismo de un reloj.

Mucho se ha insistido en que su obra pertenece al género fantástico; es más pertinente decir que ha hecho uso de seres fantasmales para reforzar la realidad, como señala Cecilia Eudave: “Por ello el discurso de lo fantástico no evade lo real, lo exterior, sino busca reafirmarlo”. *Cuentos reunidos* (2009), que contiene los libros *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2009), está poblado de seres extraordinarios, producto de la imaginación o reales de naturaleza siniestra, que invaden y se apropian de la fragilidad de hombres y mujeres de vidas contenidas, donde el tedio y el vacío son enmascarados en la violencia interna de cada uno

de ellos, en quienes el ejercicio cotidiano es el dolor, el insomnio, la locura, el suicidio y el desdoblamiento que los hace vivir en un mundo alucinante, enajenado, en el umbral de lo insólito y de la fatalidad. Fantasía y realidad se convierten en una sola cara de la moneda. Pero también son cuentos impregnados de la ternura del amor, parten de las minucias de la vida cotidiana. Amparo Dávila explora y expone la soledad de los individuos confinados a un destino no previsto, en cuyo diccionario no existen las palabras felicidad y esperanza. Se puede afirmar que son cuentos del sentido trágico de la vida, como diría don Miguel de Unamuno. En cada uno de ellos se cierne el drama como un destino inapelable. El investigador y crítico imprescindible, Luis Mario Schneider, escribió: “Los cuentos de Amparo Dávila no son sólo literatura, sino una profunda investigación en el campo de la ética, del comportamiento humano”.

Con acierto se ha dicho que en los cuentos de Amparo Dávila se cuentan dos historias, conforme al postulado de Ricardo Piglia, mismas que son paralelas, la oculta y la evidente; la secreta se construye con lo no dicho, con lo que permanece oculto. De ahí que el miedo, el proceso de locura, la paranoia y el delirio de persecución entretejen en lo soterrado la otra historia, la verdadera historia.

En el libro *Árboles petrificados* (1977) el tono cambia, es diferente, aunque persista la presencia de seres que provocan el desquiciamiento. La sexualidad es más evidente, el sueño anticipa la realidad, lugares de la ciudad de México son nombrados: el Sanborns de la calle Niza, la colonia Juárez, el pasaje de Catedral. En estos cuentos los personajes son seres que en búsqueda del amor salen con los brazos abiertos y chocan contra muros vacíos, seres que de improviso les da un vuelco la vida, de un momento a otro la enfermedad, la locura, mundos alucinantes los conducen a la tragedia.

El nuevo libro de la autora zacatecana *Con los ojos abiertos* contiene el cuento del mismo nombre, el que desde el inicio nos transporta al mundo de la niñez de Amparo Dávila: “Soplaba viento, un viento frío que presagiaba un invierno duro”; mientras que en *Apuntes para un ensayo autobiográfico* escribe sobre Pinos, el pueblo donde nació: “El

frío era más intenso y el viento soplaba más fuerte”. En el cuento, el espacio está descrito como un lugar lleno de finos muebles, cuadros valiosos, esculturas, que más bien parecía un bazar de antigüedades. En la casa del abuelo paterno, recuerda: “una sala muy grande con muebles de bejuco, tibores, espejos dorados, jarrones con flores de porcelana, así como un cuarto al fondo donde había un ataúd en el centro y cuatro cirios nuevos. Era el ataúd que el abuelo tuvo, listo, durante años, listo para su muerte”. Ese cuarto y el ataúd subsistirán simbólicamente en la narrativa de Dávila para recrear el mundo de las mujeres al borde de un ataque de terror. Mariana, la protagonista de la historia, recién viuda, se ve obligada a resguardar el fino mobiliario, esculturas y cuadros magníficos, propiedad de su marido, como patrimonio de sus hijos. A partir de la llegada de tantos objetos, también llega un nuevo habitante, desconocido pero que traerá a las noches de Mariana la angustia, el agobio, los nervios crispados. El suspenso que se crea en su cuarto desde la cama al escuchar la manija, el abrir de la puerta, los pasos, nos recuerda al “Corazón delator” de Allan Poe. Pero el final nos sorprende, el lector al igual que la protagonista queda a la espera con los ojos abiertos.

Amparo Dávila no se repite, cada cuento es diferente, historias y desenlaces contienen su propia estructura y poética, ya que para la escritora, al igual que Truman Capote: “Hallar la forma correcta para un cuento es sencillamente descubrir la manera más *natural* de contarlo”.

En el cuento “El patio cuadrado”, del libro *Árboles petrificados*, se escribe la sentencia de todos los personajes de Amparo Dávila: “no hay escapatoria posible al huir de nosotros mismos; el caos de adentro se proyecta siempre hacia fuera”. Lo que confirma lo que decíamos al principio, lo fantástico es un recurso para reafirmar la realidad, es parte de la historia que se construye con lo no dicho. José Saramago escribió: “Dentro de nosotros hay algo que no tiene nombre, esa cosa es lo que somos”. De igual manera, los personajes de Amparo Dávila son en verdad lo no nombrado, o en palabras de ellos mismos: “Vivimos una noche que no nos pertenece, hemos robado manzanas y nos persiguen”.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Dávila, Amparo. *Cuentos Reunidos*. México: FCE, 2009.
- . *Árboles petrificados*. México: Planeta, 1977.
- . *Tiempo destrozado*. México: FCE, 1959.
- . *Música concreta*. México: FCE, 1959.
- Garrido, Felipe. “Prólogo”. Luis Mario Schneider. *Cuentos del amor infinito*. México: Cuadernos de Malinalco, 1999.
- Eudave, Cecilia. “La presencia del discurso fantástico en el libro *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila”. *Semiosis*. Tercera época, vol. II, núm. 4. Universidad Veracruzana, julio-diciembre de 2006.
- Schneider, Luis Mario. *Amparo Dávila*. México: UNAM, Material de Lectura, Serie el Cuento Contemporáneo, núm. 81, 1991.
- Saramago, José. *Ensayo sobre la ceguera*. México: Alfaguara, 1998.
- Monsiváis, Carlos, *Las herencias ocultas. De la reforma liberal del siglo XIX*. México: Debate, 2006.

AMPARO DÁVILA: POETA DEL SUEÑO, LA MEDITACIÓN, EL CUERPO Y LA NOCHE

“La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. [...] La poesía revela este mundo; crea otro. [...] Invitación al viaje: regreso a la tierra natal. [...] Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia”, escribió Octavio Paz. Todo lo anterior está impregnado en la poesía de Amparo Dávila. Por ella misma sabemos que el viaje poético lo inicia leyendo, entre otros, a fray Luis de León, quien escribiera los memorables versos que parece que fueron escritos el día de hoy:

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido;

que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio Moro, en jaspes sustentado!

I

EL ECO DE LA ANGUSTIA

Amparo Dávila, en 1948, en la revista *Estilo*, de San Luis Potosí, publica sus poemas iniciales “Ocho salmos”, los que son incorporados a su primer libro: *Salmos bajo la luna* (1950). En el título invoca a la tradición judeo-cristiana, y a manera de responso al libro lo invade la salmodia de la angustia y se expande en versos *dichos a media voz mientras dura la luna*. Y nos recuerda a Xavier Villaurrutia cuando escribe:

Y no es acaso el viento, el eco de mi angustia?
No es la angustia, el eco de mí misma?

Pero el hallazgo se encuentra en el poema “Retorno a Pinos”, poema entrañable por la nostalgia. Atrás quedó la angustia, enfrente sólo está la memoria de “calles empinadas y culebreantes,/ cántaros llenos de agua zarca, que desfilan en la tarde,/ el Rosario melancólico” y, con un guiño *lopezvelardiano* escribe:

Volveré hasta el pueblo mío, como vuelve el ave errante,
a beberme la luna, en el atole de los jarros.

II

SOLEDAD DE PÁJAROS HERIDOS

En *Perfil de soledades* de 1954, el giro es sorprendente. Desde el primer poema se afirma la voz rotunda de la poeta. El tono cambia, los poemas ahora son de largo aliento. La riqueza de vocabulario y las imágenes se enseñorean en versos pulidos. A tan sólo cuatro años del primer poemario, la madurez es manifiesta. La poesía es revestida por la luz de la palabra. El poema es río de aguas transparentes. Contenido y

forma son un solo cuerpo de cristales y sonidos. La originalidad revela un nuevo mundo, el del abandono y la entrega a la poesía. El yo poético se integra a la experiencia del reconocimiento del lenguaje como única herramienta posible para hacer sublime lo que en sí es sublime, la poesía misma. Desde los versos inaugurales se cifra la ventura, el ritmo y la potente fuerza de las imágenes que golpean las paredes de cada poema:

Si alguien hubiera dicho:
la soledad se nutre de párpados caídos,
de silencios dormidos en la noche del ángel;
la soledad es una inválida semilla
heredad antigua, cadena y mortaja...
Pero nadie dijo.

En algunos poemas, lo que Santa Teresa es a San Juan de la Cruz, Amparo Dávila lo es a Xavier Villaurrutia: complemento, espejo de un mismo rostro. Comparten la afinidad poética, el universo del sueño, la intuición y el insomnio propios del surrealismo de la época. Mientras Villaurrutia escribe:

querer asir el eco y encontrar sólo el muro

En Amparo Dávila escuchamos:

y mis huellas son tan sólo el eco
de su propio peso

O también en Villaurrutia:

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,

Mientras Dávila escribe:

TLAQUILTENANGO

intento la estatura del grito
y avanzo hacia la sombra;

En “Nocturno de la estatua”, de Villaurrutia, leemos:

Hallar en el espejo la estatua asesinada

Y Amparo Dávila, en “Nocturna elegía”, escribe:

La esquina congelada
con grave voz de espanto
y la estatua asesinada

Los dos poetas, como tantos otros, se doblegaron ante la hermosura y el misterio de la rosa; la de Villaurrutia: “Es la rosa del humo,/ la rosa de ceniza”, y la de la poeta: “Ausente de su ser, la rosa permanece,/ en ámbito transido/ de negaciones y torturas”. En los dos poemas volvemos a encontrar la afinidad estética.

No obstante, al poemario de Dávila lo puebla la ausencia, la soledad y la noche de pájaros heridos. Lope de Vega inmortalizó los versos: “A mis soledades voy,/ de mis soledades vengo,/ porque para andar conmigo/ me bastan mis pensamientos”. Y el gran José Gorostiza en “Muerte sin fin”, escribió: “¡Oh inteligencia, soledad en llamas,/ que todo lo concibe sin crearlo!”. La soledad en Amparo Dávila es otra, es corpórea, es epidermis y tacto, se habitan mutuamente, de ahí que diga: “De soledades estoy hecha/ vasija y contenido”. Es una soledad cubierta de musgo, de subterráneas grutas, de amargos vientos, de silencios y sombras. Pero también hay que decirlo, es una soledad iluminada, alumbrada por el verso preciso y la palabra justa, que convierten al poema en caja de resonancias ancestrales, donde la soledad, por obra del lenguaje adquiere belleza y señorío; se alza elegante, solemne y soberbia, como altiva y transparente estatua de cristal.

III

AL FILO DEL SUEÑO

En el tercer libro de poesía de Amparo Dávila, *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954), de inmediato, el título nos remite al poema más importante de Sor Juana Inés de la Cruz, “Primero sueño”, publicado en 1692. En el poema filosófico, de gran complejidad, que comienza en el anochecer, el alma abandona el cuerpo, lo que le otorga el carácter onírico, pero al final vence el ansia de conocimiento y el despertar de los sentidos con el triunfo del día sobre la noche. Amparo Dávila, en un título, en una frase, nos impele a la reflexión: meditar a la orilla del sueño; tres elementos que parecen disociados por su significado intrínseco: meditar, nos dice el *Diccionario de la Real Academia Española*, “es aplicar con profunda atención el pensamiento a la consideración de una cosa”. Y sueño, lo define como “el acto de representarse en la fantasía de uno, mientras duerme, sucesos o especies”. Lo aparentemente irreconciliable, la poeta lo resuelve con la intermediación del elemento que los une: la orilla. De esta forma, la meditación que equivale al pensamiento, se acuesta, en duermevela, y en aparente abandono, desde las márgenes, observa con atención las fantasías oníricas. Triunfa el pensamiento sobre las imágenes en el filo del sueño. Y es en el poema donde se da el encuentro afortunado: se borran, se diluyen los contrarios; pensamiento y sueño se vuelven uno. Así, leemos:

El sauce reflejado medita
 en la negra soledad del agua,
 la noche líquida,
 y la flor de silencio flotando
 como cisne sobre el agua.

Mónica Velásquez Guzmán, sobre este poemario escribe:

TLAQUILTENANGO

En Amparo Dávila se halla el viaje perfecto del durmiente rindiéndose aterrado al sueño que vence su voluntad y sus palabras sólo para poder retornar del misterio sabiendo de su existencia; es decir, volver del silencio sabiendo escuchar el momento maravilloso de la creación poética en la que la nada toma forma y es; en el que la palabra tiembla mientras se hace; en el que el durmiente despierta de su noche para afrontar el día como si algún nuevo orden empezara.

La poeta condensa los misterios de la vigilia, de la noche, del sueño y el pensamiento en tres magníficos versos:

Fuera del sueño
hay un barco
encallado en la voz.

Voz que es memoria, palabra, lenguaje; voz única y capaz de transmutar los símbolos para navegar en el barco del poema; soltar las amarras y perdernos en la poesía.

IV

NOCTURNO CUERPO

Fernando Pessoa, además de la poesía publicada con su nombre, dio vida a los poetas Álvaro de Campos, Ricardo Reis y Alberto Caeiro. Los heterónimos, aparte de ser dueños de una biografía propia, también lo fueron de una poesía única y diferenciada de los poetas creados por Pessoa. Con Amparo Dávila, al leer *El cuerpo y la noche* (1965-2007) me sucede algo parecido, siento que estoy leyendo un heterónimo de la poeta zacatecana. Es un libro completamente diferente a los tres anteriores, no hay vestigios, ni de forma ni de contenido. El silencio que dista entre su última publicación y este poemario, que son muchos años, nos enfrenta a otra poeta que escribe bajo el mismo nombre. En ese caso hablamos de una poeta homónima. La Amparo Dávila de *El cuer-*

po y la noche, ha pasado un rito de pasaje, su peregrinaje ha concluido y con él se ha cumplido la purificación. Desnuda, sin ropaje que le estorbe, reconoce como los únicos mundos donde habitar, el cuerpo y la noche, y que en correspondencia la habitan. Cuerpo y noche son la unidad que da forma al verso y la palabra. Severo Sarduy escribió que: “Sólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando”, así nos encontramos a lo largo del poemario de Dávila lo que ha quedado impreso, tatuado, cifrado en el cuerpo de la carne y el cuerpo de la noche. El poemario en su conjunto es de múltiple belleza por la singularidad de la estética: el poema decantado, el verso breve, la palabra justa y precisa y, una poesía más cercana al silencio. La intensidad y la economía de recursos en poemas de sólo tres o cuatro versos nos hacen pensar en el haiku, y sí, efectivamente nos recuerda a la poesía y la filosofía orientales: elementales en sus palabras y profundas en su intención. En cada poema están presentes el cuerpo y la noche, pero no se repiten, noche y cuerpo adquieren significado y significante diverso. Como es el caso del cuerpo memorioso y erótico, cuando escribe:

Tu cuerpo fue el sueño
que albergó mi cuerpo

O:

Sólo queda
la memoria del tacto
el cuerpo de mi cuerpo
se fugó
por la noche incierta

Poemas que nos recuerdan al gran poeta griego, Constantino Cavafis, quien escribiera: “Recuerda, cuerpo, cuánto te amaron”.

Este nuevo libro de la poeta y escritora nacida en Pinos, Zacatecas, instaura una poesía que huye de la vana retórica, poesía que apela al instante que se prolonga más allá de la noche y del cuerpo, poesía suspendida en las orillas de la estética y la palabra depurada.

Amparo Dávila, célebre narradora, autora de libros de cuentos imprescindibles en la literatura de habla hispana, durante décadas se ha mantenido al margen de grupos y camarillas literarias. Siguió al pie de la letra los versos de fray Luis de León: se alejó del *mundanal ruido*. No obstante, su obra sigue siendo motivo de interés para lectores e investigadores nacionales y extranjeros. Con *El cuerpo y la noche*, Amparo Dávila se impone también como una poeta vigente de gran estirpe, a quien no “le enturbia el pecho, el dorado techo fabricado, en jaspes sustentado”.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Blecua, José M. *Floresta de lírica española*. Madrid: Gredos, 1989.
- Cavafis, Constantino. *Poesía erótica (1892-1931)*. Selección y traducción Cayetano Cantú. México: Ácrono Producciones, 2001.
- Dávila, Amparo. *Poesía reunida*. México: FCE, 2011.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin y otros poemas*. México: FCE, Lecturas Mexicanas (vol. 13), 1983.
- León, Fray Luis de. *Nueve Odas (y algo más)*. Selección estudio y notas de Antonio Alatorre. México: UAM, Cuadernos de la Memoria, 1999.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1986.
- Sarduy, Severo. *Escrito con el cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- Velásquez Guzmán, Mónica. “Meditaciones a la orilla del sueño: La vigilia elegida de Amparo Dávila”, en *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares, editoras. México: UAM/Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca, 2009.

Villaurrutia, Xavier. *Antología*. Prólogo y selección de Octavio Paz. México:
FCE, Letras Mexicanas, 1991.

EL CUERPO URBANO Y LAS CALLES
DE LA PIEL EN *EL DIARIO DE JOSÉ TOLEDO*.
PRIMERA NOVELA MEXICANA
DE TEMÁTICA HOMOSEXUAL

Recuerda, cuerpo, cuánto te amaron.

Constantino Cavafis

La historiografía del tema homosexual en la literatura mexicana es sumamente pobre. El primer antecedente lo encontramos en la novela *Historia de Chucho el Ninfo* (1871) de José T. de Cuéllar. Al protagonista no se le puede considerar como homosexual en el sentido estricto del término, el cual se refiere a personas con una orientación sexual, emocional, sentimental y afectiva hacia individuos del mismo sexo. Cuéllar, quizás por escrúpulos de los valores imperantes, no se atrevió a ir más allá, se conformó con presentar a un personaje dotado de características eminentemente feminoides:

Chucho estaba más bonito cada día... Elena (su madre), no obstante, veía con placer aquel desarrollo; y al notar que las formas del niño se redondeaban, abandonaba sin dificultad la idea del vigor varonil, tan deseado en el crecimiento del niño, y se inclinaba a contemplarlo bajo la forma femenil.

En el capítulo VI de la segunda parte de la novela, Cuéllar se solaza en una minuciosa descripción del esmero que Chucho imponía al cuidado de su hermosura:

Chucho repugnaba la acentuación varonil y combatía en su fisonomía la venida de esas líneas que deciden el aspecto varonil [...] una mancha en el cutis la hubiera conceptualizado como una verdadera desgracia.

El uso del *coldcream* había realizado su ensueño de tener una tez virginal; había logrado mantener arqueadas las pestañas, calentándose las con un instrumento de su invención; se pintaba los labios con carmín, y tenía diez preparaciones diversas para conservarse la dentadura.

Había logrado convertir su cabello lacio y opaco en ensortijado y brillante; conocía todas las preparaciones adecuadas al efecto, y empleaba gran número de peines y cepillos de tocador.

¿Existe la posibilidad de que un hombre quiera semejar una mujer, rechace cualquier signo de virilidad en su personalidad, y no sea homosexual? Lo que sucede es que México en 1871 tenía escasos siete años de haber desterrado la invasión extranjera y el imperio de Maximiliano de Habsburgo, y que tal victoria se debió a la lucha de los mexicanos que demostraron sus atributos de valentía. De esta manera, Cuéllar no se podía dar la licencia de escribir una novela, en tiempos en que la hombría se exaltaba, donde el protagonista subvirtiera estos valores. Lo que sí queda claro es que el personaje nos habla de la existencia en esos tiempos de hombres afeminados que bien pudieron haber sido homosexuales, pero que se llevó a cabo la política de no hablar de ellos o del tema para hacerlos parecer inexistentes o invisibles. Cuéllar, conocido por el seudónimo Facundo, maneja a su antojo a los personajes y decide hacer de Chucho “El Ninfo”, un conquistador de mujeres. Al final de la novela se describen las vicisitudes de las hermanas Angelita y Merced, ambas casadas pero que corresponden en amores al protagonista, quien ante ellas: “[...] se presentaba con su boquita entreabierta y su cabellera rizada y lustrosa, con su pie de mujer, con sus miradas de ángel, con sus manos de seda y con todos sus primores”.

A raíz de la redada en 1901 de cuarenta y un hombres en la ciudad de México, la mitad de los cuales estaban vestidos de mujer, y el escándalo suscitado, en 1906, Eduardo Castrejón escribió: *Los cuarenta y*

uno: novela crítico-social. Lo que hace el autor es erguirse en el juez y portavoz de una sociedad que veía con total desprecio todo aquello que atacara los principios católicos, base de la conducta pública y privada de los mexicanos en la época porfirista. Sin mérito literario alguno, Castrejón da rienda suelta al morbo al tratar de recrear los sucesos de 1901, ridiculizando a los protagonistas desde sus motes femeninos, así como sus grotescos comportamientos. El objetivo único es anatemizar la homosexualidad. Para no abundar, sólo transcribo unas líneas:

Y aquella asquerosa falange de rufianes de la aristocracia, dignos imitadores de Helioγάλalo, poseídos de una colosal ventura en medio de la más nauseabunda crápula, llegaba al periodo álgido del delirio obsceno.

[...] aquellos jóvenes inflamables, repudiados, odiosos para el porvenir y por todas las generaciones, escoria de la sociedad y mengua de los hombres honrados amantísimos de las bellezas fecundas de la mujer.

Aunque Salvador Novo escribió su vida novelada, *La estatua de sal*, en 1945, donde da cuenta de su homosexualidad desde la niñez, es hasta 1998 que es publicada. No será sino hasta el inicio de la década de los sesenta en que tímidamente comienzan a escribirse los primeros textos donde la homosexualidad es abiertamente el tema. De esos años datan los cuentos de Jorge López Páez (“El viaje de Berenice”, 1962); Juan Vicente Melo (“Los amigos”, 1962) y Carlos Fuentes (“A la víbora de la mar”, 1964). Anterior a estos textos, en los años cincuenta, la temática aparece en *El coronel que asesinó un palomo y otros cuentos* (1952), de Jorge Ferretis, y en la novela *El norte* (1958), de Emilio Carballido.

Con la aparición de *El diario de José Toledo*, en 1964, de Miguel Barbachano Ponce, se inaugura el tema y la configuración del sujeto y del discurso homosexual masculino en la novela mexicana. Como señala José Joaquín Blanco: “La homosexualidad —como cualquier otra conducta sexual— no tiene esencia, sino historia”. Barbachano incursiona en un tema donde el mundo del amor y el deseo se trastocan, por pri-

mera ocasión los protagonistas de estos sentimientos son dos hombres, ambos jóvenes.

La novela da inicio cuando uno de ellos, José Toledo, ya está muerto. Un anuncio de periódico da razón:

El burócrata José Toledo, de veinte años de edad, se tiró de la azotea del edificio número 60 de las calles de Simón Bolívar en la colonia Asturias. En el hospital “20 de Noviembre” del ISSSTE expiró el joven. Sus padres dijeron que desconocen las causas por las cuales su hijo se arrojó al vacío.

El tiempo de la narración es de tan sólo veintisiete días, los mismos de la escritura del diario del protagonista. Mientras que el tiempo transcurre de forma lineal, el espacio se presenta como un continuo movimiento, en el ir y venir, desde la mañana hasta el anochecer por calles, avenidas, camiones, taxis, caminatas que llevan a casas, oficinas, hospitales, cantinas, restaurantes, burdeles, cines, cantinas. Estos espacios de la ciudad que recorre el cuerpo de José Toledo y los demás protagonistas se corresponden con otros espacios, el movimiento de la ciudad refleja la agitación de sus emociones y en los espacios interiores es en donde escurridizas se esconden y se desnudan las realidades individuales y se dan cita las complicidades familiares, la hipocresía, la enfermedad, los asesinatos, las caricias clandestinas.

La necrología inicial del relato se focaliza en el espacio, al describir de manera detallada y vertical el suicidio del joven: azotea, edificio, calle, así como el lugar de fallecimiento: el hospital público del ISSSTE. Lo que no deja lugar a dudas que el espacio es un elemento activo en la construcción de la trama, y que, a través del uso de la descripción, se genera una sobrecarga semántica.

La novela está organizada por medio de superposiciones narrativas. Por un lado, tenemos el diario a cargo del protagonista, José Toledo, y por otro a un narrador que utiliza la tercera persona para los demás personajes, excepto para Toledo, a quien se dirige en segunda persona.

Para el análisis de esta novela nos serviremos del espacio entendido no sólo como el escenario geográfico donde tiene lugar la acción, sino fundamentalmente como propulsor del argumento, tal como lo propone María Teresa Zubiaurre en *El espacio en la novela realista*. Así nos encontramos con tres categorías espaciales perfectamente definidas: el espacio abierto, el espacio cerrado y el espacio simbólico, en donde la mirada de los personajes contribuye a la descripción y dota al argumento de una carga metonímica de ellos mismos. En el primer día del diario leemos: “Acuérdate que tú también ves muchas cosas en la calle [...] yo iba detrás de ti observando tus buenas formas”.

Sobre la mirada en las novelas de tema homosexual han reparado José Joaquín Blanco y Carlos Monsiváis. El primero señala: “Recuerdo que en muchas de las novelas que he leído, cuando aparece algún personaje homosexual, el autor se demora nerviosamente, intrigado por sus miradas. Las califican como sesgadas, ansiosas, fijas, serviles, irónicas, etcétera”. Y el segundo escribe: “El personaje atraviesa el espacio secreto y público a la vez, donde se reconoce gracias a la mirada posesiva, y a partir de allí se palpa febrilmente, sitúa su identidad”.

Esta mirada sólo es posible en los espacios públicos a manera de contraseña inequívoca. Salvador Novo recuerda: “Descubierto el mundo soslayado de quienes se entendían con una mirada, yo encontraba aquellas miradas con sólo caminar por la calle: la avenida Madero, por la que la gente paseaba lentamente todas las tardes”.

Esta mirada también organiza el espacio, desempeñando un papel dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto. De ahí que para Bobes Naves:

Tanto los objetos como los personajes son vistos en la novela con mirada semántica, es decir, como signos que dan coherencia a una historia y a las relaciones que en ella se establecen. La presencia de un entorno susceptible de ser captado con la mirada adquiere significado si alguien lo destaca, si alguien lo relaciona con contenidos precisos o vagos.

Así como la mirada es la encargada de organizar el espacio, no demos olvidar que del recurso que se vale es el de la descripción, ya que además de cumplir con una clara función narrativa, según los postulados de Philippe Hamon, que señala Zubiaurre:

Fija y memoriza los conocimientos sobre el espacio y los personajes, ofrece una serie de indicaciones acerca del ambiente, añade drama al relato, al hacer que, en el instante crucial, la narración se demore y, por último, da una serie de pistas que ayudan a seguir el argumento.

En cuanto a las categorías espaciales señaladas, iniciaremos por la primera, que corresponde al espacio abierto en su modalidad de público. Barbachano Ponce inserta a sus personajes en la ciudad de México a finales de los años cincuenta, que a la vez sirve de crítica a la moral pública y privada imperante de la época. Pero esta ciudad, que lleva una carga metonímica, se convierte en una ciudad antropomórfica y poética también, nos va proyectando a la vez la singularidad del drama conforme avanza la narración, en descripciones por demás evocativas en la novela: “El sol refulgente de mediodía desvanecía los violentos colores de la ciudad; el polvo y la basura giraban en pequeños torbellinos junto a los muros y en el quicio de los portones”; “Pronto el sol desgarraría con sus cuchillos de pedernal las tinieblas que señoreaban el valle”; “Más allá de los límites de la ciudad, el día, como un inmenso cocodrilo, reptaba entre las montañas del valle”; “En el Zócalo las mantas, los cartones, banderolas, aullaban al contacto con el viento, como lechuzas lastimadas por el sol de mediodía”.

En palabras de Ortega y Gasset, nos sentimos apuebleados; consiste en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en el ámbito de la novela. Junto con José Toledo, el protagonista, recorreremos las calles y avenidas de la ciudad de México: 16 de septiembre, el Zócalo, Garibaldi, Niño Perdido, San Juan de Letrán, Azcapotzalco, Motolinía, Hidalgo, Viaducto, Donceles, Juárez, Cinco de Mayo, Isabel la Católica, Bolívar,

Bucareli. Caminando o en camión, asistimos y paseamos por la Alameda, el Salto del Agua, el bosque y las Lomas de Chapultepec, la Arena México, el cine Olimpia, irrumpimos en los restaurantes Bajo el cielo de Jalisco, el Abajeño, el Tenampa, Sanborns.

Luis Mario Schneider, el investigador imprescindible, quien fuera el primero en ocuparse de esta obra, advierte: “Es una novela poética, sin embargo, el protagonista encerrado en su silencio, en una comprensible mudez, recorre calles y lugares impulsado y esperanzado por el encuentro o la mirada del ser amado”.

El transcurrir por las arterias de la ciudad, el cuerpo en continuo traslado de un lugar a otro, no es otra cosa que la agitación, la angustia y el drama amoroso del protagonista. Con la mirada del sujeto, los espacios cambian y organizan la argumentación textual. Como lo señala María Teresa Zubiaurre: “El argumento, pues, avanza precisamente porque cambia el entorno y son las diferentes situaciones o paisajes los que determinan la progresión de la trama”. El espacio público es el espacio del anonimato, el que también otorga la posibilidad del encuentro, donde involuntariamente cada individuo converge con los demás y se manifiesta el reconocimiento de la existencia propia y la de los otros a través de la mirada. José Joaquín Blanco señala: “Al perderse en la masa ciudadina el homosexual gana libertad”. Este incesante ir y venir, al final se reduce a un simple movimiento circular que va de la oficina a la casa y viceversa, y que a la vez está dotado de verticalidad, en el entendido de la gradación que va sufriendo el personaje en su caída emocional.

Hasta aquí nos hemos referido al espacio abierto y público, ahora atenderemos dentro de esta categoría al espacio abierto privado. Éste está conformado por lugares a los que todos los individuos tienen acceso, pero conservan la posibilidad de la privacidad, es decir, media una frontera con el exterior. Quienes se encuentran dentro sienten un resguardo, un tanto seguro del mundo de fuera, pero también existe el entorno público en el que la interacción con los otros se da por el simple hecho de compartir el mismo espacio, el cual, en la mayoría de las veces, se trata de una edificación construida con esta finalidad. Estos luga-

res, por su misma naturaleza, encierran códigos de conducta de índole tan diversa que, en algunos de los casos, son la más clara representación metonímica de los personajes.

En la novela, mientras José Toledo se mueve en lugares como la oficina de la Secretaría, el hospital y, en dos ocasiones, el cine, Wenceslao, el amante ausente, viaja a diferentes ciudades y los lugares que frecuenta son bares, sórdidos hoteles, cantinas y burdeles. La oficina es donde el protagonista, por medio de llamadas telefónicas, se entera a través de los padres de Wenceslao en dónde se encuentra éste, y también sirve de escenario al quehacer de las vidas de sus compañeros de trabajo. Se recrea un microcosmos que da cuenta de la conducta y moral de la época: el adulterio y las citas clandestinas son el pan de cada día. El destino de las mujeres en una sociedad machista está en manos de los hombres.

José Toledo, quien guarda total fidelidad al amante y con quien inició relaciones, según documenta en el diario, desde hace un año, nueve meses, once días y catorce horas, incapaz de corresponder a invitaciones de otros hombres, escribe un día miércoles: “Sabes que soy tuyo, que me entregué a ti para toda la vida”. En tanto que Wenceslao: “Lo único que discernía con precisión era que José le pertenecía, era su posesión, su propiedad privada, y nada ni nadie debería tocarlo”. Los personajes vistos de esta forma se ajustan a los patrones espaciales de la novela tradicional en que el sujeto femenino vive a la espera del amado. Zubiurre señala: “Los personajes masculinos, puede aducirse, desde el principio son retratados ‘en movimiento’, de tal forma que lo que verdaderamente los define no es un entorno estático sino un continuo ir de un lugar a otro, un constante dinamismo”.

José, siempre con la esperanza de ver al amante, entra al cine Olimpia, porque, dice: “Quería volver al lugar exacto donde te conocí”. El cine es el espacio abierto y a la vez privado, propiciatorio para las caricias clandestinas de los amantes. Monsiváis dice:

Las criaturas de la búsqueda van a los cines a arrojar sus paraísos (el sueño del amor pleno, el espejismo de la respetabilidad, la resistencia al miedo),

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

porque sólo deshaciéndose de ellos en la oscuridad los recuperan en los estremecimientos del placer. Esto obtiene la mecánica de la represión. Los proscritos no conciben el paraíso de acuerdo a lo aplaudido y exigido por la sociedad, sino según la posibilidad de triunfar un minuto, cinco minutos, una hora, una noche, lo que sea, sobre las prohibiciones.

En la segunda categoría se encuentra el espacio cerrado, aquel que aunque sea una mísera covacha, dentro de sus muros sentimos el refugio, el resguardo y la protección del mundo de fuera, siempre acechante, donde la vulnerabilidad está siempre a prueba. El espacio cerrado aleja las miradas del otro, el desenmascaramiento nos devela los más íntimos secretos de nuestros pensamientos y también de las acciones. Este espacio es por excelencia representado en la figura de la casa, del hogar. Como bien dice Bachelard: “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término”. José Toledo, quien se encarga de narrar a su amante día con día a manera de carta la bitácora de sus actividades cotidianas, desde que se levanta hasta que va a la cama a descansar, pasa la mayor parte del tiempo en la oficina y en los traslados de ida y regreso de su casa a la Secretaría. Para Toledo la casa es básicamente el lugar de reposo después de cada día en que su corazón se encuentra en la más pura angustia, indagando y a la espera del amado. En la casa escucha al amante, la historia personal y de los dos a través de los discos y canciones que oye: “Júrame”, “Ya no me quieres”, “Cuando vuelva a tu lado”, “Aquel beso que en broma me negaste escapó de tus labios sin querer”, “Alma mía, sola, siempre sola, sin que nadie comprenda mis sufrimientos ni mi horrible pesar [...]”. Y deja constancia de su ánimo abatido: “Las letras de esas canciones me hacen llorar en silencio y es en esos momentos del día cuando más sufro”. Las canciones son evocaciones del recuerdo de momentos en que el tiempo pretérito se diluye en la representación de los amantes en el espacio del encuentro amoroso. Bachelard consigna esta abstracción de tiempo y espacio:

Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria —¡cosa extraña!— no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsonian. No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración.

Si la casa es el lugar del reposo, también es el lugar en el que la vigilia da paso a la otra existencia, a la de los sueños donde se transfiere el subconsciente, los deseos y temores más profundos, donde se libera toda posibilidad de raciocinio. Toledo, en sueños, recrea ese otro espacio donde todo es factible: “De repente, estábamos besándonos en pleno cine, con la luz prendida y nadie se fijaba en nosotros, en ese momento ya no importaba nada el que lo hicieran”. “Soñé que chiflabas desde la calle y me asomaba por la ventana. De pronto, estábamos platicando abajo, sentados en el pasto de enfrente de la casa, pero era de día”. Y es que según Bachelard:

La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización.

Pero también la casa es el espacio donde las realidades se revelan en toda su crudeza. Enclaustrado y protegido el pensamiento de todo peligro exterior, posibilita su desbordamiento de verdades inconfesables, así la madre de José reflexionaba: “Mi pobre José. No, esa palabra no quiero ni pensarla. No puede ser, son mentiras, habladurías de la gente. Malditas las bocas que lo calumniaron, les quemaría los labios con un tizón ardiente [...] Es un anormal”.

La tercera y última categoría corresponde al espacio simbólico, que a su vez es el espacio vacío del amante ausente y que es representado

por la esquina, azotea, ventana. Por su fuerza es el que representa una mayor carga semántica. El autor apela a la tradición de la novela realista caracterizada por: “La escena del personaje femenino ‘inserto’ en un lugar siempre clausurado que espera con ansiedad la llegada de ese ‘personaje-ventana’ el cual, en la mayoría de los casos, pertenecerá al sexo masculino”. Aunque en la novela los dos protagonistas son masculinos, evidentemente se ajustan a los patrones femenino y masculino. José Toledo, en la espera de la llegada del amado, cada noche la ventana se convierte en el posible emisario que traiga de vuelta al amante. De forma reiterada concluye la escritura de cada jornada: “Desde ese momento hasta el amanecer estuve de pie frente a la ventana, pensando en ti”; “No podía dormir y a cada rato me asomaba a la ventana para contemplar el lugar en donde nos despedíamos”; “Poco después nos acostamos, pero yo permanecí en la ventana como de costumbre, mirando tu lugar vacío”. El último día de la escritura se lee: “Regresé al cuarto y asomándome por la ventana, levanté la mano para despedirme de ti, diciéndote: Wenceslao, ¡qué falta me haces! Y te envié un beso”. Cabe aquí lo escrito por Bachelard: “De hecho, las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas”. No sabemos las circunstancias del fatal desenlace, sólo nos enteramos por parte del narrador-testigo: “El veintisiete de octubre de mil novecientos cincuenta y ocho extraviaste el diario en un camión de segunda clase”. La desdicha y la infelicidad persiguen en la narrativa a estos personajes, quizás como símbolo de la transgresión de su orientación sexual. Los mismos escritores se ven impelidos a retratarlos en una sociedad en la que no hay cabida a seres cuya marginalidad obligada los arroja a vivir en la oscuridad, en la clandestinidad, en el oprobio hasta de ellos mismos, lo que los conlleva a la inevitable desgracia.

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, el espacio más que ser un lugar estático es parte fundamental de la estructura narrativa y contribuye a través de la mirada, encargada de la descripción, a la construcción del argumento, siendo el espacio el que impulsa la acción, en donde recae la fuerza semántica y el que define metonímicamente a los personajes.

Aunque el propósito de este trabajo tuvo una focalización específica, es imperativo destacar que con *El diario de José Toledo* se inicia la formación del discurso homosexual, así como la creación del sujeto homosexual masculino en la novela mexicana.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 2006.
- Barbachano Ponce, Miguel. *El diario de José Toledo*. México: Premiá, 1964.
- Blanco, José Joaquín. “Ojos que da pánico soñar”. *Función de medianoche*. México: Era, 1981.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría general de la novela. Semiología de “La regenta”*. Madrid: Gredos, 1985.
- Castrejón, Eduardo. *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. Robert McKee y Edward J. McCaughan, editores. *The Famous 41. Sexuality and Social Control in Mexico, 1901*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Cuéllar, José T. de. *Historia de Chucho el Ninfo*. México: Porrúa, 1975.
- Monsiváis, Carlos. “Prólogo”. Hugo Villalobos, *Jacinto de Jesús*. México: Fontamara, 2001.
- Novo, Salvador. *La estatua de sal*. México: Conaculta, 1998.
- Schneider, Luis Mario. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México: Nueva Imagen. 1997.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México: FCE, 2000.

LUIS MARIO SCHNEIDER: EL HILO DE UN DESTINO*

Si alguna etapa de la vida es preponderante, sin lugar a dudas es la infancia. Lo vivido en los primeros años nos marcará de forma definitiva, es el sello que no podremos borrar. La infancia se convierte en la escritura indeleble y, al paso del tiempo, volveremos irremediabilmente a los recuerdos que se fincan en los sueños y en el subconsciente que los registra y guarda celoso. La memoria de la infancia es un tigre agazapado que todos llevamos dentro. Luis Mario Schneider nació y vivió hasta los doce años en Santo Tomé, Provincia de Corrientes, un pequeño poblado del norte de Argentina que colinda con Brasil y Paraguay. Este lugar sigue siendo habitado por un pequeño grupo de pobladores que llegaron de Alemania, Italia y España. A falta de parentesco entre ellos, pero con la necesidad de sentirse en familia, se bautizaron entre sí como primos, tíos y sobrinos. Luis Mario consignó sus recuerdos en una novela que destruyó: *La ternura del alacrán*; en ella hacía recuento de la vida cotidiana en la estancia paterna (equivalente al rancho mexicano). Narraba con minuciosidad el paisaje siempre verde, el clima caluroso, la rusticidad de peones y caporales; es decir, la vida campirana que siempre es la misma en cualquier parte del mundo.

A los doce años abandona Santo Tomé para iniciar sus estudios secundarios y jamás volverá a vivir en este lugar, salvo en los periodos

* Frase tomada de un verso del poema “Letanía ingenua” de Luis Mario Schneider.

vacacionales. Y qué es lo que motiva a emigrar a todo adolescente: la voluntad de romper, trastocar o cambiar un destino. Para los positivistas uno de los elementos que caracterizan el carácter determinista del hombre es, precisamente, el medio ambiente. Luis Mario Schneider no es la excepción, el aún niño se convertiría en un hombre con los más altos grados académicos,¹ en un literato de inmensa erudición. Afincado por voluntad propia en México, se dedicó con vehemencia a la investigación y la crítica literaria. Enfocó sus estudios principalmente en la literatura mexicana de los siglos XIX y XX, y trabajó sobre escritores de otros países, así como en temas muy diversos: pintura, arte culinario, cultura popular, arquitectura, fotografía, entre otros. Sus trabajos bibliográficos y de investigación se convertían en una verdadera revelación, los asumía como algo personal; se transformaba en un verdadero detective que rastreaba el poema, el acta de nacimiento o de defunción, el texto del cual apenas había escuchado; hurgaba en archivos particulares, bibliotecas, hemerotecas, oficinas del registro civil y de parroquias. No importaba el tiempo y la distancia, su fervor lo llevaba al encuentro de lo que había intuido. Esta tarea titánica lo llevó a rescatar del olvido autores y textos hoy fundamentales en la literatura mexicana. Octavio Paz escribió:

Luis Mario Schneider ni es pájaro ni vuela: excava, descubre, resucita. Con tacto, con inteligencia y perseverancia, frente a nuestra funesta manía de enterradores, exhuma, revela, revive. En México amamos a nuestros escritores a condición de que estén muertos; los sepultamos, a veces en vida, bajo montañas de elogios vacuos (otras bajo carretadas de vituperios) y construimos con sus obras suntuosos mausoleos que después nadie visita. Pero Schneider, explorador de los valles infernales y de las ruinas abandonadas de nuestra literatura, regresa de cada una de sus expediciones con un

¹ En 1969 obtuvo el grado de doctor en Letras por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la tesis: "El estridentismo o la literatura de estrategia".

texto desconocido, un poema olvidado, un cuento rescatado, unas cartas perdidas. Nos devuelve la memoria, trabaja a favor de la vida.

Luis Mario Schneider era sumamente agudo y sabía que detrás del acto creativo existen corrientes subterráneas de poderosa fuerza que delatan en una palabra, en un verso o imagen los ocultamientos intencionados o casuísticos. Sabía que todo texto está cubierto de una piel y que debajo de ella se esconden los músculos y órganos que le dan vida. Esta percepción la utilizó para indagar en historias perturbadoras como la de Luis Carvajal, el mozo, un joven judío, quien al leer en la Biblia que el hombre incircuncidado sería borrado de los libros de los vivientes, se cortó casi todo el prepucio con unas tijeras de gastados filos. Aprehendido por la inquisición de la Nueva España por segunda vez en 1595, escribió sobre la misericordia de Dios en papeles en los que le llevaban envuelta la comida. Al ser descubierto y confesarse él mismo como judío, el Corregidor sentenció: “que sea quemado vivo y en vivas llamas de fuego hasta que se convierta en cenizas, y de él no haya ni quede memoria”. Schneider se pregunta: “¿Quién venció definitivamente? Las supuestas palabras vaticinadoras de la sentencia que dio el corregidor, o este hecho que hoy compartimos, el del registro memorioso de la historia de Luis Carvajal, el mozo”.

Sólo para ejemplificar referiré una historia más, la del pintor Abraham Ángel, quien falleció en 1924, antes de cumplir 20 años. Aunque otros estudiosos ya se habían dedicado a la recuperación de su vida y obra como Olivier Debroise, José Juan Tablada y Salvador Novo, es Luis Mario Schneider quien, a través de una investigación detectivesca que envidiaría el mismo Sherlock Holmes, nos informa todos los detalles relacionados con la vida del pintor, desde el origen escocés de su padre hasta las cartas familiares en la cuales se descubre la dramática miseria, la hipocresía del gambusino protestante y, aún más allá, la escabrosa relación sentimental entre Abraham Ángel y el pintor Manuel Rodríguez Lozano, en cuya casa se encontró el cadáver de Abraham, y de quien el doctor Raoul Fournier extiende un certificado de defunción diagnosti-

cando como causa de muerte una cardiopatía congénita. Schneider documenta las razones y causas de la muerte, la primera, el engaño que sufre por parte de su amante, y la segunda, la cristalización de la sangre debido a una inyección de cocaína que él mismo se suministró. Del joven pintor escribió: “En la historia del arte mexicano, Abraham Ángel tuvo el más exclusivo destino: muerte adolescente, fama madura. Crueldad y regocijo. En vida comenzó y vivió leyendas, enseguida mitos, hoy transita por una gloria única”.

Luis Mario Schneider, de manera velada o sugerente, dejaba entrever una de las grandes preocupaciones del hombre, la imposición del destino contra la fuerza de la voluntad o viceversa, y no me refiero a una predestinación antes del nacimiento, sino a aquella que se fragua en los primeros años de la infancia, donde se teje la compleja red de elementos que serán constitutivos del hombre adulto. Schneider, en una entrevista con Adela Salinas, afirmó:

La relación de lo inconsciente con el consciente es lo que nos hace humanos y grandes a la vez, en el sentido de que hacemos muchas cosas totalmente memorizadas, y otras cosas totalmente inmemorizadas, y es una paradoja porque nunca sabes realmente cuándo es consciente y cuándo es inconsciente, se vive en contradicciones. En mi vida yo he jugado siempre estas polaridades.

Este juego de polaridades, que más bien se traduce en una lucha cotidiana, Schneider la llevó a su obra narrativa. En la primera novela que publica, *La resurrección de Clotilde Goñi*, y con la que obtuvo en 1978 el Premio Xavier Villaurrutia, nos adentra al interior de una mujer que por voluntad propia decide desposarse con Cristo a través de una vida dedicada a la religión y a la veneración a su amado Dios, pero la fuerza de su instinto y destino de mujer la hacen invertir los mundos de la santidad y del apremio de la carne en una alucinada relación con un niño.

En su segunda y última novela, *Refugio*, utiliza el género epistolar a través del cual una “señorita” de pueblo entabla una relación amorosa con un joven de la capital. El final nos revela que Refugio es un hombre que ha permanecido paralítico por más de treinta años y quien el día previsto para la llegada del novio se quita la vida. En esta novela nos enfrenta a un destino de doble humillación, si acaso, la voluntad del amor correspondido fue una tregua elaborada de manera perversa, pero también auténtica, en una guerra cuya derrota estaba escrita de antemano.

Este tema también fue recurrente en los seis cuentos que se publicaron recientemente bajo el título *Cuentos del amor infinito*; en uno de ellos, un joven poeta decide matar a su novia para poder seguir escribiendo poemas de amor, en otro, un embalsamador de animales, queriendo ganar a las fuerzas de la naturaleza, lleva a la práctica su oficio dando muerte a su propio hijo con la intención de ser él quien le devuelva la vida. Felipe Garrido, en el prólogo que hace a este libro, retoma la idea de Borges de que la obra de todo artista traza la imagen de su cara, y dice: “que nadie se sienta sorprendido. Estoy seguro que Luis Mario sabía que estos relatos lo dibujaban; era demasiado buen lector; tenía demasiada experiencia para no saberse retratado en ellos”.

A principios de los ochenta, Schneider, sin proponérselo, encuentra el puerto definitivo, Malinalco, un pequeño poblado del Estado de México. Lo que inicia como una casa de campo, se convertiría en un conjunto de edificaciones donde reunió su vasta biblioteca, el inmenso acervo pictórico que acumuló a lo largo de los años, así como colecciones de exvotos, diablos, armadillos, etcétera. Seguramente que Malinalco no fue casualidad, tenía grandes afinidades con el Santo Tomé de su infancia, entre otras, el clima caluroso, el siempre verde de sus paisajes y uno más contundente, el trato sencillo de su gente, con quien suplió el parentesco por el compadrazgo y la amistad sincera. De esa pequeña extensión de tierra mexicana, enclavada bajo monumentales cerros ancestrales siempre verdes, ruinas aztecas, monasterios agustinos, casas de adobe y suntuosas villas de descanso, y que sería su última y querida morada, escribió:

TLAQUILTENANGO

Exuberante naturaleza, paisajes protegidos entre serranías, peñascos y verdos, arropados por un cielo solar y azul, por noches de estrellas centellantes, sitio de murmullo de aves, resonancia de aullidos, de sabores de frutas, de aire cálido, de olores de vegetación tropical, pero más todavía de habitantes generosos, recónditos de mística, trabajadores y divertidos, sinceros y acogedores. Sí, Malinalco es un territorio de prodigalidades y purezas, adánico, cargado de magia y energía, agradecido.

Esta pequeña ventana que hemos abierto nos deja ver que los pasos y el quehacer de Luis Mario Schneider siempre fueron líneas que dibujaron su rostro interior que de memoria conocía, así como la huella indeleble del zarpazo de la memoria infantil. Quizá de ahí su verso: “Hoy después de mi muerte sigo siendo cuerpo transferido”.

LUIS MARIO SCHNEIDER: DE TINTA PROPIA

Una vez que Dios creó el cielo y la tierra y dio vida a todos los seres, le ordenó a Adán que les pusiera nombre. Desde tiempos inmemoriales, una de las tareas del hombre ha sido bautizar las cosas. Esta acción del hombre no tiene por objeto único hacer inventario, sino que la etiqueta, marca o membrete otorga una identidad que nos ubica en el espacio y el tiempo históricos. Esta reflexión deviene al momento de definir al poeta y escritor Luis Mario Schneider (1931-1999), quien nació en Argentina y se arraigó en nuestro país desde 1960, y cuya labor trascendental se inscribe en la investigación y crítica de la literatura mexicana. En esta línea emparenta con el cubano José María Heredia, quien se estableció en México desde 1825 y al año siguiente fundó *El Iris*, que sería la primera revista literaria en suelo mexicano. Solamente mencionaré dos nombres más a cuya tarea le debe mucho nuestra literatura: me refiero al hondureño Rafael Heliodoro Valle y al guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. No menciono los nombres de la inmensa lista de extranjeros, para quienes nuestro país ha sido pródigo, que asentados en México han producido la mayor parte de su obra creativa por pertenecer a otra estirpe. Para abreviar sobre el caso, diré que Luis Mario Schneider fue argentino por nacimiento y mexicano por elección.

A cinco años de su muerte, sale uno de los varios libros que terminó y que aún no veía la luz. Este libro, *De tinta ajena*, recién publicado por la Universidad Autónoma del Estado de México en coedición con el Ins-

tituto Mexiquense de Cultura, y cuya edición estuvo a cargo del poeta Félix Suárez, encierra en sí un sinfín de historias. La primera es la elaboración minuciosa de cada una de las piezas que lo integra y que fueron publicadas como artículos en diversas revistas; la segunda es la decisión del investigador de reunir las en un solo volumen; la tercera y la más legítima consiste en las veintinueve magníficas y sorprendentes piezas, dignas de la más exigente museografía literaria. Es tan rica la enumeración de nombres que transitan, dialogan y se comunican a través de este libro, que bien amerita un índice onomástico. Pero, no obstante, todos estos ilustres invitados giran alrededor de los anfitriones verdaderos y ¿quiénes iban a ser, sino aquellos que fueron el desvelo y admiración de Luis Mario por muchos años? El grupo de Contemporáneos en pleno: Cuesta, Gorostiza, Owen, Novo, Pellicer, Villaurrutia. Completan la lista de mexicanos Concha Urquiza (la única mujer), Rebolledo, Reyes, Torri, Usigli, Vasconcelos y los pintores Montenegro y Zárraga en su calidad de cuentista y poeta, respectivamente. El otro grupo lo forman Valle-Inclán, Borges, Cortázar, Gironde, y el poeta estadounidense Langston Hughes.

Aunque cada uno de los artículos goza de autonomía, el conjunto total integra un libro sólido en definitiva. En estas aparentes curiosidades literarias se encierra uno de los más extraordinarios periodos del quehacer artístico y que abarca las primeras cuatro décadas del siglo XX. Schneider escribió en el prefacio: “*De tinta ajena*, porque los textos de este desentierro no me pertenecen. Mi trabajo ha sido recuperarlos, devolverlos a la historicidad de su olvido carcelario en páginas de revistas y periódicos”. Estos textos a que se refiere son principalmente cartas, poemas, cuentos, piezas teatrales y dedicatorias que nos ofrecen otra perspectiva de quienes hoy ocupan un sitio de honor.

Ahora bien, creo que toca el turno de hacer con Luis Mario lo que él hizo con otros, es decir, recuperarlo, escuchar lo que su voz nos dice a lo largo de este museo de curiosidades. Como buen crítico e investigador, marca una distancia en cada uno de sus escritos, su labor estriba en la exégesis y en la minuciosa crónica de los textos rescatados. No obs-

tante, en algunos de ellos divulga su juicio estético. Comienzo: sólo en uno se refiere a él mismo, y es por demás interesante ya que habla sobre sus pasos iniciales en la literatura mexicana y sobre sus maestros. En la página cincuenta escribe:

Entro en la nostalgia. Cuando llegué a México y me inscribí en la Facultad de Filosofía y Letras, era la época todavía de los grandes maestros, o por lo menos, de los mitos que una labor de años había hecho de ellos los caciques –en buen término– de la intelectualidad nacional. Recuerdo a don Panchito Monterde con una finura legendaria; a Julio Jiménez Rueda, panzón, con anteojos de galeno; a Francisco Rojas Garcidueñas, de dientes separados, humano y ayudador; a Agustín Yáñez, hierático y compartidor de los temas de su propia creación; a María del Carmen Millán, pequeña e inquieta, mi directora de tesis de doctorado. A los más jóvenes: José Luis Martínez, Antonio Alatorre, Ernesto Mejía Sánchez, cuya sociabilidad no me permite retratarlos, porque aún viven.

Siempre supimos por su boca que se sentía mexicano y quizás se deba a lo que él mismo definía como extranjería: “El prejuicio de las nacionalidades está ligado con la crueldad”. ¿Será de ahí su afán en rescatar a mexicanos en el olvido? ¿Acaso buscaba una genealogía que lo legitimara? No lo creo; Luis Mario construyó una obra, un nombre, una nacionalidad que va más allá de las demarcaciones territoriales.

El trabajo que Schneider realizó no tiene parangón, le llevó casi cuarenta años de exhaustivas revisiones en periódicos y revistas; sobre esta tarea señala:

Vamos siendo justos, la búsqueda del material hemerográfico de un escritor no es fácil. Vengo insistiendo en que es una labor colectiva y creo que todo aporte al conocimiento bibliográfico de un creador sigue siendo una lucha contra el tiempo, y donde a veces el azar es mucho más voluntarioso que la tarea racional.

No me cabe la menor duda de que fue la poesía a la que le dedicó con mayor ahínco sus pesquisas y lecturas, y es también donde tocó sus más finas dotes de crítico; por eso no es de extrañar que diecinueve de los veintinueve “objetos exóticos” correspondan a este género. Recordemos que publicó cinco libros de poesía, amén de los poemas inéditos que se encuentran al resguardo de la Universidad Autónoma del Estado de México, al igual, entre otras muchas cosas, que las cartas a que alude en el libro de Valle-Inclán, Cortázar, Cuesta y Rebolledo. Tampoco soslayó su cercanía con las artes plásticas, de la que dan cuenta gran parte de sus textos. Él mismo incursionó en este arte; recuerdo un temple que tituló *Autorretrato* representado por tigres coloridos que corrían en contrasentido en túneles laberínticos. En el cuadro colgado en la sala de su departamento de Zihuatanejo se mostraba como un buen dibujante no exento de una gran imaginación, cualidades ambas necesarias en todo pintor. Estas pasiones, poesía y pintura, las sintetiza al hablar de Roberto Montenegro como poeta y cuentista:

Es mucho más usual, quizá más ¿fácil?, que un escritor dibuje o pinte a que un artista plástico incursione en la literatura. La misma condición que ca da una de ellas tiene y conlleva, obliga a que la mecánica entre pensamiento y realización distinga y a la vez posibilite el encuentro, cuando no la capacidad para el asalto o la transferencia.

Indudablemente, la literatura, la poesía son mucho más inspiración que paciencia o técnica, todo sin desconocer que estas sustancias o conductas son también afinidades imprescindibles en la labor del escritor.

La poesía vuela sin límites desde el toque primero; en cambio, la plástica precisa desde el primer momento de un duro aprendizaje, un sufrido noviciado. El artista-pintor es bastante más obrero que el artista-escritor. Así, al parecer, todo facilita más el abrazo del escritor con la plástica que viceversa, puesto que solamente obliga a entrar en contacto con los procedimientos gráficos, pero se torna limitativo, por no decir frustrante, en el pintor que desea manifestarse o consolidarse en el universo de las abstracciones donde el encuentro con las formas excluye cualquier recetario.

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

Esto no implica de ninguna manera un cercenamiento rotundo entre plástica y la literatura. Por el contrario, creo firmemente que entre ambas existe una hermandad sólo divisible en la mesa de operaciones mentales, que la visión, la intuición y la práctica destruye.

Por último, transcribo su singular visión sobre el quehacer poético, al hacernos la crónica de uno de los poemas de juventud de Octavio Paz:

El poeta también tiene de Dios la irreverencia. Aprendió de Él que el acto de hacer no siempre es un acto excelente, lúcido desde el origen, cordial y definitivo. Porque Dios inventó el tiempo y nos lanzó a la historia; porque el poeta recoge la palabra y la construye en el tiempo del lenguaje de la historia; porque el poeta, como Dios, es también en su sola soledad la santificación de una venganza: no perdona la fe de lo perfecto, no justifica la obra cabal. Porque ama el transcurrir y deja que sus actos resbalen; porque tiene el vicio de corregir y de mutilar, hasta el de falsificar y olvidar; como si todo lo que debiera vivir hubiese de quemarse en el fatal designio de una sorda encomienda. O ¿es que en definitiva todo acto de crear es siempre búsqueda de imperfección? ¿O el poeta, también como Dios, no sabría existir en lo perfecto?

Ahora toca turno al recuerdo justo. Durante los meses de julio y agosto de 1993, Luis Mario me visitó en Austin. Su estadía fue por demás fructífera, escribió su segunda y última novela, *Refugio*, así como también el último libro de poemas *La semilla en la herida*, ambos en los que gustosamente le serví de amanuense. En ese entonces yo dirigía la revista *Navegante*, donde le publiqué un par de poemas, y de esta forma en el mismo espacio compartió su voz con las de Álvaro Mutis, Ida Vitale, Claudia Torres, Michael Regan y Luis Antonio de Villena. Copio uno de ellos, “Una tarde simple”:

El sauce llorón reprime su llanto
ante el amarillo solar de los

TLAQUILTENANGO

recuerdos.
Déjame decirte
que la ausencia de la tarde
se aprisiona en tus cabellos
tendidos en el agua
como raíces ancestrales
para esa fotografía
develada el día de la infancia.
No reclamo ni ese minuto eterno
que cuelga de tus pupilas enrarecidas
ni la medalla bendita por el encanto
de saberte mía y pasajera.
Majestuosa tarde simple,
paloma torcaza de un destino
donde murió el destino.

El poema, junto con los que integran el libro, es quizás premonitorio, por su carácter confesional, donde transitan solamente el pasado y el presente. El poeta, en un acto introspectivo, hace recapitulación de un tiempo nostálgico donde el recuerdo se enseñoera. La poesía de Luis Mario se dio en su juventud y al final de su vida, aunque es preciso afirmar que fue poeta de tiempo completo.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Paz, Octavio. "El peregrino en su patria". *México en la obra de Octavio Paz*, tomo 1. Edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider. México: FCE, 1987.
- Salinas, Adela. "La fuerza ordenadora". *Sábado*. México: *Uno más Uno*, 23 de enero, 1999.
- Schneider, Luis Mario. "El caso de Luis Carvajal El Mozo o el espejo de una doble violencia". *La violence en Espagne et Amérique* (XV-

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

- XIX siècles). París: Ibérica/Actes du Colloque International Les Raisons des Plus Forts/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.
- . *El oído del tacto*. México: Cuadernos del Viento, 1962.
- . *La resurrección de Clotilde Goñi*. México: Joaquín Mortiz, 1977.
- . *La semilla en la herida*. México: UNAM. Colección El Ala del Tigre, 1995
- . *Abraham Ángel*. México: UNAM/IMC, 1995.
- . *Refugio*. México: Joaquín Mortiz, 1995.
- . *Cuentos del amor infinito*. Toluca: IMC, Colección Cuadernos de Malinalco, núm. 50, 1999.
- . *Malinalco. Monografía municipal*. Toluca: IMC, 1999.
- . *De tinta ajena*. Edición de Félix Suárez. Morelos: UAEM/IMC, 2003.
- . “Una tarde simple”. *Navegante*. Núm. 1. Austin, Texas: 1996.

HUGO GUTIÉRREZ VEGA, POÉTICA DEL PEREGRINO

El desierto tiene una relación intrínseca con la poesía, los dos son territorios que brillan bajo un sol deslumbrante. En el desierto y en la poesía, la condición de soledad es el estado necesario y propicio para que en ambos se manifieste la grandiosidad de su geografía. El origen mítico de los huicholes es *Wirikuta*, el desierto donde nació el sol y que dio forma al mundo. Para ellos, el desierto es un espacio sagrado, un gran templo que se debe bendecir y proteger. Para el poeta, el lenguaje es el ámbito sacro que se debe preservar, del que nace y toma forma el poema; el templo es la poesía.

Sin lugar a dudas, la palabra peregrino es una de las más emblemáticas del misticismo de todos los tiempos y de las diversas religiones. El peregrino simboliza el viaje terrenal del hombre que, despojado de todo bien material, vence los obstáculos del camino que lo llevarán al destino que por devoción eligió. Las tierras de este singular caminante nunca serán propias ni las mismas. El viajero que emprende la peregrinación sabe que está expuesto a grandes contratiempos y, en su andar solitario, la fe es el estandarte y el escudo que lo guía. La meta del peregrino es la purificación. El desierto, como la poesía, ha sido el espacio propicio donde los caminantes encuentran su casa natural que es el viaje, errar en las doradas dunas de arena, en el misterio y deslumbramiento del poema.

En el Génesis leemos: “La tierra no tenía forma ni contenía nada; negra oscuridad cubría la faz del abismo y el espíritu de Dios se cernía sobre las aguas. Y Dios dijo: ‘Que haya luz, y hubo luz’”. Así también, leer las *Peregrinaciones. Poesía reunida (1965-1999)*, de Hugo Gutiérrez Vega nos produce la sensación de estar leyendo la bitácora de un viaje que en un principio no tenía forma y que por obra del lenguaje del escriba se convertirá en verdadera luz creadora.

Hugo Gutiérrez Vega ha titulado *Peregrinaciones* a la reunión de los catorce libros de poesía que ha publicado y que, a su vez, son el diario de su triple itinerario: el primero, su andar por las más diversas tierras de los cuatro puntos cardinales; el segundo, su paciente laboriosidad con que ha meditado y escrito su poesía, paso a paso, sin prisas, y el tercero y último, el del caminante que al final del viaje se ha purificado por obra de la poesía en palabras de nostalgia, testimonio, crónica, vaticinio, amor, luto, pruebas de su peregrinaje.

A un poco más de cuarenta años de su primer libro, quisiera volver a la estación de donde salió el joven poeta y recorrer junto con él su viaje iniciático. Me refiero a su primer libro, *Buscado amor* (1965), en el que dibuja con precisión los futuros paisajes de su largo y espléndido viaje poético, lo que nos lleva a intuir que el poeta-peregrino inició ambos viajes (poético y terrenal) con la seguridad de quien sabe que lleva el equipaje justo. El poeta no sólo nos invita, nos toma de la mano y nos conduce a un periplo que inicia con su primer poema de juventud, donde la luz se abre nombrando el amor y en las palabras se cierne el espíritu del poeta, quien sabiendo que todo está por ser creado comienza en la mañana. Joven sabio que intuye que en ese camino estará solo, dice a los montes, sus únicos testigos: “Este nombre,/ hoy viernes de otoño,/ dicho ante los montes,/ estas palabras/ lentamente/ deletreadas [...]”.

El poeta también descubre la noche, pero no la de las tinieblas; la suya es la noche incendiada: “Ese grito en la entraña de la noche/ oyes amor,/ los pájaros del alba”.

La juventud florece, madura, y con ella la fortaleza y el ímpetu rotundo que nos hace invencibles, porque ciegos no miramos las heridas

que llevamos dentro, que el tiempo convertirá en llagas. La soberbia y el orgullo de saberse joven hacen que el poeta proclame: “La persistencia de la lluvia/ no impedirá que lleguemos a nuestras casas/ que el tiempo apenas ha tocado”.

Y efectivamente, ese tiempo ilumina y asombra todos los sentidos; ávido, el poeta todo lo siente y todo lo nombra: “El ruidito de polillas incansables, las manchas de la humedad, la pintura y los agujeros de la pared, la barriga caliente, los órganos sexuales encogidos, los pies caídos sobre la madera, las piernas delgadas y ágiles que corren sobre el viejo pavimento cubiertas por una faldita corta”.

Chesterton decía que un hombre que no lleva en sí una especie de imagen soñada de sí mismo es tan monstruoso como un hombre sin nariz. Seguro estoy que Hugo Gutiérrez Vega, desde su querido Lagos de Moreno, en Los Altos de Jalisco, construyó su imagen soñada: poeta y trashumante. En el primer poema: “Madrigal pensativo”, encontramos veladamente una forma de arte poética: “Decir un nombre, lentamente/ sin prisa,/ dejarlo entre los labios/ y madurarlo/ para que perdure./ Ha habido otras mañanas/ como ésta,/ otros días ya arrumbados/ y otros nombres ya dichos,/ pero dichos de prisa,/ sin que puedan/ entregar su sabor,/ sin que la boca/ les arrebatte el aire”.

La poesía de Hugo Gutiérrez Vega está hecha de “palabras lentamente deletreadas”. Poesía para decirla en voz alta, desde los labios, donde se madura la palabra que realmente permanece. El poeta, consciente de que es un eslabón más en la tradición poética, y que más de una, ya pretérita, ha sido arrumbada en los trebejos inservibles, invoca a la meditación y a un ejercicio sin prisas para que la poesía se convierta en una verdadera entrega. El poeta y la palabra se funden en el lenguaje que la boca arrebató al aire.

Varios son los elementos que circundan y sitian este primer libro, elementos que forman la estructura y pilares de una obra poética arquitectónica. Gutiérrez Vega, al igual que el brasileño João Cabral de Melo Neto, previamente formuló cada uno de los trazos, diseñó con cuidado los planos, y sobre todo eligió el material de puertas, ventanas, techos

y pisos de lo que con el tiempo sería su propia y única casa: su poesía. En este su primer libro, el basamento lo integra un grupo de hermosos poemas de amor, de amor intenso, genuino, en que cada palabra estrecha el abrazo puro de los amantes, sin importar la distancia o el inmenso océano que separa los cuerpos.

Como segundo elemento nos encontramos el inicio de su peregrinaje terrenal; el quinto poema ya está escrito en Roma, me imagino que transcurre el año 1965, el mismo en que entabla amistad con Rafael Alberti, quien en la primavera de ese año escribiría sobre Hugo Gutiérrez Vega: “Hermosa voz, a veces desolada/ y a tientes, aunque siempre/ capaz de volver clara, pura y joven/ del más hondo desierto”.

El exilio del poeta jalisciense es a la vez el puerto que lo ancla al mismo lugar; si bien es cierto que desde niño sus ojos se acostumbraron al cambio de paisajes, en su mente sólo dio cabida a uno solo: el de la casa de la infancia. Además de Roma, en este libro se encuentran París, Dover, el río Sena, Grecia y sus islas. Pero el poeta no emprende un viaje solitario, se hace acompañar en el homenaje, las citas y dedicatorias de Apollinaire, Novalis, Berman, Pablo Picasso y sus amigos: Ignacio Arriola, Jorge Galván y Salvador Alcocer. Estos nombres con el tiempo se multiplicarán en una inmensa galería de afinidades, recuerdos, querencias, gratitudes e invocaciones. Creo que éste es uno de los hallazgos en la poesía de Gutiérrez Vega, poeta que no grita y magnifica la condición de soledad del hombre, peregrino sereno, que decide dialogar, escuchar, recordar y hacer de su poesía una polifonía de voces. No se trata de una mesa redonda ni de una fiesta donde las palabras a medio decir son arrebatadas por otras palabras también incompletas. Es un viaje en donde el poeta a veces camina meditabundo, otras se deja vencer en la contemplación de cielos y sombras nocturnales. Las voces que invita son aquellas que son producto de largas horas de lecturas, de diálogos con otros viajeros, voces de camaradería, de intensos afectos, y que juntos son el pan y el vino que toma en donde hace posada. De este peregrinaje dice Carmen Villoro:

Con el asombro como único boleto y el equipaje de los sentidos abiertos accedemos a la luz de Samarcanda, nos sentimos frágiles ante el vendaval y la tormenta sobre las piedras inmortales de Plascencia, nos quemamos de frío bajo el sol de Gredos. Ya vamos de Irán a Tlayacapan, a veces en alfombra mágica, a veces “desplegamos las velas más altas/ y zarpamos, esperando un naufragio más profundo”. La nostalgia nos alcanza en Castilla, algo de las cúpulas de la ciudad de Soria nos recuerda una torre “encendida en el aire de Jalisco” [*quizá sea la de San Julián*]. Córdoba y Tormelloso, Salvador de Bahía, el barrio de Georgetown en la ciudad de Washington o una pequeña iglesia en el campo de Bizancio son los paisajes que el poeta nos ofrece.

Y más adelante agrega: “No hay como tocar el milagro, como caminar apisonando la tierra de la lejanía; nada como respirar el aullido de la lluvia. Es un viaje que se hace con el cuerpo y con el alma”.

El tono de la poesía de Gutiérrez Vega no es altisonante, de irreverencia, ni tampoco de pálidos matices; equilibra la tesitura en una voz acompasada, no solemne, aunque unas veces es tan grave que las palabras saltan del papel. En un tono narrativo nos da muestra de su habilidad descriptiva, elabora extraordinarios retratos de ciudades, rostros, paisajes, climas. Entre líneas nos comparte su gusto cinematográfico, sus meditaciones sobre el hombre y el tiempo, su ira en contra de la guerra, la búsqueda de su propia voz, la intensidad y arrebató de su amor joven, la nostalgia de la infancia, su lectura del gran Villaurrutia, de su entrañable Francisco González León, y su poeta de cabecera, don Ramón López Velarde. No obstante, la palabra “ciudad” parece inundar todo el libro; esta palabra es la llama que le da calor, que lo incendia e ilumina. Ciudad siempre distinta y siempre la misma, ¿será la condición del poeta y su voz?: “No es la misma ciudad/ pero son las mismas calles,/ las mismas sombras jadeantes y pesadas,/ la misma música que lucha con las luces,/ la misma sucesión de imágenes rotas/ en los charcos,/ y el mismo paso de la juventud sorprendida [...]”.

El poeta toma el estandarte de una nueva generación cuya niñez y adolescencia estuvo impregnada por la Segunda Guerra Mundial, y la juventud por los nuevos vientos de libertad donde el poeta se coloca en el centro del poema. Irredento, como todo poeta joven, cierra el libro con la proclama: “Somos la nueva voz,/ el polvo nuevo/ de la palabra antigua”.

La “nueva voz” con el tiempo se consolidaría como una generación prominente, integrada además de Gutiérrez Vega, por José Carlos Becerra (1937), Isabel Fraire (1934), Juan Bañuelos (1932), Gabriel Zaid (1934), Francisco Cervantes (1938), Oscar Oliva (1938), Jaime Labastida (1939), José Emilio Pacheco (1939), Guillermo Fernández (1934), Jaime Augusto Shelley (1937), Marco Antonio Montes de Oca (1932) y Thelma Nava, entre otros.

Esta generación trae consigo una zaga extraordinaria. Les antecede el gran movimiento hispanoamericano de las vanguardias, que daría una de las más grandes poesías en español: la generación española del 27, y en México: el grupo Contemporáneos. Más cerca aún están Octavio Paz (1914), Efraín Huerta (1914), Alí Chumacero (1918), Rubén Bonifaz Nuño (1923), Rosario Castellanos (1925) y Jaime Sabines (1925). Sin embargo, en este su primer libro, Gutiérrez Vega abrevó también en otras fuentes, sus paisanos Francisco González León (1862), Alfredo R. Plascencia (1875) y Ramón López Velarde (1888), a quien bautizara como el “padre soltero de la poesía mexicana”; además de su atenta lectura de los poetas ingleses, griegos y brasileños. Monsiváis, el también agudo crítico y conocedor de la poesía mexicana, dijo que, en la poesía de Hugo Gutiérrez Vega, la ironía, que se entrevera con la timidez romántica, es una forma de piedad, y el autoescarnio una manera de suspender los juicios para dejarle libre juego a la añoranza, a la serenidad de la desesperación.

El *Apocalipsis*, último libro del *Nuevo Testamento*, dice: “Luego contemplé un cielo nuevo y una tierra nueva porque el cielo anterior y la tierra de antes habían desaparecido, y ya no había mar”. Si en el primer poema, el poeta está de frente a los montes, en el último se encuentra

solo y a resguardo dentro de la casa, porque sabe que el cielo anterior y la tierra de antes han desaparecido: “Desde la ventana veía/ una pequeña asamblea/ de pájaros azules/ anunciando el fin del otoño./ Estaba solo en la casa del bosque/ y sentía, podía sentir,/ cómo el corazón se agitaba en el pecho,/ mientras los pájaros despedían la estación/ y ya caminaba el invierno”.

En el primer libro de poesía de Gutiérrez Vega asistimos a un viaje por aire, donde se fincan los sueños y los deseos; por barco, porque “En el mar, uno y todos, está el hombre”, y en el ferrocarril que nos afianza a la tierra, para sembrar las semillas de nuestros árboles y a donde desnudos volveremos.

En el *Nuevo Testamento* leemos que Jesús, conducido por el Espíritu Santo, permaneció cuarenta días en el desierto y venció las tentaciones del diablo diciendo: “Está escrito: *Adorarás al Señor tu Dios y sólo a él darás culto*”. Hugo Gutiérrez Vega, guiado por su voz de poeta-peregrino, durante más de cuarenta años ha rendido veneración al lenguaje como espacio sagrado donde nace el poema y el polvo nuevo de su poesía. Polvo deslumbrante como el sol del desierto.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Biblia de Jerusalén. Bilbao: Declé de Brouwer, 1998.

Gutiérrez Vega, Hugo. *Peregrinaciones. Poesía reunida (1965-1999)*. México: UNAM, 2000.

———. *Buscado amor*. España: Losada, Colección Poetas de Ayer y Hoy, 1965.

Villoro, Carmen. *El oficio de amar*. México: Pax, 1996.

EL VAMPIRO DE LA COLONIA ROMA, FUNCIÓN DEL ESPACIO Y EL CUERPO EN EL DISCURSO HOMOERÓTICO

Sólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando.

Severo Sarduy

La literatura de temática homosexual claramente ha sido excluida por la academia mexicana. Este rezago no es otra cosa que la pervivencia de un sistema patriarcal en el que se procura mantener los valores de una sociedad altamente conservadora, donde la Iglesia católica marca el derrotero de la sexualidad de los individuos. El 10 de marzo de 2010, la Arquidiócesis Primada de México sostuvo que incurren en una inmoralidad y no pueden estar bien con la Iglesia católica quienes promueven, apoyan, ejecutan o se someten a las uniones de parejas del mismo sexo, y que los matrimonios gays podrán ser legales, pero nunca morales. Con el afán de procurar que la familia (en el sentido dictado por el cristianismo) sea vista como la célula de la sociedad, han puesto en práctica, primero, satanizar las prácticas sexuales que vayan en contra de la procreación y, segundo, hacer parecer como invisibles las que consideran nefandas, entre ellas la sexualidad entre personas del mismo sexo. En el año 2003, yo había escrito que:

La Iglesia católica imprimió su inconmensurable poderío durante siglos en todas las formas posibles, y entre ellas hizo de la sexualidad razón de Estado, de suerte que en el Concilio de Trento se utilizaron argumentos teológicos para apoyar una vigorosa defensa del matrimonio cristiano, con lo que el celibato, la separación, el adulterio, el concubinato, la prostitución y demás prácticas sexuales posibles fuera del matrimonio, eran consideradas verdaderas enemigas de la religión, convirtiendo a quien se atrevía a contrariar estas normas en un delincuente en que el oprobio alcanzaría a toda su familia. Las prácticas no se eliminaron pero quedaron reducidas a castigos en los que la vida les iba en ello en algunos de los casos. Estudios realizados señalan que entre 1540 y 1700 el tribunal de la Inquisición castigó por sodomía a 379 personas en Valencia, 453 en Barcelona, 791 en Zaragoza y 71 hombres fueron sentenciados a muerte en Sevilla, lugar donde se instaló el primer tribunal permanente del Santo Oficio y paso obligado hacia el nuevo mundo. En el siglo XVI, de este lado del mundo los mismos españoles conquistaban el nuevo continente, dejando algunos de ellos constancia de las costumbres de los indígenas. Bernal Díaz del Castillo, considerado el máximo cronista señala en el capítulo II: “[...] las palabras amorosas que Cortés les decía con nuestras lenguas, y también las cosas tocantes a nuestra santa fe, como lo teníamos de costumbre, y dejaron el sacrificio, y de robarse unos a otros; y las suciedades de sodomía [...]”. Hecho, por otro lado, atestiguado por las estelas de Cempoala, lugar donde Cortés hizo la amonestación mencionada. Lo anterior se traduce de una manera simple y llana, tanto allá como acá, la homosexualidad y su práctica existían, y siguió existiendo aunque fue aún mayor el silencio al que fue condenada.

Como tema de literatura, la homosexualidad entra en México de manera tardía y casi imperceptible. La homosexualidad, como todo acto erótico y sexual, es una conducta en la que el cuerpo es el gran protagonista, de tal suerte que Luis Zapata presenta un personaje en quien el cuerpo funciona como elemento esencial del discurso. Antes de abordar el análisis, considero pertinente hacer una revisión panorámica de las décadas que le preceden para estar en posibilidad de entender de manera cabal el advenimiento de la novela que nos ocupa.

En México, y más propiamente la ciudad de México, lugar posible para el anonimato, el cuerpo y la visibilidad del homosexual como manifestación identitaria de género, evoluciona conforme a los patrones de los fenómenos socioculturales que van aconteciendo. Sin lugar a dudas, esta visibilidad inicia en los años veinte con algunos de los integrantes del grupo Contemporáneos (Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Elías Nandino), quienes se convierten en figuras públicas por su reconocida actividad y trayectoria artística. Salvador Novo encabeza la conducta transgresora de los intelectuales al ostentar de manera abierta no sólo su orientación sexual, sino hacer alarde de una gestualidad feminoide con el uso del maquillaje y depilación de cejas. Novo dejó constancia de su orientación sexual, así como de la homosexualidad en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XX en *La estatua de sal*. A partir de la década de los años cuarenta, la ciudad de México crece vertiginosamente, lo que permite una mayor movilidad social y, en consecuencia, la aparición de lugares propicios para el encuentro entre hombres homosexuales, ya sean Garibaldi o San Juan de Letrán, así como el primer bar de nombre Madreselva en 1949 (aunque se sabe de la existencia de otros anteriores, como Las veladoras de Santa, El Arcoiris y El Eco). Pero la manifestación más notoria obedece a las nuevas tendencias musicales como el mambo y el *rock and roll*, sobre todo, que rompen con los estereotipos de masculinidad del charro y del hombre bragado, al ser bailados con sensuales movimientos de cadera por hombres enfundados en ajustados pantalones. Los años sesenta son un verdadero estallido: la juventud hace añicos las buenas costumbres. Las mujeres visten minifaldas y los hombres usan entallados *jeans* que dibujan las formas de los glúteos y genitales: se impone la moda *unisex*. El cuerpo adquiere categoría de juventud, vigor y sexualidad. Atrás quedó el modelo hegemónico nacionalista impuesto por los gobiernos posrevolucionarios. El homosexual, de manera ridiculizada o estereotipada, se hace presente como sujeto de género en el teatro de revista, en la prensa y en el cine nacional. Mario Muñoz señala que el arquetipo del homosexual era: “Similar a un monstruo de Feria”. No obstante, deja de ser invisible,

aunque no se quiera; se reconoce su presencia en el familiar, en el vecino, en el artista, en el personaje público. En la década de los setenta, México y toda América Latina se convierten, por un lado, en un gran mercado de consumo masivo de la industria de Estados Unidos y, por otro, se asume la influencia de tendencias culturales, artísticas y sociales libertarias. El de mayor trascendencia en este tema es la revuelta de Stonewall (1969), que abrió el debate social, académico y teórico de las relaciones homosexuales. En México, en 1971, la dramaturga Nancy Cárdenas crea el Frente de Liberación Homosexual. La importancia de este movimiento radica en incorporar la homosexualidad en el discurso político, social y cultural de una forma pública.

En el campo de la literatura, la novela *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata, de manera abrupta irrumpe y arroja sobre la doble moral de la sociedad mexicana la visibilidad de lo que se esmeraba por ocultar en el rincón del clóset: la práctica cotidiana de la homosexualidad en todas las esferas sociales. Zapata no se conforma con sacarla del armario, la lleva y la pasea a pie, en auto o en autobús por calles, avenidas, parques, restaurantes y cines de la gran ciudad y otras latitudes de la geografía del país.

En *El vampiro de la colonia Roma* (1979), Luis Zapata fusiona dos de los mitos más conocidos en la cultura occidental: las figuras de Adonis y el vampiro, quienes entre otros atributos simbolizan a Eros y Tánatos, reinventándolos en un nuevo personaje: un prostituto de la ciudad de México en los años setenta. Adonis, en la mitología griega, era un dios de una gran belleza, eternamente joven, pero sobre todo, muerte y resurrección son los símbolos que lo singularizan. En el imaginario popular, ha pasado a ser la suma de la hermosura juvenil del varón. Mientras que el vampiro surge, en el *folklore* popular, como la necesidad de personificar uno de los arquetipos primordiales en el inconsciente colectivo, y que representa los instintos humanos ocultos más primitivos. El vampiro encarna el desbordamiento del impulso animal o instintivo que todos poseemos, más o menos reprimido, y que sólo busca lograr el inmediato goce, sin prejuicios de índole moral. El vampiro, quien posee un fuerte

simbolismo erótico, es un ser trágico, condenado a la eterna repetición del ciclo resurrección y muerte del que nunca puede salir, porque nunca será saciado su apetito.

En *El vampiro de la colonia Roma* se recrea la histórica figura literaria creada por Bram Stoker, renovada y actualizada en una narración de escritura conversacional donde el espacio como categoría narrativa adquiere dimensión simbólica, ya que el cuerpo-personaje se concreta como sujeto de acciones o atributos en el espacio, según los postulados de Bobes Naves. En este caso, crea un nuevo tipo urbano de la ciudad de México: el chichifo. La novela se sirve de la ciudad para representar una idea totalizadora en que cuerpo y urbe mutuamente se habitan, se funden.

En este trabajo se estudia la unión del espacio y del cuerpo como significados y significantes en la construcción del personaje. Entendido el espacio como parte fundamental de la estructura narrativa donde el cuerpo-personaje transita, se desenvuelve, evoluciona. En la novela, el espacio es mucho más que el punto de referencia de la acción; los lugares geográfico-espaciales son el motor que impulsa la acción en la historia. Los baños públicos, las calles, cafés, hoteles, cuartos de vecindad, casonas de lujo excesivo y el microcosmos de la colonia Roma son más que el simple escenario para un ser anónimo cuyo cuerpo, de ser alienado, sacia los instintos propios y los de la burguesía convencional de doble moral. Prostituto y clientes se alimentan con el sexo del otro. Respecto a la sexualidad, Adrián Palma Patricio, en “Locas, maricones, mayates, hombres, homosexuales, gays: apuntes históricos de la identidad y relaciones de género en varones con sexualidad del mismo sexo en el México moderno”, dice:

En los últimos treinta años miradas como las de las ciencias sociales han tratado de insistir en que la sexualidad es tan artificial como la sociedad misma, es decir que es un invento cultural y como tal es susceptible de ser moldeada. No hay una sola definición de lo que es ésta, porque se trata de un fenómeno social con significados culturales y específicamente históricos.

Podemos decir que es un complejo que puede referirse a posibilidades biológicas, mentales y sociales como la identidad genérica, diferencias corporales, erotismo, capacidades reproductivas, deseos y fantasías que tienen una significación y un ejercicio cultural distinto, aun en el contexto de la *mundialización* de los modelos occidentales.

Luis Zapata amalgama tradición y modernidad, recupera el género picaresco y lo devuelve en una narración de escritura fragmentada, donde tiempo y espacio se descontextualizan al igual que el protagonista. En la novela, el narrador se dirige a un interlocutor, pero modernizado; lo hace a través de cintas magnetofónicas, por lo que el lenguaje y estructura son reproducidos sin la convención del lenguaje escrito, enfatizando el tono de conversación, que también equivale al rompimiento de códigos de conducta.

En retrospectiva inicia sus recuerdos con su origen, ser escindido desde su nacimiento e infancia como el *Lazarillo de Tormes* o *Guzmán de Alfarache*. Nacido en Matamoros, Tamaulipas, huérfano a los diez años de una madre siempre enferma, descubre la soledad, la auto-complacencia sexual y las calles de la capital. Muerto el padre, a los trece se desboca su vida itinerante. Marcado por la ausencia de afecto, el narrador de *El vampiro de la colonia Roma* recuerda de esa época: “[...] las únicas que no me gustaban eran las de amor [...] lo que más me molestaba era el momento de la película en que se besaban el muchacho y la muchacha”. Después de un paréntesis de tres años que vive con un medio hermano alcohólico en León, Guanajuato, a los dieciséis, en enero del sesenta y siete, regresa “el día que nevó en México”. Al respecto, en “La ciudad y el cuerpo en la novela mexicana de temática homosexual”, escribí que:

El homosexual nacido en la provincia no tenía otra alternativa que huir a la gran urbe, de suerte que la ciudad de México es también otra ciudad para el homosexual que busca lugares para sus encuentros. Estos espacios son el *ghetto* de los marginados. Los homosexuales han vivido en un submundo,

en una ciudad alterna, bajo las sombras de la noche propiciatoria; recorren calles, se apuestan en las esquinas, en las bancas de las plazas y jardines, se ocultan en la oscuridad de los cines, de los clubes prohibidos y muestran su desnudez en los baños de vapor. Las ciudades son habitadas por los cuerpos que las inventan.

Adolescente y sin identidad, en una ciudad despersonalizada, coincide su primer encuentro homosexual con su nuevo nombre: Adonis, apodo que borra la identidad anterior y los vestigios de una estructura familiar, para dar paso a un nuevo sujeto cuyo atributo primordial es la belleza. Libre y pensando que la vida vale únicamente para los placeres, en forma deliberada elige el oficio de la prostitución. Al paso de los años, Adonis pierde contacto con el tiempo y el espacio, realidad e identidad desaparecen: “Un día que me levanté y me vi en el espejo dije: ése no soy yo”. El vacío, los excesos de alcohol y sexo, la imposibilidad de conducir sus acciones en un cuerpo degradado, lo llevan a sufrir las enfermedades del delirio. Hastiado, a los veinticinco años finaliza su monólogo: “Y desde la nave iría viendo cómo se iba haciendo chiquita la ciudad de México, y adiós ángel de la independencia y adiós caballito y adiós monumento de la revolución [...] y entonces cerraría los ojos y pediría un deseo [...] que no volviera nunca”.

A lo largo de la novela nos encontramos con dos espacios perfectamente definidos, el espacio-cuerpo del personaje y el espacio geográfico donde se concreta como sujeto de acciones. En primer término, nos ocuparemos del segundo, ya que, como señala María Teresa Zubiaurre, en *El espacio en la novela realista*: “El espacio, dotado de un fuerte contenido semántico, habla indirectamente de los personajes y contribuye a su definición”. Adonis, en la reconstrucción de su vida, recuerda que en la infancia vivió junto con su familia en una casa grande con sótano; mientras el padre intentaba prosperar en su negocio de bombas de agua; la madre enferma del corazón, siempre acostada en la cama con un tanque de oxígeno, el hermano mayor en las calles; sin abuelos ni parientes cercanos, el niño que jugaba solo diría años después: “tenía deseos de

sentir calor de hogar [...] de sentir que tenía familia”. Este primer espacio ayuda a determinar la configuración del personaje, ya que: “La casa del recuerdo se hace psicológicamente compleja. A sus albergues de soledad se asocian el cuarto, la sala donde reinaron los seres dominantes. La casa natal está físicamente inscrita en nosotros”, tal como señala Gaston Bachelard en *La poética del espacio*.

Al principio señalamos el itinerario de Adonis; no obstante, su lugar de residencia se ubica en el microcosmos de la colonia Roma, de ahí la focalización espacial que del mismo se hace en el título de la novela. En cuanto al espacio geográfico, podemos establecer dos categorías: el interior y el exterior; ambos de gran significación. El interior, considerado como la vivienda o lugar de residencia, es paradójico, ya que, si bien se muda constantemente, el lugar es el mismo. Dice Bachelard: “Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado”. Los diferentes cuartos que ocupó en las calles de Chiapas, Orizaba, Medellín, Bajío, Campeche y Baja California son descritos de igual forma: feos, en azoteas, chicos, húmedos, inhóspitos. Las condiciones del espacio tienen la función metonímica al proporcionar información sobre el personaje, quien durante el día no hacía otra cosa que dormir, leer revistas y, sobre todo, alcoholizarse. Adonis, en su monólogo, dice:

Me acuerdo que llegué al cuarto y me dio mucha tristeza ver las condiciones en que estaba todo tirado todo sucio todo dejado a la dejadez y me senté en la cama y me puse a chillar a chillar como niño me puse a pensar en mi vida y se me hizo como la mayor ociosidad del mundo estarla viviendo como que estaba formada por puros huecos.

Y que según Bachelard: “Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en el espacio”. Como vampiro, de noche da rienda suelta a sus instintos eróticos, mientras el día se convierte en un espacio vacío. La decadencia del lugar no es otra cosa sino la proyección del interior

de Adonis. Como señala Zubiaurre: “Aun cuando el personaje recorra otros lugares, se rodee de otros paisajes, ese primer entorno, no obstante, lo seguirá a todas partes”. Cuando toma conciencia y decide cambiar su vida, se muda de la colonia Roma a la Cuauhtémoc.

El espacio exterior, también dotado de un fuerte significado semántico, traza un mapa homoerótico de calles, baños, cafés, cines donde es posible la prostitución y el encuentro sexual sólo por placer. La ciudad se vuelve única para Adonis, quien tiene su propia visión: “Me encantaba salir a la calle me sentía fascinado por la ciudad en esa época me parecía la ciudad de México la ciudad más cachonda del mundo”. El espacio donde transita y se desenvuelve está condicionado por el deseo, el instinto, el impulso, el goce, la retribución, hasta llegar a la obsesión y ver a la Torre Latinoamericana como el falo más grande del continente y el palacio de Bellas Artes como la chichi más gorda de América Latina. La única pulsión que anima el movimiento del cuerpo en el espacio exterior es la sexual. Al igual que el vampiro, Adonis sólo busca la satisfacción inmediata, sin ningún tipo de prejuicio y se convierte, sin proponérselo, en un ser trágico, condenado a un círculo del que no hay salida porque nunca sacia sus apetencias. Paz señala que: “El libertinaje exige cierta autonomía de la víctima, sin la cual no se produce la contradictoria sensación que llamamos placer/dolor. El libertino vuelve fantasma todo lo que toca y él mismo se vuelve sombra entre las sombras”. Su única posesión es la galanura, la que utiliza como medio de comercio y placer sexual. La noche es el ámbito propiciatorio para el desbordamiento erótico, mientras el día lo es para el sueño y la creación de una realidad exenta de conciencia a través de la evasión provocada por el consumo de drogas y alcohol. Para Luis Mario Schneider:

El mérito de *El vampiro de la colonia Roma* no está en las aventuras ni en la jocosidad de ciertas situaciones ni en el dramatismo de la imagen que el protagonista tiene de sí mismo, sino en el descubrimiento de un ambiente citadino, diría de un submundo mucho más organizado y terrorífico que el de la ciudad afiebrada y enloquecida de la luz solar.

Pero el espacio que ralmente construye y hace evolucionar al personaje es el espacio del cuerpo. Se podría decir que la experiencia corporal define la concentración en el yo que envuelve todo el texto, en el yo corporal, el yo manifestado en las sensaciones físicas, que, a la manera de *rito de pasaje*, dibujan el tránsito del placer, del deseo, del apetito, del instinto, de la enfermedad, para finalmente afrontar la toma de conciencia como el ser que en realidad es. En esta evolución, el personaje-cuerpo siempre está en movimiento, impelido a la experimentación homosexual como sujeto de goce o como sujeto-mercancía, y a los estímulos de estupefacientes; excesos que se convierten en pesadillas y múltiples malestares físicos, y es justo cuando adquiere conciencia como ser humano y se magnifica la experiencia corporal.

Así, nos encontramos con la presencia del cuerpo como símbolo somático, y es que Luis Zapata instauro, en la novela mexicana, un discurso homoerótico que transgrede el canon de una literatura marcada por los convencionalismos conservadores impuestos por la burguesía y las instituciones del poder. *El vampiro de la colonia Roma* se trata de una narración autobiográfica concebida a través de la escritura somática donde el cuerpo atraviesa por las fases de placer, mercancía, degradación y dolor. Como señalan Leonor y Justo Ulloa respecto al simbolismo del cuerpo:

Como medio comunicativo se convierte en objeto semántico, en texto o agente de la escritura que formula la trama y su significación. El cuerpo entra así a formar parte de la gramática del texto y provee la materia prima que ayuda a procesar, sugerir, ordenar y transmitir información.

La primera experiencia somática que marca la ruta de la evolución del personaje es la homoerótica. Bataille dice que “el erotismo debemos tomarlo en consideración como el movimiento del ser en nosotros mismos”. En ese momento, el protagonista de la novela de Luis Zapata

descubre al cuerpo como el espacio del placer y, después de eyacular, no duda en decir: “entonces pensé que mi vida ya estaba completa que ya no me podía pasar otra cosa que me sorprendiera que la vida vale únicamente por los placeres que te puede dar”. De manera casi inmediata decide ejercer la actividad de prostituto al reconocer: “si es una forma fácil de ganar dinero ¿por qué no hacerlo”. El cuerpo funciona como elemento esencial del discurso y se magnifica al falo al convertirse en el objeto que impulsa la información sensorial que ordena y controla su sistema nervioso somático. Para Adonis, en el momento de activar su sexualidad, la vida anterior queda borrada, ahora está en total control de su cuerpo como el único espacio posible donde habitar. Como señala Ulloa: “El cuerpo se concibe como fuente primaria de significación. Es el lugar donde se produce la integración de signos dispersos y se organiza el discurso. Es un texto donde la escritura alcanza su mejor expresión”.

Se puede afirmar que el *leitmotiv* de la novela radica en la experiencia del cuerpo como dador y receptor de placer sexual, en cuerpo-espacio convertido en texto corporeizado o manuscrito erotizado. “La imagen fálica infunde vitalidad al relato al convertirse en objeto de deseo pasional”, dicen Leonor y Justo Ulloa. Los espacios de la ciudad como son calles, avenidas, cafés, cines, baños funcionan como nexo y categorías del discurso homoerótico. La carga semántica de estos lugares radica en ser una prolongación metonímica de la experiencia homosexual.

Pero los signos somáticos del personaje-cuerpo también se organizan y actúan a través de otros estímulos como son el alcohol y las drogas, produciendo otro tipo de experiencias corporales que atraviesan por estados de euforia y depresión cíclica, hasta la embriaguez consuetudinaria. La información sensorial participa y proporciona una experiencia corporal desarticulada producida por los excesos haciendo al cuerpo-personaje rehén de las adicciones. El cuerpo, antes sólo habitado por el

placer y el instinto, ahora comparte las alteraciones mentales con el resultado de una degradación paulatina.

El estado de trastorno conlleva a la psicomatización de enfermedades imaginarias causadas por el desequilibrio de una realidad cada vez más frágil y que hacen del cuerpo un receptor de percepciones con un nuevo significado, que organizan y activan la experiencia sensorial en un malestar generalizado y constante hasta llevarlo al *delirium tremens*. Aquí cobra sentido la reflexión de Ulloa:

El cuerpo en su totalidad recorre una ruta que nos lleva desde una celebración carnavalesca y carcajeante del mismo como fuente de placer y de dolor hasta momentos melancólicos de carácter filosófico en que el cuerpo humano se examina o escruta persistentemente como materia corruptible susceptible a la destrucción y la muerte.

Pero es precisamente a través del dolor, la enfermedad, la angustia, la depresión que la experiencia del cuerpo se intensifica y la somatización se convierte en un reconocimiento del yo más allá de las pulsiones del instinto del deseo y de la pasión. El yo cobra un nuevo sentido, al cuerpo se incorpora la razón.

Adonis, después de someterse a un tratamiento de terapia psicológica en un centro de asistencia juvenil vence las adicciones y supera las inquietudes nerviosas. El rito de pasaje se ha cumplido, atrás quedó la adolescencia, ahora a sus veinticinco años toma plena conciencia que el cuerpo, así como es espacio de placer, también lo es del dolor, la desesperanza y de la muerte. Al respecto, Bachelard agrega: “La experiencia interior del hombre se da en el instante en que, rompiendo la crisálida, toma conciencia de desgarrarse él mismo. La superación de la conciencia objetiva, limitada por las paredes de la crisálida, está vinculada a esa transformación”.

El narrador protagonista no abandona su oficio de prostituto y de ser trágico impelido a cumplir con un destino donde vida, muerte y resurrección se dan cita en el encuentro sexual. Eros y Tánatos; Adonis y vampiro se fusionan en una sola identidad, en un solo cuerpo.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 2006.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets, 2008.
- Ferretis, Jorge. “Los machos cabríos”. *El coronel que asesinó un palomo y otros cuentos*. México: FCE, 1952.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México: FCE, 1958.
- Gutiérrez, León Guillermo. “El silencio de los amores marginales”. *La Jornada Semanal*. Núm. 410. México: *La Jornada*, 2003.
- . “La ciudad y el cuerpo en la novela mexicana de temática homosexual”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 38. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Muñoz, Mario. “Prólogo”. *De amores marginales*. México: Universidad Veracruzana, 1996.
- Novo, Salvador. *La estatua de sal*. México: Conaculta, 1998.
- Palma Patricio, Adrián. “Locas, maricones, mayates, hombres, homosexuales, gays: apuntes históricos de la identidad y relaciones de género en varones con sexualidad del mismo sexo en el México moderno”. Tesis para obtener el título de licenciado en Sociología. México: UNAM, 2007.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. México: Seix Barral, 1998.
- Schneider, Luis Mario. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México: Nueva Imagen, 1996.
- Ulloa, Leonor y Justo Ulloa. “La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy”. *Severo Sarduy. Obra completa*. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Zapata, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*. México: Grijalbo, 1979.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México: FCE, 2000.

APUNTES

DESPUÉS DEL AMOR
DE HERNÁN LARA ZAVALA

Hernán Lara Zavala, por derecho propio, se ha ganado un lugar entre los narradores contemporáneos gracias a la destreza, fluidez y técnica que ha empleado en los libros de cuentos *De Zitlichén* y *El mismo cielo*. La editorial Joaquín Mortiz ha publicado su más reciente libro *Después del amor*, que consta de doce cuentos. Su primer acierto es cumplir con uno de los cometidos de la literatura: reflejar a la sociedad. Lara Zavala incursiona en las vertientes de las relaciones amorosas entre parejas, en su mayoría ya maduras, explorando la sensualidad, a la que no se renuncia, perdida ya la frescura juvenil. El erotismo transita de página en página sin abuso y sin ser gratuito; lo aborda como parte vital de una sociedad más libre de prejuicios en que no es necesario el vínculo conyugal para satisfacer el deseo y apetito natural de hombres y mujeres. Tampoco se detiene en la sexualidad convencional: presenta casos de homosexualidad con la naturalidad del tiempo que vivimos.

En su mayoría, los protagonistas son mujeres que van desde estudiantes, amas de casa, hasta hermosísimos ejemplares de la alta burguesía, siendo el común denominador: la insatisfacción y el vacío. Aspectos que dominan a una sociedad en crisis; la falta de una pareja amorosa que es sustituida por encuentros efímeros o duraderos sin llegar a ser la pasión espontánea que se da entre las parejas jóvenes.

Después del amor es un título afortunado, porque, en efecto, Lara Zavala penetra en el mundo de hombres y mujeres pasados la treintena

y que, teniendo como marco y escenario la ciudad de México, lugar en que las inhibiciones han dado paso a paso a un sentido de libertad, propiciado por el anonimato en que se puede vivir, les permite a sus habitantes dar rienda suelta al deseo carnal con el escaso peligro de ser descubiertos; goce que, en muchas de las veces, se transforma en soledad y en vacío, como es el caso de las protagonistas de este libro.

La escritura y técnica que emplea el autor oscilan entre la narrativa tradicional y la moderna, siendo en esta última donde sentimos mayores aciertos. En los cuentos “El puerto Paralelo” y “Perla ante el espejo”, con fluidez, mezcla diálogo con narración; tiempos y voces se amalgaman para dar como resultado textos en que contenido y forma se funden en impecables piezas sólidas.

En el primer cuento, “Después del amor”, que también da título al libro, cuestiona el significado del enigma que encierra una palabra de tan sólo cuatro letras; palabra por la que se justifica la vida misma; palabra por la que aspiramos ser habitados y habitantes; palabra por la que adquiere verdadera connotación la vida y la muerte; palabra que nos aloja y nos aleja en nosotros, en los demás; palabra tan sencilla de pronunciar y que tiene el poder infinito de otorgarnos el cielo o el infierno; palabra que, aunque esté tan usada, ultrajada, manoseada, se renueva por el solo encanto de un beso, un roce de manos, aún más, por una simple mirada. Y entonces, la palabra, como puta, se redime, trastoca tiempo y espacio, se convierte en la madre pura y eterna, en la diosa que genera vida, en la fuente donde la boca de todos se abre para recibir el prodigio de la palabra hechizada que llamamos amor. Lara Zavala pregunta: “¿cuántos vértices tiene el amor?”. La respuesta es la de un acucioso científico que elabora toda clase de posibilidades, teorías, observa, hace pruebas, las compara, y se da cuenta de la imposibilidad del hallazgo. En la probeta queda la oquedad producida por la combinación de elementos en la juventud y sólo dejan una estela de humo que recuerda el olor de una flor disecada en las páginas de un viejo libro que recordamos vagamente haber leído, sin sentir ya el vértigo que hace nebuloso y flotante todo lo que rodea, que arrastra y arrebatara los senti-

dos y la voluntad. Vivido este experimento en el laboratorio del amor juvenil como festín de emperadores, en la sobremesa, ya no hay pecados, sólo transgresiones, y así lo verifica en cada uno de los textos.

Los libros de cuentos raramente constituyen un solo conjunto, como el arte barroco, en que cada unidad existe, en virtud de su correspondencia con las demás partes que conforman la pieza en su totalidad. Este libro de Hernán Lara tiene la cualidad de configurar varios elementos de arte barroco: en primer lugar, son los textos mismos que se corresponden como una sola unidad al mostrar la historia de cada mujer como el espejo de todas las mujeres, y así, todos los destinos son un destino. El segundo elemento es presentar un mundo de apariencias, donde las protagonistas se travisten de amor, ocultando la realidad del vacío. El tercero, vivir un mundo de transgresiones, derrota y desánimo, habiendo gozado la plenitud de los triunfos que ofrece la primavera de la vida.

De esta forma nos encontramos con un libro sólido en el que cada microcosmos es parte de un universo: el universo específico de la mujer mexicana de clase media de la ciudad de México que vive en el placer, la culpa, la perversión, en una amalgama de vacío, porque, como el autor lo anuncia, no es un libro de amor, es de transgresiones que, al ser consuetudinarias (al igual que el Derecho), se convierten en norma de vida.

El autor, con la habilidad que lo caracteriza, crea atmósferas propiciatorias donde la imaginación y realidad cruzan el puente de lo extraordinario para entregarnos, con signos de realidad, aquello que sólo es posible transformar por el artista que asume la responsabilidad de producir obras de genuino valor. Lara Zavala logra esto, y aún más, establece un diálogo tácito al dejar en cada historia puertas y ventanas abiertas, invitando a los personajes y al lector a transitar libremente en la multiplicidad de vertientes. Así, todos los cuentos, a la manera de las *Mil y una noches*, son uno solo donde principio y fin producen la sensación del juego de la rueda de la fortuna.

Si nos preguntamos cuál es el efecto al cerrar el libro, es volverlo a abrir para unir nuestra voz y preguntar:

TLAQUILTENANGO

El amor moderno, ¿será tan complejo que ya no admite una sola línea de acción, una incógnita, un misterio? ¿Puede seguir siendo, como se consideró alguna vez, de una sola pieza, refractario, indivisible y siempre fiel?

Nos resistimos ante la respuesta cruel del vacío, y como parte del juego del autor, reinventamos la historia, entrando por las puertas que dejó abiertas con ese propósito, y nos adentramos en ese preciso espacio y tiempo que se extiende en forma circular.

También nos muestra el origen de la mujer del México actual, entretrejiendo un diálogo-monólogo entre la Malinche, Sor Juana y Frida, como portadoras de una sola voz: la voz de la mujer mexicana a la que define así

Estás hecha de tierra y de maíz, de carne y de sangre, de mar y de luna, de fuego al viento; venada con el corazón herido, coyote hembra lastimada, tundra, paloma por los aires [...] morirás tratando de alcanzar el firmamento para convertirte en constelación, en volcán, en montaña, en musa, en palabra, en imagen, en lienzo, en heroína, en solterona, en amante, en madre, en abandonada, en puta, en cadáver, en polvo, en sombra, en nada [...] para que al fin y al cabo puedas recuperarte y despertar después de tanta vuelta.

Finalmente, podemos decir que, con la aparición de este libro, Hernán Lara se consolida como uno de los narradores más importantes de su generación, prestigio ganado con la responsabilidad y oficio de escritor que lo ha caracterizado en cada uno de sus trabajos.

LOS CIELOS DE ANTIGUA DE ADOLFO CASTAÑÓN

Guatemala ha sido milenariamente escenario de las maravillas de la naturaleza y del hombre que ha habitado sus tierras. Los vestigios mayas y españoles irrumpen de manera majestuosa en el verde que se multiplica en las tonalidades solares y nocturnas. Adolfo Castañón, poeta que contempla y absorbe cuanto le rodea, nos muestra un nuevo espectro de este antiquísimo territorio, y no por nuevo, menos antiguo que la misma formación de los pliegues rugosos de sus montañas. Castañón nos devuelve en depurada poesía el paisaje primigenio y ancestral de los cielos donde se levantó la imponente ciudad de Antigua. En un libro compuesto de treinta y seis poemas breves a manera de cantos, recrea la transfiguración caprichosa de los cielos de Antigua, utilizando como elementos regentes el cromatismo y las nubes: “laberinto sin límites de aire”.

En los libros de poesía es difícil sostener la tensión del objeto y de la estructura, Castañón no sólo lo logra, va más allá y, en esa aparente sencillez —símbolo de complejidad—, propone un nuevo diálogo filosófico indagando y afirmando la ubicuidad del tiempo y del espacio, así como un orden cosmogónico del que somos parte. Abren el poemario ocho versos que enredan el cielo de Europa, Oriente y América en las mismas y a la vez distintas nubes que, en aparente disimulo de inmovilidad, corren aborregadas o ligerísimas desde Notre Dame hasta Hei-

delberg, teniendo plataformas, pirámides y columnas en Machu Pichu, Atenas y Jerusalén; nubes que se le presentan como realidades al poeta, que sorprendido pregunta:

¿No eran cadenas de fantasía,
lazos de aire,
reflejos impecables
de la mente vacía?

Al igual que la mutación veleidosa de las nubes, las formas del lenguaje cambian de posición; el sustantivo se convierte en la acción del sujeto o lo califica en versos precisos en donde la omnipresencia de las nubes se transfigura en un maravilloso caleidoscopio como “júbilos delgadísimos sobre azul melancolía”.

En la afirmación de la existencia mutante de la nube reside la tensión poética del libro; nube que transita en el tiempo y el espacio entre el azul del día y el negro de la noche, aunque predominan “nubes negras en cielos oscuros”; nubes que, reinventadas por la estética y visión única del poeta, braman, traman fábulas, son pastoras que tejen colores dibujando “el perfil preciso de su pensamiento”.

En la poesía mexicana hemos tenido dos grandes paisajistas, Manuel José Othón y Carlos Pellicer: el primero de la naturaleza idílica, y el segundo, exuberante, como el mismo trópico que lo inspiró. Adolfo Castañón, en este mismo libro, se presenta también como un poeta para el que la plástica cobra el valor del paisaje tan caro a los renacentistas: el cielo y sus nubes, pero en esta ocasión se logra y recupera a través de la poesía en sorprendentes imágenes y metáforas, donde la nube se convierte en metáfora de ella misma. El libro cierra con un excelente poema de sólo cinco versos que condensan en forma inquisitiva la plasticidad y la estética de los *Cielos de Antigua*:

¿De dónde vienen las nubes?
¿Nacen fumarolas de un volcán

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

o son hijas de nieve inmemorial,
tal vez el pulmón caído
de las huestes angélicas en vilo?

MARIANNE TOUSSAINT: LAS CIUDADES AMURALLADAS DE LA MEMORIA

Marianne Toussaint en la plaqueta *Murallas* nos entrega tres poemas sólidos, rotundos, elaborados con el arte y la minuciosidad de las antiguas tejedoras de rueca. Los hilos de su poesía son también antiguos, noches de insomnio y la infatigable memoria de la infancia, criatura caprichosa que nos adelanta y nos sorprende en su cruda desnudez, ante la cual no hay escapatoria, sólo es posible tomarla de la mano y juntos hundirnos, ahogarnos y tragar los sedimentos con la delectación del sabor añejo de los dulces infantiles, para finalmente emerger limpios, livianos, despedirnos de ella como quien suelta al aire la cometa multicolor, suave, lenta pero definitivamente.

En la afirmación del día como fundición de tiempo y movimiento reside la tensión poética creada por Marianne Toussaint; mediodía, tarde, noche, equivalen a la rotación de la tierra; movimiento que en el poemario se presenta como el equilibrio que armoniza y da sentido a lo inmóvil como un todo circular.

Para Bella Jozef, la poesía es la reconciliación del ayer, hoy y mañana. Marianne Toussaint reconcilia a la mujer poeta con la niña exiliada en murmullos comprimidos en partículas de luz y sombra, donde existía “una jaula dentro de otra”. En el poema “La torre del pájaro”, el día con sus intersticios es la tensión por la que transitan tres de los cuatro elementos que la habitan en el sueño de la ciudad interior: el fuego purificador como pira, flama, tea, luz roja insostenible que calcina y

clarifica; el aire, viento acañonado que muerde al silencio, capaz de derribar las murallas y los linderos de la noche; el agua es llanto, venas de ríos, sudor, humedad. En el destierro de la infancia no hubo lugar para la tierra, territorio sólo nutrido por la presencia del hombre, único y capaz de fertilizarla, darle vida: sólo existió “el espejismo de su ausencia”. La falta de la tierra y el varón que la cultivara dio paso a la edificación de calles y ciudades desiertas y amuralladas en la argamasa del sueño y la memoria: oquedades donde se anudaron las cenizas del fuego, las astillas del desamparo y las heridas de un cielo rasgado de torres.

Marianne Toussaint evoca e invoca a la luz para crear poemas luminosos; luminosos por la pulcritud del lenguaje y los trazos finos, precisos, firmes con que delimita cada verso, y por la luz como elemento regente de los tres poemas, aunque hay trizaduras, murallas que hacen crecer alargadas sombras.

En “Comienzo a deshabitarla”, la luz abre el poema, pero no la luz límpida y fresca, es la luz de la tarde filtrada a través de los huecos de la jacaranda y tampoco es la propia, es la de Ella, la madre, la cómplice con quien el yo se funde en la soledad del paisaje del destierro para juntas deambular prisioneras en la ciudad amurallada de la memoria.

Al igual que el primer poema, mantiene la estructura polifónica conformada por la segunda y tercera persona: tú y ella, que se unifican en una, la siempre madre, la siempre sola que a veces se precipita “como agua para cantar”, a quien se dirige el yo del exilio, del destierro, el yo que se buscaba “en el polvillo de los libros” y “noches de ladrido y rumor de lluvia”. Las voces se amalgaman en el nosotras para juntas llorar y recoger la “imagen en el espejo llovido de la tarde”. Finalmente, en los dos últimos versos, el yo se desprende y crea su propia luz, se aleja del destierro interior, deshabitándolo como quien suelta el cometa, suave, lenta pero definitivamente.

FELIX SUÁREZ: UNA VOLUPTUOSA DESESPERANZA

Félix Suárez, experimentado poeta de trayectoria sólida, en el apacible refugio provincial se ha entregado a la difícil y maravillosa tarea editorial de la que han surgido la excelente revista *Castálida* y *Los cuadernos de Malinalco*, editados en coordinación con nuestro muy querido amigo Luis Mario Schneider, quien ya habita en el mundo cuyo destino todos llevamos inevitablemente a cuestas.

Félix Suárez obtuvo el Premio Internacional Jaime Sabines 1997 con un libro de inquietante y magnético título: *En señal del cuerpo*, que en forma inmediata nos remite a las señas, marcas o emblemas inmemoriales que nos fueron impuestos; la primera, la muerte en definitiva. Pero no sólo ésta: en la Biblia, los estigmas nos fueron dados desde el momento mismo de la creación; se nos otorgó la carga del pecado y el sufrimiento. Al decir inquietante y magnético, qué puede serlo más sino el cuerpo, objeto de la primera infamia a la que fuimos sometidos.

Félix Suárez nos presenta una poesía de fin de siglo y de milenio que, emparentada con Omar Khayyam, podríamos definir como poesía de voluptuosa desesperanza. Desde el primer poema, el poeta define el hilo conductor de todo el libro: la vida como instante de dicha pasajera, ya anunciada en el primer verso: “En este el mismo aire”, es decir, lo volátil, lo inasible. De ahí su gozosa propuesta:

Holgarse con los pies hundidos en el agua

Hartarse de los besos y los vinos de tu amada.

TLAQUILTENANGO

Saciar el corazón contrito, la carne ciega.
Y que no haya más afán
ni más temor en nuestros días.

En la primera parte del libro, titulada “A la sombra del Eclesiastés”, Suárez recrea, con un lenguaje a la vez antiguo y tan nuevo, las reflexiones de Cohelet, hijo de David, que reinó en Jerusalén. Decía Genet: “todo se ha dicho, pero como somos sordos es preciso volverlo a decir”; así Suárez nos recuerda que “todo es pura vanidad, puro correr tras el viento”, y agrega:

Por eso hoy me he quedado en cama, inmóvil,
sin hablar,
y me he puesto a recordar de pronto
los mustios girasoles de septiembre,
la mancha roja que dejaron en tu falda.

Luis Mario Schneider afirmaba: “Condición del hombre fue siempre vagar, recorrer senderos, condición del tiempo de esta vida porque se está de paso para la otra, para la eterna”. Efectivamente, el cuerpo y su tránsito fugaz en la tierra invitan al poeta a disfrutar de las minucias del instante, porque sabe muy bien que el destino del hombre es incierto, aciago e irrepitable. Después de acumular una inmensa sabiduría y descubrir que todo encierra vanidades y más vanidades, Cohelet nos persuade para temer a Dios y guardar sus mandamientos; en cambio, el poeta se aparta de una religiosidad totalitaria que se sustenta en la prohibición y la obediencia incondicionales para reconocerse, no como criatura o rival de Dios, sino como un simple hombre mortal cuya tarea es también simple, y así dice:

[...] cómo ignorar que es éste
y no otro mi destino:
ensortijar pequeñas cuentas,
diminutas piedras de río.

Kant señaló que comer el fruto prohibido representa la superación del instinto y que la caída es un progreso, una liberación: el paso irreversible de la tutela de la Naturaleza al estado de libertad. En la segunda parte del libro, “Ropa de cama”, Félix Suárez se presenta como un hombre libre que dirige su voluntad para asumirse también como un hombre erótico que se regodea “como un adolescente sin palabras/ al que de pronto lo despierta el mar y su jadeo” y que, insaciable, una vez iniciado en el gozo de la carne no le basta el solo descubrimiento; da constancia del acto sublime que es el postcoito, y así, con la naturalidad de quien es libre y determina su voluntad, no limita su ardor febril y nos ofrece, en cinco poemas, cinco actos postcoitales y los “Nocturnos para Desdémona”.

Cierran el libro ocho poemas agrupados bajo el título “Adherencias”, que vienen a ser una especie de epílogo, ya que una vez incendiado, hartado, el poeta es consumido por los estragos de la voluptuosidad, dando paso a la desesperanza, ya que “Se enturbian así de pronto las noches y los días” y sólo quedan saldos de “Rastros de cerdos y comida rancia por el suelo”. Afirmando que no tendrá “[...] sitio alguno/ ni hora amarga y suficiente/ para llorar lo justo”, concluye: “Así que en esto acaba todo,/ me pregunto”. Con este libro, Félix Suárez nos presenta una poesía alejada del mentido culturismo y de una falsa inventiva de la palabra, porque su poesía se afirma en la luminosidad de la poesía que se basta a sí misma.

ALEJANDRO TARRAB:
EL ALMA DE LAS CANTÁRIDAS
Y CENTAUROS DE MI PIEL

I

Alejandro Tarrab escribe su primer libro de poesía bajo el título *Siete cantáridas*, que a la vez es el número de los apartados que lo integran. La característica emblemática del adjetivo es eje del mismo poema. Siete corresponde a los siete días de la semana, a los siete planetas, a los siete grados de perfección, a las siete esferas o niveles celestes. Entre los egipcios, el siete era símbolo de vida eterna. Simboliza un ciclo completo, una perfección dinámica de término y renovación. Una vez que fue creado el mundo en seis días, Dios descansó el séptimo, e hizo de éste un día santo. Siete se utiliza setenta y siete veces en el Antiguo Testamento. Es la clave del Apocalipsis donde aparece cuarenta veces (siete iglesias, siete estrellas, siete espíritus de Dios, siete sellos, siete trompetas, siete truenos, siete cabezas, siete plagas, siete copas, siete reyes...). También es la cifra de Satán, la bestia infernal del Apocalipsis, tiene siete cabezas. Sin embargo, siete implica una ansiedad por el hecho que indica el paso de lo conocido a lo desconocido.

Por su parte, los atributos afrodisíacos de las cantáridas son mencionados desde Aristóteles. En Europa y en especial en España se propagaron sus efectos medicinales utilizándolas como vejigatorios y estimulantes sexuales. Se sabe que, en 1772, el Marqués de Sade tuvo un altercado con la justicia por haber agasajado a unas prostitutas de

Marsella con unos bombones que contenían cantáridas, muriendo todas ellas. Las cantáridas van a ser también uno de los símbolos de los poetas modernistas; Rubén Darío escribe:

Tanta blancura, que al cisne injuria,
abre los ojos de la lujuria:
sobre las márgenes y rocas áridas
vuela el enjambre de las cantáridas
con su bruñido verde metálico,
siempre propicias al culto fálico.

A su vez, Julio Herrera y Reissig, en el poema “Octubre” dice:

Un crimen de cantáridas palpita
Cabe el polen. Floridos celibatos
Perecen de pasión bajo los gratos
Azahares perversos de Afrodita.

Las cantáridas también están presentes en poemas de Leopoldo Lugones, Luis Palés Matos, Gregorio Reynolds, y en 1981 se publicó en Brasil el libro *Cantáridas y otros sonetos*, que recopila poemas pornográficos de poetas modernistas.

El poema de Alejandro Tarrab es un recorrido inquietante y angustioso frente a la devastación que sobreviene de un itinerario donde poesía y dolor tienen el efecto de catarsis a través del rito de pasaje al que nos sumerge atravesando por el prodigio, el fuego, el sueño, la pasión, el frío, el cántico, para finalmente terminar con un hermoso *miserere*.

A lo largo del poema encontramos latinismos, referencias mitológicas, la presencia de Huidobro, Valéry, Mallarmé, Paul Celan, Hölderlin y Rilke, que se incorporan al poema en una totalidad rotunda.

Poema filosófico, de meditación, de purificación en la soledad y el dolor del amor, en el que el poeta nos dice que no es posible el sosiego, el sino es caminar, peregrinar, siempre “perseguidos por la transparencia y la locura/ saturados de nosotros mismos [...]”.

La desolación y la eterna caída dibujan el cadáver que todos llevamos en los ojos. El desastre que nos antecede y nos espera se disfraza de lluvia, paisaje, horizonte, otoño y otra vez lluvia “como un torrente magnífico de cristales”.

San Agustín escribió: “He venido a caer en los tiempos cuyo orden desconozco, y tumultuosas variedades desmenuzan mis pensamientos, las íntimas entrañas de mi alma”, mientras que Alejandro Tarrab dice: “Reconocer en el ritmo de esos pasos/ el fondo grave que perturba mi alma”.

Al igual que San Juan de la Cruz, el poeta reconoce la existencia del alma; en tanto el poeta místico la hace salir para encontrarse con Dios, el alma que nos presenta Tarrab es aún más sencilla y serena, en la quietud de su encierro se encuentra a sí misma, dice:

El comienzo del alma
sin su piel
en camino descalza
desde un murmullo
desde un encierro
en su celda...

En el poema, las cantáridas se presentan como poesía, angustia, mujer, brasa. Palabra y carne copulan en el verso transmutado en Europa, Toro Blanco, Diotima, Hiperión, en las ramas del árbol que nace de la boca del poeta.

En siete apartados, el poeta nos conduce por laberintos y pabellones inundándonos de la pócima de cantáridas que nos hacen ver “una primavera de espinas/ hermosa y áspera a un tiempo”.

Poema polifónico que admite también múltiples lecturas. Una de las tensiones reside precisamente en la estructura musical en la que aparecen cancioncillas que nos recuerdan a los poetas vanguardistas.

Sobresale el manejo y dominio del verso en todas sus formas, va desde el cuarteto al poema en prosa, con predominio del verso libre.

Aunque el poema en sí mismo es una edificación sólida, lo sostiene la fuerza de los versos cuya elaborada concisión va construyendo cada una de las aristas. Las imágenes y metáforas son los puentes precisos de una unidad contundente. Poema alejado del lirismo, donde reflexión y poesía se convierten en acto de inteligencia.

Alejandro Tarrab rompe esquemas y demuestra que, en un primer libro, la poesía se enseorea en sí misma y, más aún, de forma venturosa crece, vuela; es lluvia que la tierra devuelve en robusto y frondoso follaje, que inquieta a las ramas secas de viejos pinos que insisten en perturbar el paisaje.

II

CENTAUROS DE MI PIEL

Centauros de mi piel, de Alejandro Tarrab, es un libro cuyas orillas se desbordan en la multiplicidad del paisaje y cada poema es a la vez punto concéntrico y oleaje. Edificio de pabellones de sólidos muros y suelos quebradizos.

Poema interior, es el canto solar (aunque las trizaduras nocturnas están presentes) de un sacerdote cuyo templo es el “paciente cuerpo que muere en su propia casa”, construido con todos los nombres de “una sola mujer/ un solo verso incendiado”.

La estructura del libro es tan sutil y compleja como el tramado de líneas y puntos equidistantes de una figura geométrica polivalente donde la precisión se cimenta en el conocimiento y la palabra que adquiere la fuerza poderosa del mantra.

Libro polifónico donde todas las voces sitian al verso, a veces de manera epistolar, de letanía, de murmullo, de grito y de silencio. En sus paisajes transitan la profecía, el amor, la soledad, la agonía, el éxtasis y la muerte del poeta ciego y vidente de cuya garganta trasminan las voces ancestrales, sagradas y profanas.

El poeta, al igual que Ixión, por obra de la poesía, se siente atado a una rueda incandescente y lanzado al espacio, dice: “camino sobre un

CRÓNICA PICTÓRICA DE UN CONFLICTO RELIGIOSO

mundo que se extingue/ camino sobre un norte y un poniente desteñidos/
camino en la enfermedad y en el silencio”. En este libro de Alejandro Tarrab, la piel es la tierra baldía donde corren a tropel centauros de testas
llameantes.

ENTREVISTAS

UNA BREVE CHARLA. ENTREVISTA CON JUAN JOSÉ ARREOLA

Con casi ochenta años a cuestas, la salud minada y refugiado desde hace un poco más de cinco años en la capital de su estado natal, Juan José Arreola (Zapotlán, hoy Ciudad Guzmán, 1918), autor de libros fundamentales de la narrativa mexicana del siglo XX, me recibió, recostado en un fino *reposit* de piel negra, cerca de una pequeña mesa de libros y otra de ajedrez con las piezas congeladas en un jaque mate.

El autor de *Varia invención* (1942) y *Confabulario* (1952) no requiere de preguntas, quizá sólo de insinuación, para que, desde su cómodo sillón, dé rienda suelta al mar de palabras que se desbordan en ideas, recuerdos y opiniones bajo el hilo conductor que lo sigue obsesionando: la literatura mexicana y sus autores. De pelo blanco, caídos ya sus memorable bucles y con la piel de las mejillas sonrosada, no olvida el histrionismo (aprendido de Jean Louis Barrault, Jean Le Goff y Louis Jouvet en París, allá por 1945) que, aunado al aislamiento al que se ha confinado voluntariamente, hace que el interlocutor represente el papel de público. Aún recuerda, con la misma emoción de la víspera del encuentro, el día en que vio por primera vez a Jorge Luis Borges:

Era tal mi nerviosismo, que me bajé del avión, junto con mi hija, una estación antes, con un maletero que parecíamos gitanos; afortunadamente se dieron cuenta, el avión esperó y de nuevo subimos. Nos encontramos en el *hall* de la Universidad en San Diego. Al extenderle los brazos, le dije: “Trai-

go treinta años de admiración”. Sonriente, Borges (ya casi cegueta) contestó: “¡Qué desperdicio de tiempo! Lo hubiera ocupado en Alfonso Reyes, que fue quien me inventó”.

Posteriormente, Borges dirá del autor de *La hora de todas* (1954) y *Punta de plata* (1958): “Si me obligaran a cifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su nombre, esa palabra sería, estoy seguro: libertad. Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia”.

Al recordar que Borges, al igual que muchas celebridades literarias, había pasado por Austin, Texas, inmediatamente hizo memoria del hecho de que el acervo de la Biblioteca Benson fue posible gracias a la compra de la biblioteca de Genaro García, la cual le fue ofrecida a Vasconcelos pero la rechazó; el comentario de Arreola fue: “Vasconcelos tuvo aciertos de gran valor, así como actos terriblemente siniestros”.

En nuestra charla, o más bien en el monólogo de quien trabajara como actor bajo la dirección de Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia, no podía omitirse el nombre de Octavio Paz:

Conocí a Octavio Paz en New York, Juan de la Cabada me lo presentó. Llegamos a París con veintidós días de diferencia, nos hicimos grandes amigos. Cuando regresamos a México, él tenía grandes aspiraciones de pertenecer a la alta burocracia diplomática. Un día me llamó y me propuso que hiciéramos una revista literaria, él sería director y yo secretario. Como Octavio andaba muy ocupado, yo organicé todo el primer número. Cuando ya estuvo listo y enviado a la imprenta, me fue a ver y me pidió que quitara su nombre porque no convenía a su carrera. Por solidaridad, hice lo mismo, y a quienes iban a ser simples colaboradores, les dejamos la revista: Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Ése fue el nacimiento de la *Revista Mexicana de Literatura*, una idea de Octavio Paz.

Recostado todo el tiempo, también habla de él y de su presente. Con la queja de la inevitable vejez y el deterioro físico que le impide mover-

se y ejercitar su cuerpo, excepto en las dos o tres ocasiones al día en que sube las escaleras de su casa, confiesa su negativa voluntaria a relacionarse con el exterior en cualquier forma. Aún agita sus manos temblorosas al hablar, quizás como fijación de su trabajo como comparsa de la Comedia Francesa. Se percibe un desánimo en sus palabras y en su actitud. Se sabe que llegó a Guadalajara con pocos recursos económicos a vivir en la casa de su hija. Faltándole un año para ser octogenario, el autor de *La feria* (1963) y *Palindroma* (1971) no oculta su apatía existencial. Sus goces se reducen a la relectura y a las diarias partidas de ajedrez. Quien fuera director y fundador de la Casa del Lago termina la charla afirmando: “La literatura mexicana actual no existe, no hay nada que valga la pena. El último libro es *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y yo soy anterior a él”.

CARLOS MONSIVÁIS: EDUCACIÓN Y DEMOCRACIA

En la casa que ya me es familiar desde hace algunos años, Carlos Monsiváis me recibió con la sonrisa de costumbre, su chispeante humor y su siempre sorprendente ingenio. Dueño de una agilidad mental portentosa, obliga al interlocutor a no caer en la mínima distracción. En un segundo pasa del comentario festivo al comentario crítico, profundo. De un conocimiento y una memoria envidiada por la más sofisticada Macintosh, hace despliegue de una inteligencia aguda, perturbadora.

El ejército de gatos y objetos que habitan su estancia crean la atmósfera dictada por su mundo interior. De las repisas de los estantes se desbordan los lomos de los cientos de libros, y los seres diminutos de plástico que representan a: Blue Demon, El Rayo de Jalisco, Mil Máscaras, El Santo, El Cavernario Galindo, Octagón, El Perro Aguayo, entre otros, comandando verdaderos batallones de luchadores de insólitas vestimentas y colores. En la pared que se encuentra al lado izquierdo de su escritorio, los ojos inquietos, penetrantes y melancólicos de Salvador Novo, Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, captados por la cámara de Álvarez Bravo, parecen acompañar al escritor en su trabajo.

Y así, en su estancia, que más bien es un recinto del conocimiento y del arte, Carlos Monsiváis habló de educación y democracia.

LGG. Al triunfo de la Revolución mexicana, José Vasconcelos se hace cargo de la Secretaría de Educación Pública, implementando progra-

mas educativos y culturales en un país con un alto índice de analfabetismo. Con los años se logra una mejora significativa al conseguir que el promedio de educación del mexicano llegue al cuarto año de primaria. Más adelante, en la administración de López Mateos se establece la distribución del texto gratuito para la educación básica; sin embargo, a partir de los últimos veinticinco años, se ha precipitado un deterioro sin precedentes al contar ahora con un promedio escolar del sexto año de primaria y tener un trece por ciento de analfabetismo. ¿Por qué ha ocurrido esto?

CM. En 1921, Vasconcelos llega a la Secretaría de Educación Pública, antes Secretaría de Instrucción, en condiciones nacionales ruinosas. La Revolución ha creado muchísimas instancias importantes, pero también los resultados trágicos están a la vista; el proceso educativo, en especial, en la década anterior, por razones obvias, no ha avanzado. En 1910, ochenta por ciento de la población es analfabeta; en 1921, el aumento de la alfabetización es muy significativo. Lo que Vasconcelos hace, sobre todo, es crear zonas simbólicas, obligar al Estado a comprometerse con campañas que lo redefinen; por ejemplo, la publicación de la serie Los Clásicos. Desde el punto de vista del alcance masivo, no es muy importante: son 18 mil ejemplares por edición; sin embargo, que el Estado reconozca a Los Clásicos como indispensables en la formación de los ciudadanos, sí tiene otras consecuencias. Tampoco la alfabetización es cuantiosa por diversos motivos. En primer lugar, la improvisación de maestros. No había maestros suficientes para el proyecto. Tienen que habilitar a jóvenes que apenas han terminado la primaria y, según Claude Fell, en su excelente libro sobre Vasconcelos, lo que se alcanza es un número no mayor de 300 mil alfabetizados, que era ciertamente muy reducido, aun tomando en cuenta la demografía de la época.

Con López Mateos, el libro de texto gratuito es un gran compromiso del Estado para darle a la educación elementos básicos comunes y por afianzar el proceso de la educación laica. Como siempre, la derecha se opone a esto, pero no logra demasiado porque el libro de texto gra-

tuito es una exigencia también de los padres de familia, que no tienen la capacidad de comprar lo que de otro modo hubiese sido una pequeña biblioteca carísima.

Pero en todo el proceso, el avance es lento; no se puede hablar de éxitos considerables. La campaña de alfabetización más importante se da en los años cuarenta, con Jaime Torres Bodet como secretario (que, desde luego, es muchísimo más amplia que la de Vasconcelos), pero de cualquier manera no cubre suficientemente el país. Desde luego, no cubre las zonas rurales, y la estación terminal del estudiante sigue siendo el quinto de primaria.

Ahora, después de muchísimos esfuerzos, de planes que van y vienen, de modificaciones considerables que no derivan en nada sólido, la Secretaría de Educación Pública afirma que el sexto año de primaria es la estación terminal, lo cual, para un proceso de sesenta y tantos años, es ciertamente un desastre.

Hablas del deterioro. Hay sin duda un deterioro de la educación, que tiene que ver con factores numerosos. Primero, antes del deterioro, la educación no estaba en su mejor forma; nunca ha estado en su mejor forma. Es un deterioro que afecta sobre todo a los maestros, más que a los alumnos. Es el cansancio, el hartazgo de los profesores que no reciben un salario mínimamente justo, que se han visto maltratados por el abuso del sindicalismo oficial y por las necesidades del control del PRI, que muchas veces los utiliza como gestores electorales, que una y otra vez han intentado la democratización sindical y que han fracasado por el apoyo que el gobierno le da a los caciques y que se encuentra en una situación económicamente desesperada. El número de profesores que han emigrado a Estados Unidos para trabajar como ilegales, o que prefieren ser chofer de taxi o tener pequeños negocios en la economía informal, es altísimo. Esta mella en el ánimo de los profesores es quizá, para mí, la parte visible del deterioro.

En los años treinta y cuarenta, los maestros todavía estaban imbuidos de cierta mística educativa. El cardenismo fue muy importante en ese sentido, al crear los compromisos del profesorado con la nación, y

ese impulso alcanza todavía los años cincuenta, pero, a partir de los sesenta, de las derrotas sindicales, del evidente olvido o desprecio del gobierno hacia el gremio magisterial, no hay mucho que hacer, y el deterioro del profesorado, que ellos mismos declaran en sus movilizaciones, afecta enormemente el proceso. A esto se le agrega que la crisis económica también ha debilitado lo que ya estaba tambaleándose: la fe popular, social, familiar, en proceso educativo. Antes se creía que la educación lo era todo, posiblemente se sigue creyendo, pero ya muchos se sienten por nacimiento, por clase social, excluidos del beneficio del proceso educativo.

Desde 1994, las deserciones han aumentado, especialmente en la educación secundaria, y los resultados están a la vista. La educación superior incluye a un número considerablemente menor de estudiantes, si se le compara en porcentaje con el del primer mundo, aun si se le compara con otros países, incluso del tercer mundo. Y ese deterioro acaba configurándose como la imposibilidad de tramontar como nación; el abismo que se da entre el proceso educativo y el desarrollo de la producción. No se están preparando los científicos, los técnicos, en número suficiente, ni siquiera mínimamente. No se está calificando a los trabajadores y no se están creando los ámbitos de disfrute cultural necesarios para todo el mundo, sino más bien se deja que todo se sumerja en ese pantano de malos programas de televisión y uso triste del tiempo libre.

LGG. En este mismo contexto, ¿cuál es la relación entre educación y política, y cultura y democracia?

CM. Entre educación y política hay una relación muy directa. El ciudadano es alguien informado, educado con una responsabilidad cívica, que tiene que ver con su formación profesional; será también aquel que se oponga por sistema al autoritarismo, al abuso de poder, al culto a la impunidad, al monopolio de las decisiones. En la medida en que estos individuos escasean, lo anterior tramita su grado de excelencia. Mientras menos ciudadanos, más impunidad, más autoritarismo, más abuso. Lo que queda muy claro es que la información es esencial en un proceso de freno al horrible autoritarismo que hemos padecido.

La cultura y la democracia, yo creo que tienen que ver muchísimo entre sí, pero no en un grado determinista. Ciertamente, la vida democrática florece con mayor plenitud en atmósferas en donde los ciudadanos, además de derechos políticos y derechos económicos, tienen derechos culturales. En México no hay derechos políticos, no hay derechos económicos, no hay derechos culturales, salvo para una minoría que, en los últimos años, no ha crecido ni remotamente al ritmo del movimiento demográfico, sigue siendo la minoría de hace veinte años, en medio de una población considerablemente mayor. Sin embargo, insisto, no puede haber determinismo porque, aun en medios abatidos pluralmente, la democracia es posible.

Carlos Salinas de Gortari decía con frecuencia: “en la pobreza no hay democracia”. Parece que es una tesis no sólo peligrosa, sino triturradora. En la pobreza puede haber democracia, en la pobreza puede haber cultura, en la pobreza puede haber desarrollo de la sensibilidad. Negar lo anterior es condenar mecánicamente a la población mayoritaria porque, además, la pobreza en este momento, en México, es del orden de ochenta por ciento, entre pobreza y miseria. Es condenarla a entrar en los infiernos donde los peores programas de televisión aparezcan como antidotos a la estupidización y eso me parece una apreciación inaceptable. Creo que, ciertamente, la relación entre cultura y democracia es muy vívida, y la cultura perfecciona, afina, complementa el desarrollo democrático. No obstante, también es cierto que, sin ese reparto, sin tener una distribución justa de la cultura, es posible intentar la democracia. La democracia, en una última instancia y siendo muy esquemático, tiene que ver con la organización social y estatal en contra de la desigualdad y en pro del ejercicio equitativo de los derechos. En ese sentido, pienso que haya democracia en la pobreza.

LGG. En ese sentido, en la provincia, y más específicamente en las zonas rurales, se han gestado movimientos que han propugnado por una democracia al margen de las instituciones oficiales. Considerando el bajo índice de escolaridad de quienes integran estos grupos, ¿cuál es la relación entre educación y democracia?

CM. Ciertamente, en las zonas rurales se está viviendo una de las peores pesadillas; una de las tragedias mayores que el país ha conocido. Hay situaciones cercanas a la hambruna, hay un desplome del proceso productivo, hay una violencia extraordinaria, hay la presencia criminal de los latifundistas, de la policía judicial, de todo el aparato represivo del Estado. Está también otra de las grandes tragedias del país: el narcotráfico, que ha devastado comunidades y las sigue devastando por su inmenso poder adquisitivo. Además, el proceso educativo, es ahí donde particularmente se desbarata, al grado que, según la Secretaría de Educación Pública, sólo ocho por ciento de los estudiantes de las comunidades indígenas termina la primaria. Con todo eso, lo que es posible advertir es que, aun en zonas muy afectadas por el desbarajuste educativo, hay intenciones democráticas. Insisto, no se puede generalizar tan abruptamente la idea de que sin educación no hay democracia. Se me olvidó citar el factor quizás central en todo este proceso: la falta de control demográfico, el control de la natalidad. La oposición inexplicable, prejuiciosa y torpe de la Iglesia católica y de grupos derechistas al control de la natalidad sólo incrementa las dificultades, las durezas y, en momentos, el determinismo. Hay zonas donde el crecimiento demográfico es de once por ciento; en la zona lacandona, por ejemplo, el crecimiento demográfico es de ocho por ciento. ¿Qué economía, qué sistema educativo, qué sistema habitacional soporta esas cifras? Yo sí veo un determinismo en la falta de control demográfico. Si esto continúa, ni la democracia ni los requisitos mínimos para una vida digna se van a cumplir.

Volviendo al tema de la educación, supongo que afecta muchísimo, pero que aun con todo y eso se puede pensar que hay relaciones en un proceso mínimo de educación y un desarrollo democrático. Sin la educación a secas, no se puede, pero con un proceso mínimo sí se puede. La prueba son muchísimos grupos que, en este momento, se están organizando; no me estoy refiriendo sólo a grupos armados, sino a grupos que están intentando cooperativas pequeñas, que están buscando oponerse a

la corrupción municipal, que intentan rescatar lo que se puede de las ruinas del naufragio de los cambios del artículo 27 constitucional.

LGG. De lo anterior, me llama la atención destacar la heterogeneidad de nuestro país por regiones, en especial la zona sureste y la zona centro-norte. En esta última se ha podido dar un cambio a través del voto que ha favorecido al Partido de Acción Nacional, el cual tiene una relación estrecha con la Iglesia católica, mientras que, en el sureste, se ha propugnado por una democracia a través de otras medidas. ¿Qué diferencia existe en esta heterogeneidad, y cuál es la participación de la Iglesia católica en la democracia?

CM. No hay una sola Iglesia católica. Creo que hay diferentes formas de concebir el catolicismo y el cristianismo. Hay un sector enormemente reaccionario en la Iglesia católica que se opone al control de la natalidad, que se opone con furia a la despenalización del aborto, que está en contra de las campañas de prevención del SIDA, que no acepta la distribución de condones, que demoniza todas las formas de lo que considera herejía, inmoralidad o pecado. Hay otro sector conectado con las comunidades eclesiales de base que está procurando responder, como se puede, al drama de la injusticia social y que es menos prejuicioso y mucho menos dictatorial en materia de conducta.

En lo que se refiere al proceso educativo, la diferencia estriba en las oportunidades. En las escuelas particulares de índole clerical o en las escuelas públicas del centro de la República, desde luego, hay más elementos. En todo el sureste, los adelantos tecnológicos no han llegado, los alumnos y maestros trabajan sin computadora en un momento del imperio de la informática: son educaciones del siglo XIX, y aquí no tiene tanto que ver la religión como la capacidad adquisitiva. Una educación, en estas condiciones, es una educación de tercera o de cuarta. Cada vez más, los privilegios económicos son también los privilegios educativos.

Para nuestra fortuna, las escuelas clericales tienen métodos de enseñanza y, sobre todo, teorías educativas y culturales muy propias de las postrimerías del siglo XVII, y por eso su avance, que podía ser indete-

nible, no lo es tanto, porque están regidos por prejuicios absolutamente estupidizadores, pero, con todo y eso, es evidente que la falta de infraestructura en materia informática y los rezagos a que da lugar la ausencia de bibliotecas, la ausencia de librerías, la ausencia de atmósferas culturales, sí influyen mucho en la calidad de la enseñanza, y por eso también, en la educación, las desigualdades sociales se prolongan y se intensifican.

LGG. Actualmente son menos los mexicanos con acceso a todos los niveles educativos, y se habla de una baja en cuanto a su calidad. ¿Cuál será su repercusión en la democracia o en la transición a la democracia?

CM. Tomando en cuenta mis prevenciones en contra del determinismo, que identifica pobreza con falta de desarrollo democrático, por el momento también ha disminuido el número de mexicanos interesados, de una manera formal y sistemática, en la transición a la democracia.

LGG. ¿En qué medida todos los mexicanos somos corresponsables de nuestro sistema de gobierno y de nuestro nivel educativo?

CM. En alguna medida, aunque yo no lo extremaría. Básicamente, los responsables de lo que ha pasado son las clases dirigentes. Es muy difícil exigirle cuentas a quienes se enfangan el día entero en las tareas de sobrevivencia. Es muy difícil exigirles cuentas a las comunidades a quienes se les ha impuesto el atraso como medio para tolerar su explotación y su saqueo. Pienso que es un proceso que le incumbe directamente a las clases dirigentes, que son las más empeñadas en lograr que el atraso educativo se convierta en su poder político. Por otra parte, ellas comparten el atraso educativo, aunque no lo acepten. No hay nada tan atrasado cuando declara, cuando piensa en voz alta, cuando quiere proceder con un mínimo rigor, como el sector empresarial, el sector de la política, el sector de la derecha.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: FCE, 1977.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. México: FCE, 1973.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 2006.
- Barbachano Ponce, Miguel. *El diario de José Toledo*. México: Premiá, 1964.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets, 2008.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Decleé de Brouwer, 1998.
- Blanco, José Joaquín. “Ojos que da pánico soñar”. *Función de medianoche*. México: Era, 1981.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría general de la novela. Semiología de “La regenta”*. Madrid: Gredos, 1985.
- Borgia, René. “Tagore y Pedro Requena” [Nueva York, 1920]. Pedro Requena Legarreta. *Poesías líricas*. México: Miguel E. Castilleja e Hijos, 1930, pp. XIX-XIV.
- Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Era, 1988.
- Bradú, Fabienne. “Testimonios sobre Elena Garro”. *Señas particulares. Escritora*. México: FCE, 1987.
- Brushwood, John. *México en su novela*. México: FCE, Breviarios, 1973.
- Carballo, Emmanuel. “Elena Garro”. *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Diógenes/Ediciones del Ermitaño, 1986.

_____. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Xalli, 1991.

_____. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa, Colección Sepan Cuántos..., 1994.

Castellanos, Rosario. "El uso de la palabra". México: *Excélsior*, 1974.

_____. *Juicios sumarios*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1973.

_____. *Mujer que sabe latín*. México: SepSetentas, 1973.

Castrejón, Eduardo. *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. Robert McKee y Edward J. McCaughan (editores). *The Famous 41. Sexuality and Social Control in Mexico, 1901*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2003.

Castro Leal, Antonio. *Las cien mejores poesías modernas*. México: Porrúa, 1939.

_____. *La poesía mexicana moderna*. México: Porrúa, 1931.

Cuellar, José T. de. *Historia de Chucho el Ninfo*. México: Porrúa, 1975.

Darío, Rubén. "Prólogo". *Cantos de vida y esperanza*. En *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1968.

Dauster, Frank. *Breve historia de la poesía mexicana*. México: Edito-

- Fuentes, Carlos. *Cantar de ciegos*. México: Joaquín Mortiz, 1964.
- . *Cristóbal Nonato*. México: FCE, 1987.
- . *Diana o la cazadora solitaria*. México: Aguilar, 1994.
- . *Gringo viejo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- . *Myself with Others*. Londres: Andre Deutsch Limited, 1988.
- . *La cabeza de la hidra*. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- . *Los días enmascarados*. México: Los Presentes, 1954.
- . *La frontera de cristal*. México: Alfaguara, 1995.
- . *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- . *La región más transparente*. México: FCE, 1958.
- Garrido, Felipe. “Prólogo”. Luis Mario Schneider. *Cuentos del amor infinito*. México: Cuadernos de Malinalco, 1999.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. México: Joaquín Mortiz, 1963.
- Gutiérrez Cruz, Carlos. *Poesía. Prosa*. Investigación y compilación de Luis Mario Schneider. México: Secretaría de Cultura de Jalisco, Colección Lo Fugitivo Permanece y Dura, 2000.
- Gutiérrez, León Guillermo. “El silencio de los amores marginales”. *La Jornada Semanal*. Núm. 410. México: *La Jornada*, 2003.
- . “La ciudad y el cuerpo en la novela mexicana de temática homosexual”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 38. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Gutiérrez Vega, Hugo. *Peregrinaciones. Poesía reunida (1965-1999)*. México: UNAM, 2000.
- . *Buscado amor*. Madrid: Losada, Colección Poetas de Ayer y Hoy, 1965.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 1964.
- Henríquez Ureña, Pedro. “Prólogo”. *Sangre roja, Versos libertarios*. Carlos Gutiérrez Cruz. *Poesía. Prosa*. Investigación y compilación de Luis Mario Schneider. México: Secretaría de Cultura de Jalisco, Colección Lo Fugitivo Permanece y Dura, 2000.
- Historia general de México*. México: El Colegio de México, 1986.

- Jiménez de Báez, Yvette. “Carlos Pellicer, contemporáneo”. *Reflexiones lingüísticas y literarias II*. Editores Rafael Olea Franco y James Valender. México: El Colegio de México, 1992.
- Jiménez Rueda, Julio. *Historia de la literatura mexicana*. México: Botas, 1957.
- . *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México: FCE, 1996.
- Lazo, Raimundo. *El romanticismo. Lo romántico en la lírica hispanoamericana del siglo XVI a 1970*. México: Porrúa, 1979.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Porrúa, 1988.
- Mancisidor, José. *Historia de la Revolución mexicana*. México: Costamarc, 1975.
- Mata, Óscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, 1999.
- Méndez Rivas, Joaquín. “Prólogo”. *Gitanjali*. México: [s. e.] 1918.
- Monsiváis, Carlos. *Las herencias ocultas. De la Reforma liberal del siglo XIX*. México: Debate, 2006.
- . “Prólogo”. Hugo Villalobos, *Jacinto de Jesús*. México: Fontamara, 2001.
- Mullen, Edward J. *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*. México: UNAM, 1979.
- Muñoz, Mario. “Prólogo”. *De amores marginales*. México: Universidad Veracruzana, 1996.
- Novo, Salvador. *La estatua de sal*. México: Conaculta, 1998.
- Palma Patricio, Adrián. “Locas, maricones, mayates, hombres, homosexuales, gays: apuntes históricos de la identidad y relaciones de género en varones con sexualidad del mismo sexo en el México moderno”. Tesis para obtener el título de licenciado en Sociología. México: UNAM, 2007.
- Paz, Octavio. “Piedra de sol”. *Libertad bajo palabra*. México: FCE, 1990.
- . *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1959.
- . “El peregrino en su patria”. *México en la obra de Octavio Paz*. Tomo I. Edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider. México: FCE, 1987.

- . *La llama doble*. México: Seix Barral, 1998.
- . *Las peras del olmo*. México: Seix Barral, 1971.
- . *México en la obra de Octavio Paz*. Edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider. México: FCE, 1987.
- “Pedro Requena”. Nueva York: *The Evening Post*, 1919.
- Pellicer, Carlos. *Cartas desde Italia*. Edición, presentación y notas de Clara Bargellini. México: FCE, 1985.
- . *Correo familiar (1918-1920)*. Edición y prólogo de Serge I. Zaïtzeff. México: Factoría Ediciones, 1998.
- . *Correspondencia entre Carlos Pellicer y Germán Arciniegas*. Edición de Serge I. Zaïtzeff. México: Conaculta, 2002.
- . *Poesía completa*. Edición de Luis Mario Schneider. México: UNAM/Conaculta/ El Equilibrista, 1996.
- . *Versos a Esperanza*. Edición y estudio preliminar de Luis Mario Schneider. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1998.
- Requena Legarreta, Pedro. *Poesías líricas*. México: Miguel E. Castilleja e Hijos, 1930.
- Rius, Luis. “El material poético (1918-1961) de Carlos Pellicer”. Edward J. Mullen. *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*. México: UNAM, 1979.
- Rocafull, José Gallegos. *La experiencia de Dios en los místicos españoles*. México: Editora Central, 1945.
- Rodríguez Coronel, Rogelio. “Prólogo”. Vera Kuteischikova y Lev Ospovat. *Ensayos sobre novelistas latinoamericanos*. La Habana: Arte y Literatura, 1987.
- Rodó, José Enrique. “*Ariel (fragmento)*”. *El ensayo en Hispanoamérica*. México: El Colibrí, 1972.
- Rojas, Ricardo. “Conciencia de nacionalidad”. *El ensayo en Hispanoamérica*. México: El Colibrí, 1972.
- Salinas, Adela. “La fuerza ordenadora”. *Sábado*. México: *Uno más Uno*, 23 de enero, 1999.
- Saramago, José. *Ensayo sobre la ceguera*. México: Alfaguara, 1998.
- Schneider, Luis Mario. *Amparo Dávila*. México: UNAM, Material de Lectura, Serie Cuento Contemporáneo, núm. 81, 1991.

- . *Abraham Ángel*. México: UNAM/IMC, 1995.
- . *Cuentos del amor infinito*. Toluca: IMC, Colección Cuadernos de Malinalco, núm. 50, 1999.
- . *De tinta ajena*. Edición de Félix Suárez. Morelos: UAEM/IMC, 2003.
- . “El caso de Luis Carvajal El Mozo o el espejo de una doble violencia”. *La violence en Espagne et Amérique (XV-XIX siècles)*. París: Ibérica/Actes du Colloque International Les Raisons des Plus Forts, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1997.
- . *El oído del tacto*. México: Cuadernos del Viento, 1962.
- . *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México: Nueva Imagen, 1997.
- . *La resurrección de Clotilde Goñi*. México: Joaquín Mortiz, 1977.
- . *La semilla en la herida*. México: UNAM. Colección El Ala del Tigre, 1995.
- . *Malinalco. Monografía municipal*. Toluca: IMC, 1999.
- . *Refugio*. México: Joaquín Mortiz, 1995.
- . “Una tarde simple”. *Navegante*. Núm. 1. Austin: 1996.
- Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*. México: FCE, 1985.
- Silva Herzog, Jesús. *Breve historia de la Revolución mexicana*. México: FCE, 1985.
- Turner, Frederick C. *La dinámica del nacionalismo mexicano*. México: Grijalbo, 1971.
- Ulloa, Leonor y Justo Ulloa. “La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy”. *Severo Sarduy. Obra completa*. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Vasconcelos, José. “Universidad Nacional de México” [esquela de invitación a los amantes de la poesía, a solemnizar el sepelio de Pedro Requena Legarreta, 1920]. Pedro Requena Legarreta. *Poesías líricas*. México: Miguel E. Castilleja e Hijos, 1930.
- Villoro, Carmen. *El oficio de amar*. México: Pax, 1996.
- Zapata, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*. México: Grijalbo, 1979.

Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México: FCE, 2000.

FUENTES

Gutiérrez, León Guillermo. “Después del amor de Hernán Lara Zavala”. *Revista de Literatura Mexicana* (vol. VII, núm. 1). México: UNAM, 1996.

———. “Entrevista con Carlos Monsiváis”. *Revista Confluencias* (núm. 3). Xalapa, noviembre de 1996.

———. “Murallas, de Marianne Toussaint”. *Revista de Literatura Mexicana* (vol. VIII, núm. 2). México: UNAM, 1997.

———. “Cielos de Antigua de Adolfo Castañón”. *Revista Mexicana de Cultura* (nueva época, núm. 128), suplemento del periódico *El Nacional*. México, D. F., 12 de julio de 1998.

———. “El porvenir eterno de Elena Garro”. *Revista Mexicana de Cultura* (nueva época, núm. 135), suplemento del periódico *El Nacional*. México, D. F., 30 de agosto de 1998.

———. “Una voluptuosa desesperanza”. *La Jornada Semanal* (núm. 213), suplemento cultural del periódico *La Jornada*. México, D. F., 4 de abril de 1999.

———. “El otro en la narrativa de Carlos Fuentes”. *Crónica Dominical* (núm. 166), suplemento cultural del periódico *Crónica*. México, D. F., 5 de marzo de 2000.

———. “Luis Mario Schneider: el hilo de un destino”. *Revista La Colmena* (núm. 26), *Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*. Toluca, abril-junio de 2000.

———. “Pedro Requena: la condena del olvido”. *La Jornada Semanal* (núm. 307), suplemento cultural del periódico *La Jornada*. México, D. F., 21 de enero de 2001.

———. “El alma de las cantáridas”. *La Jornada Semanal* (núm. 330), suplemento cultural del periódico *La Jornada*. México, D. F., 1 de julio de 2001.

- _____. “Entrevista con Juan José Arreola: una breve charla”. *La Jornada Semanal* (núm. 360), suplemento cultural del periódico *La Jornada*. México, D. F., 27 de enero de 2002.
- _____. “Carlos Gutiérrez Cruz: poeta revolucionario”. *La Jornada Semanal* (núm. 385), suplemento cultural del periódico *La Jornada*. México, D. F., 21 de julio de 2002.
- _____. “Luis Mario Schneider: de tinta propia”. *La Jornada Semanal* (núm. 470), suplemento cultural del periódico *La Jornada*. México, D. F., 7 de marzo de 2004.
- _____. “Hugo Gutiérrez Vega, poética del peregrino”. *La Jornada Semanal* (núm. 704), suplemento cultural del periódico *La Jornada*. México, D. F., 31 de agosto de 2008.
- _____. “Las historias ocultas de Amparo Dávila”, *Revista Casa del Tiempo* (UAM), vol. II, época IV, núms. 14-15. México, D. F., diciembre 2008-enero 2009.
- _____. “El cuerpo urbano y las calles de la piel en *El diario de José Toledo*. Primera novela mexicana de temática homosexual”, en *Temas y Variaciones de Literatura* (núm. 34). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 2010.
- _____. “*El vampiro de la colonia Roma*. Función del espacio y el cuerpo en el discurso homoerótico”. México: *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núms. 27-28, agosto de 2011.

Literatura mexicana del siglo XX.

Estudios y apuntes

se terminó en mayo de 2012 en

Imprenta de Juan Pablos, S.A.

2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19,

Col. del Carmen, Coyoacán,

México 04100, D.F.

<imprejuan@prodigy.net.mx>

500 ejemplares

