

ESTUDIOS

FILOSOFÍA • HISTORIA • LETRAS

60-61

PRIMAVERA-VERANO
2000

ITAM

DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE ESTUDIOS GENERALES

RECTOR

Arturo Fernández

**DIRECTOR DE LA DIVISIÓN ACADÉMICA DE
ESTUDIOS GENERALES Y ESTUDIOS INTERNACIONALES**

José Ramón Benito

ESTUDIOS

FILOSOFÍA • HISTORIA • LETRAS

Publicación trimestral

Departamento Académico de Estudios Generales
Instituto Tecnológico Autónomo de México

60-61

PRIMAVERA-VERANO
2000

DIRECTOR

Julián Meza

JEFE DE REDACCIÓN

Alberto Sauret

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Alfredo Villafranca

ADMINISTRADOR

Patricio Sepúlveda

CONSEJO EDITORIAL

Departamento Académico de Estudios Generales

Margarita Aguilera, José Barba, Carlos de la Isla, Antonio Díez,
Raúl Figueroa, Juan Carlos Mansur, Carlos Mc Cadden, Milagros Mier,
José Manuel Orozco, José Ramón Pérez Portillo, Julia Sierra,
Luz María Silva, Reynaldo Sordo

Departamento Académico de Estudios Internacionales

Rafael Fernández de Castro, Alicia Lebrija, Stéphan Sberro, Jesús Velasco

Centro de Lenguas

Claudia Albarrán, Antonio Canizales, Guadalupe Chabaud,
Rosa Margarita Galán, Nora Pasternac

ESTUDIOS  aparece en primavera, verano, otoño e invierno

Precio por número: \$ 30.00 M.N. D.F., Extranjero 10 dls.
Suscripción anual (4 números): \$ 100.00 M.N. en el D.F.
\$ 120.00 M.N. interior de la República; 35 dls. en el extranjero

Correspondencia:

Instituto Tecnológico Autónomo de México
Departamento Académico de Estudios Generales
Río Hondo No. 1, Tizapán, San Ángel
01000, México, D.F.
Tels.: 5628 4000 exts. 3900 y 3903

ISSN 0185-6383

Licitud de título No. 9999

Licitud de contenido No. 6993

Derechos de autor: 003161/96

Diseño: Annie Hasselkus
Distribución: Casa Autrey, S.A. de C.V.
Tipografía en laser: Ma. Esther Sedano (ITAM)
Formación, negativos, impresión y acabado: Cuicatl Ediciones de México,
S.A. de C.V., Gral. Gómez Pedraza No. 13, San Miguel Chapultepec,
11850, México, D.F., Tel.: 5277 9856 y Fax: 5271 6950

ÍNDICE

TEXTOS

EN TORNO A UNA POÉTICA DE LA LENGUA 7
Eduardo Milán

INÉS ARREDONDO 19
Y EL MÉXICO DE LOS AÑOS SESENTA
Claudia Albarrán

JORGE LUIS BORGES EN LA REVISTA *SUR* 47
Nora Pasternac

LA MUERTE DE FEDERICO GARCÍA LORCA 73
Armando Pereira

ACERCA DE PEDRO SALINAS, POETA 93
Alberto Sauret

VUELTA AVANT LA LETTRE 131
Jaime Perales

CINCO POEMAS DE ROQUE DALTON 147
Julio Eduardo Aguilar

NOTAS

LA MODA POSTMODERNISTA Y LA 171
DECADENCIA ESTÉTICA EN AMÉRICA LATINA
H. C. F. Mansilla

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| VIAJES Y VIAJEROS EN WILLIAM FAULKNER Y JUAN RULFO <i>Rosa Margarita Galán</i> | 183 |
| GILBERTO OWEN Y SU “LIBRO DE RUTH” <i>Elizabeth Hulverson</i> | 193 |
| JUAN GARCÍA PONCE Y LA TRANSGRESIÓN <i>Juan Antonio Rosado</i> | 202 |
| PRIMERO SARAMAGO; LA SOBREMESA, DESPUÉS <i>Guadalupe Chabaud</i> | 222 |
| RECUERDO DE LA REVISTA PEGASO <i>María Virginia Jaua</i> | 230 |
| RESEÑAS | |
| JOSÉ SARAMAGO, <i>La caverna</i> <i>Antonio Bertrán</i> | 235 |
| ELENA PONIATOWSKA, <i>Las siete cabritas</i> <i>Andrea Sosa Cabrios</i> | 238 |
| JORGE LUIS BORGES, <i>Autobiografía (1899-1970)</i> <i>Alberto Sauret</i> | 241 |

UNA POÉTICA DE LA LENGUA

EN TORNO A UNA POÉTICA DE LA LENGUA

*Eduardo Milán**

En términos generales, puede definirse la actitud de los movimientos de vanguardia históricos como una búsqueda de universalidad expresiva del lenguaje y como el ejercicio de una conciencia crítica del mismo. Ambas razones fueron practicadas desde posturas más o menos radicales, buscando siempre un acuerdo temporal o una simultaneidad operativa ante lo poético que posibilitara la coexistencia de la práctica en los distintos puntos de la cultura occidental. Sin embargo, aunque el impulso de la vanguardia es generoso y abarcador, totalizante e integral, no oculta a menudo su ambición hegemónica: Europa es siempre, desde el enunciado mismo de la condición vanguardista, el altavoz por el cual se expanden los principios rectores de lo que, por casi treinta años, se propuso en términos estéticos como una revolución completa. La poesía hispanoamericana recibe a las vanguardias históricas como una posibilidad de liberación al igual que en Europa. Pero, también, como una posibilidad de afianzamiento de la promesa de libertad que Rubén Darío inaugurara con la prédica modernista, una voluntad sincrética inusitada en términos de lenguaje poético hispanoamericano que por obra del poeta nicaragüense intenta, por primera vez, comulgar con el pasado histórico cultural de América Latina –elevado a categoría mítica de igual valor que la mitología greco-latina– al mismo tiempo que con la

7

* Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM.

EDUARDO MILÁN

fascinación futurista que la dinámica del progreso representa, especialmente en la atracción lumínica que a fines del siglo pasado ejerce París.

Quizás por paradoja, es la atracción por la poesía francesa la que permite el cambio que imprime Darío en la poesía española al modificar la métrica del verso con la inclusión de variedades practicadas en la poesía francesa, adaptadas al discurso poético castellano. Así, la apropiación de una visión del verso que se cultiva más allá de las fronteras del español permite redimensionar las fronteras de nuestra propia lengua lírica e introduce un nuevo aliento. Pero, básicamente, lo que introduce el poeta nicaragüense es la necesidad de *modificación* como condición de una búsqueda constante de medios expresivos, lo que definirá, en una buena parte, la razón de la poesía hispanoamericana de la primera parte del siglo XX. No otra actitud es la de César Vallejo en *Trilce* (1922), la de Pablo Neruda en *Residencia en la tierra* (1925-1935), la de Vicente Huidobro en *Altazor* (1931) o la de Oliverio Girondo en su *En la masmédula* (1954), obras marcadas por una necesidad de exploración de los límites formales de la poesía de su momento que afectará el terreno de la lengua castellana, tanto en lo relativo a la invención de nuevos léxicos como en la consideración de la lengua como un territorio que necesariamente debe flexibilizar sus fronteras.

8

Esto es: la recepción de la vanguardia por los poetas hispanoamericanos que publican en los primeros cincuenta años o poco más del siglo XX prepara una visión de nuestra poesía como búsqueda de lenguaje nuevo y no tanto como certificación de una estabilidad del piso de la lengua, equilibrio que queda sistemáticamente cuestionado a lo largo de todas las prácticas poéticas occidentales por el influjo de las vanguardias históricas. Este hecho que parece irrefutable en lo general en la lírica occidental del siglo XX, en América Latina parece indicar un *parti-pris* de desobediencia en relación a la gramática de la lengua española en tanto que revisa postulados de histórica corrección. No está de más decir que la poesía hispanoamericana del siglo XX experimenta de manera profunda con los límites del lenguaje poético con una fuerza que no tiene antecedentes en la historia del castellano.

UNA POÉTICA DE LA LENGUA

Si bien este aluvión cuestionador del lenguaje poético es ubicable como voluntad dominante durante la primera mitad del siglo, sus secuelas se prolongan en la poesía hispanoamericana de la segunda mitad. Y si bien la generación de lo que podría denominarse herederos de la vanguardia –Octavio Paz, Nicanor Parra, José Lezama Lima o Gonzalo Rojas– ratifica en su producción acuerdos creados con la base crítica de nuestra producción poética, gran parte de sus obras va en busca de una reconsideración de la tradición por haber ubicado el agotamiento funcional del repertorio de la vanguardia que sus antecesores exploraron. Ese agotamiento, hay que decirlo, no lo es tan sólo en términos de repertorio formal de una poética de la vanguardia. Es también el agotamiento de la idea de una modernidad totalizante que en Occidente comienza a manifestarse en las décadas de los sesenta y setenta con el auge de los movimientos contraculturales y estudiantiles que cristalizaron en 1968. Y en América Latina, gracias al influjo del proyecto de liberación social que promete la Revolución Cubana poco después de tomar el poder en 1959. Este hecho histórico es contundente para la realización práctica de una conciencia libertaria que estuvo presente en los intelectuales hispanoamericanos a lo largo del siglo.

El descreimiento en una modernidad eufórica que empieza a tomar relevancia como pensamiento en Europa tiene una alternativa positiva en América Latina por la esperanza que inaugura el socialismo cubano. Sin embargo, muy poca de la poesía que se escribe en América Latina en esos años alcanza el nivel de calidad de la poesía de sus precursores inmediatos. Las excepciones la dan poetas mayores: Juan Gelman, Ernesto Cardenal o José Emilio Pacheco logran crear obras que conjugan conciencia política e histórica con búsquedas de alternativas lingüísticas. Pero la línea dominante de la poesía llamada “comprometida” es víctima de la urgencia histórica. Su lenguaje, fuertemente coloquial y unívocamente referencial, parece desoír las enseñanzas de una de las obras poéticas mayores de la poesía hispanoamericana de mitad del siglo, la del chileno Nicanor Parra. La publicación en 1954 de *Poemas y antipoemas* da un giro en nuestra poesía al cristalizar una serie de preocupaciones que alentaban en la poesía hispanoame-

EDUARDO MILÁN

ricana y no sólo en ella: el lugar del hablante poético, el lugar de la poesía y su función, la situación del lenguaje lírico a mediados de siglo. *Poemas y antipoemas* asume una realidad de la poesía del siglo XX que es irrefutable: su diálogo con la historia. A la vez plantea los límites poéticos del lenguaje coloquial y señala la condición gastada de una buena parte del lenguaje lírico hispanoamericano, en especial la del influido por el surrealismo francés.

Si se interpreta la publicación, en 1941, de *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, firmada por dos poetas hispanoamericanos, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, y por dos poetas españoles, Juan Gil Albert y Emilio Prados, como la afirmación de la idea de un suelo lírico común de nuestra lengua se interpretará correctamente. Se reúnen allí poetas modernistas o pre-vanguardistas y poetas que ya están insertos en una dinámica transformadora de la poesía en nuestra lengua. Sin embargo, la fecha de publicación de la antología señala entrelíneas lo que los autores no logran revelar: la diferencia real de la situación en la que se encuentran en ese momento los países hispanoamericanos, que flotan en una atmósfera liberal aunque cada vez más inquietante, y España, hundida en el franquismo. Una lectura histórica, por no decir política de la antología señalaría una actitud de solidaridad de la zona “liberada” de la lengua con la zona amordazada de la misma. En efecto, no hay grandes desniveles planteados todavía en lo que concierne a libertad de expresión poética. Pero, para un lector de poesía sensible a los acontecimientos históricos resultaría al parecer difícil extrapolar a la poesía de una condicionante tan precisa del lenguaje poético como la realidad política, social y cultural de una dictadura. La sombra de esa censura también podría verificarse en la lectura por parte de un extranjero de la poesía escrita en Uruguay en el lapso de la dictadura de 1973-1985.

Toda poesía, aún la más teórica, abstracta o vaga en su consideración lingüístico-referencial acusa recibo de la vivencia del poeta que la escribe. El mundo está siempre en el poema, manifiesto de mil maneras. El poeta controla su actualización en el texto hasta donde puede, no hasta donde quiere. Aún en el caso de la obra poética de José Lezama

UNA POÉTICA DE LA LENGUA

Lima, caracterizada por el impulso crítico-órfico de devolver la historia a un espacio mítico-simbólico, la realidad se presenta como mundo realmente existente. Así vistas las cosas, la poesía española escrita bajo el franquismo supone una lectura bajo apercibimiento, no una sublectura tal vez, pero sí una lectura que impone una preconciencia situacional del marco contextual en que esa poesía se escribe e inscribe. Esto, claro está, observado desde la óptica hispanoamericana que ve en la poesía una práctica de la libertad, ya sea de libertad expresiva o constructiva. Se puede leer libertad en la poética de la celebración de Claudio Rodríguez. Su poesía, mediante esa tentativa de vuelo intenta atravesar toda malla referencial que aluda a hechos puntuales e históricos. Se puede leer y se lee libertad en la poesía de Antonio Gamoneda: la introspección de su habla se relaciona de forma inédita con los elementos del afuera y crea una atmósfera espacial dialógica en la que los niveles de interioridad y exterioridad parecen anularse. O en las poéticas donde trabaja Juan Eduardo Cirlot: la vocación experimental de su poesía en cuanto al tratamiento lingüístico que propone en alianza estrecha con la necesidad de creación de un espacio mítico del habla o de recreación del mismo, señala el intento de fusión de una memoria anterior a la historia inmediata –la forma imagística propuesta por una de las vanguardias dominantes, el surrealismo– y la visión de lo poético como universo intemporal, simbólico.

¿Qué decir de otros poetas reunidos arbitrariamente –como señala Miguel Casado– bajo el estigma generacional de “generación de los 50”? Empresas como la de Ángel González deben ser ubicadas como deudas de la contingencia histórica. El uso del lenguaje poético, por más irónico y humorístico que pueda resultar en su empeño de crítica social y desacralización de lo poético, es absorbido por el aparato ideológico que pretende cuestionar, que necesita del facilismo retórico y con él se hace fuerte. Lejos estamos en este ejemplo de una propuesta de acuerdo entre crítica política y conciencia estética como la llevada a cabo por Blas de Otero, un poeta emblemático de la poesía de resistencia ante la sociedad franquista. No se trata, parecería, en la lectura de los poetas de la posguerra española, de elegir entre actitudes puras

EDUARDO MILÁN

o actitudes contaminadas ante el hecho poético o el poema. Se trataría, mejor, de distinguir entre temperaturas estéticas altas y bajas, entre conciencias agudas del hecho poético y conciencias superficiales. La Guerra civil española y sus secuelas parecen trazar un parteaguas entre la disponibilidad abierta a todos los repertorios anterior al conflicto –cuya pauta histórica inequívoca parecen marcar los poetas nombrados como *del 27*– y la posteridad al conflicto caracterizada por la cerrazón histórica y la censura que obligan a la cautela en el tratamiento formal del lenguaje y en el manejo de los contenidos y, en muchos casos, al exilio de los poetas. Pero el exilio es otra situación. La consideración del hecho poético –en lo que concierne al exilio externo– pasará por la reconsideración imperiosa del lugar de la poesía, de la posibilidad de nombrar y de la asunción desnuda de lo que la poesía es en esencia. Muchas veces el exilio ha significado un crecimiento sustancial en la poética de los autores, como en el caso del poeta argentino Juan Gelman. Pero la pregunta en realidad es: ¿cómo señalar semejanzas y diferencias de actitud ante el hecho poético entre realidades históricas que posibilitan el ejercicio de la palabra poética y realidades históricas que la bloquean?

12

En 1970 el poeta peruano Rodolfo Hinostroza gana el premio, otorgado en España, “Maldoror” de poesía con *Contranatura*. Este texto representa una renovación de la poesía hispanoamericana. Es un libro que desafilia al poeta de toda voluntad de poder en términos de dominio y al mismo tiempo enjuicia las expectativas sociales de América Latina de un ingreso a la modernidad. Poesía formalizada en verso proyectivo y bajo un severo rigor de dicción heredado de Ezra Pound, *Contranatura* refresca la memoria de la poesía hispanoamericana en relación a una influencia muy cara a su tradición: la de la poesía norteamericana. El influjo de la poesía norteamericana en la de América Latina se remonta a Darío y a su reconocimiento en la “Oda a Roosevelt”, poema que integra *Cantos de vida y esperanza* (1905), de la posición fundamental que ocupa Walt Whitman en la poesía de fines del siglo XIX y principios del XX. Si bien no es Darío quien asimila la influencia de la poesía norteamericana en su lenguaje, son poetas nicaragüenses

UNA POÉTICA DE LA LENGUA

posteriores los que allanarán el lenguaje poético hispanoamericano con ese aire nuevo que implica una visión pragmática de la lengua y de sus referentes. Luego del paso de la vanguardia, la dicción poética dominante en América Latina se había retrotraído a la influencia dura de los maestros del Siglo de oro español. La metáfora fue condición *sine qua non* para que se pudiera hablar de poesía. Los nicaragüenses Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal, bajo la rectoría de su compatriota José Coronel Urtecho, se abren a la condición inmediata y cotidiana del verso en su aprehensión del mundo. Pero la apertura que propicia la poesía norteamericana en su influencia no se limita a un cambio en la retórica. Para la poesía que cultivan Pound, William Carlos Williams y sus descendientes el poema se plantea como el territorio de la libertad referencial. La poesía deja de estar codificada en sus motivos y permite el ingreso del entorno cultural de la época. El hecho implica una modificación grave en tanto supone un desligamiento de la tradición poética hispánica. La coloquialidad del lenguaje exige referentes dinámicos, verificables en el contexto social inmediato. Y se los encuentra en un ahí también inmediato y cada vez más desbordado: en los estímulos icónicos de la sociedad de consumo.

La secularización radical que implica la sociedad de consumo como manifestación epidérmica de un proceso profundo de cosificación y alejamiento del nivel espiritual de la vida humana penetra en el poema. Si hay gracia, como en los casos de Martínez Rivas o Hinostroza, se respira un aire fresco en la lectura. Si no la hay dominará una atmósfera nocturna, fantasmática y sofocante. Los signos del consumo son sólo la representación superflua del modelo de vida norteamericano que suele penetrar detrás del lenguaje en su consideración estética. En la poesía norteamericana ingresa como parte de un contexto referencial real; en la hispanoamericana como nostalgia de un igual imposible y, en el mejor de los casos, como parodia. La consideración del poema como territorio donde “todo cabe”, divisa clara en los *Cantares* de Ezra Pound, puede traer consecuencias funestas en oídos inexpertos. Los signos del consumo pueden ser utilizados en el texto poético como crítica de la solemnidad de la dicción poética clásica, asimilada gene-

13

EDUARDO MILÁN

ralmente como manifestación intemporal o arcaica. Pero visto el hecho con mayor profundidad, se trata de la aspiración ingenua de los signos del consumo de sustituir la condición simbólica de motivos y emblemas caros de la poesía de cualquier época, en olvido flagrante de su relación arquetípica con la psique.

Esta política de sobresaturación referencial del campo del poema es frecuente en uno de los últimos movimientos de la poesía hispanoamericana, el movimiento neobarroco creado en 1986, también llamado por Néstor Perlongher, uno de sus fundadores, *neobarroso*, en atención al sustrato lamoso del Río de la Plata, agua divisoria de Montevideo y Buenos Aires, lugar de nacimiento de Perlongher. El movimiento cuenta a su favor con una salvedad que, en la mayoría de sus exponentes, impide la caída en la banalidad y en lo frívolo: la alta competencia intelectual y performativa de sus integrantes, empezando por el mismo Néstor Perlongher. José Kozer, Roberto Echavarren, Eduardo Espina, Arturo Carrera, son algunos de los poetas que la crítica reúne alrededor de una denominación que sintetiza en la poesía conceptualizaciones que derivan de la visión barroca de la poesía hispanoamericana de José Lezama Lima, de la interpretación del barroco como transculturación que realiza el poeta y ensayista brasileño Haroldo de Campos –uno de los fundadores, junto a su hermano Augusto de Campos y Decio Pignatari, del movimiento de Poesía Concreta de Sao Paulo en 1952–, y de la recuperación de una cierta recepción de la vanguardia hispanoamericana, en especial de Oliverio Girondo en su fase radical de *En la masmédula*.

Para intentar tipificar al poema neobarroco habría que señalar su característica descentrada e incluso atemática, su condición productiva proliferante que se sostiene a menudo en el encadenamiento paronomástico y que recuerda por momentos las líneas de fuerza trazadas para la consideración de un texto rizomático esbozadas en *Mil plateaux* (1980) de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Se trata de la consideración del poema como instrumento de crítica al poder, como dispositivo textual subjetivo y desalienante para desmantelar códigos culturales opresivos, no ya como objeto de arte. Sin embargo, en la mayoría de

14

UNA POÉTICA DE LA LENGUA

los poetas citados y en otros, como los mexicanos David Huerta y Coral Bracho, una pulsión fuertemente lírica re-encamina el poema a un diálogo con la tradición. Queda de todos modos planteado el dilema de las posibilidades de continuidad del poema abierto en su forma como correlato estético de una realidad social que se ofrece, en su consideración superficial, de igual manera ante los ojos desprevenidos. El poeta hace uso de esa simulación y enfrenta al mundo con lógicas representativas similares por considerar que el poema tradicional se sustrae al enfrentamiento al hablar un código específico. ¿No existe, sin embargo, el peligro, en poéticas de este tipo, de una desafiliación radical de lo poético en aras de una polémica con la realidad cultural y social e incluso política? ¿No puede el descreimiento en el uso de un “lenguaje exclusivo” hacer perder de vista el objetivo principal de la poesía, su apuesta esencial? ¿No hay algo aquí del dilema al que se habrían enfrentado los “novísimos” poetas españoles reunidos en *Nueve novísimos* (1970) de José M. Castellet?

Al margen de la frecuente –y muy probablemente sensata– calificación de la antología de Castellet como otra de esas antologías preparadas por el mercadeo editorial más que por una razón unitaria real, la presencia en aquel texto de poetas como Félix de Azua, Guillermo Carnero, Pere Gimferrer o Leopoldo María Panero impide hablar de superficialidad. El aire nuevo que traen los “novísimos” al escenario poético español parece estar en relación directa con la apertura a la realidad social vista en términos de cultura. La poesía se vuelve testimonio de un tiempo histórico preciso, el presente, y el poema absorbe sus características de manera inmediata. La historia en su presentificación parece ser una concesión al pasado. Y la poesía, salvo muy precisas excepciones –las mencionadas, que tampoco escapan a la devoción por ese presente autofágico– va paulatinamente abandonando su relación con la memoria, ese motor que impide, entre otras cosas, el soslayamiento de lo terrible. No hay madurez de voz poética en los poetas de Castellet. Eso lo lograrán más tarde, solos. La madurez parece estar fuera de serie, al margen de la antología y de la generación, en poetas de la misma edad que los antologados, como en José Miguel

EDUARDO MILÁN

Ullán. Pero lo que aparece allí en forma inequívoca son los trazos magnéticos del presente cultural en la pantalla de una memoria que se va perdiendo.

Los ejemplos de *Contranatura* de Hinojosa y dieciséis años más tarde la de los “neobarrosos” conosureños parecen ser cancelaciones de un modo de la poesía de nuestra lengua de relacionarse con el pasado. El agotamiento de la actitud de las vanguardias –no así el de sus repertorios, que son utilizados en la poesía actual como otras de las formas posibles– el agotamiento de modos de responder a realidades adversas de índole social o político por parte de la poesía –no el agotamiento de la *necesidad* de responder, especialmente en sociedades como las hispanoamericanas que oscilan entre las asunción de un pasado histórico indigente y el reconocimiento de un futuro de interdependencia cada vez más creciente, por el cual deberán luchar a partir de la necesidad básica de su reconocimiento como *otro*–, plantean en la poesía hispanoamericana la encrucijada del *posible* seguimiento. A fines de siglo los proyectos poéticos colectivos habían desaparecido y, con ellos, las posibilidades de concebir la poesía desde el punto de vista de un lenguaje en transformación e, incluso, de un lenguaje de anticipación (concepción en la cual mucho jugaron ciertas vanguardias históricas, en particular la soviética). Esta crisis de la poesía como *lenguaje* necesariamente implicaría una reconcepción de la poesía en términos de lengua y en términos de lo que ese reconocimiento atrae: la rehabilitación de las nociones de tradición.

16

Si bien la poesía hispanoamericana y la española compartieron siempre el mismo piso de la lengua, las distintas circunstancias estéticas e históricas las obligaron a hablar en escenarios distintos. La afiliación de un sector importante de la poesía hispanoamericana a los estímulos de las vanguardias tuvo la implicación, aunque indirecta, de un soslayamiento de la tradición poética española. Y la crisis de aquella afiliación, impuesta también por la realidad histórica, no necesariamente habilita al reconocimiento de la tradición española. La tradición poética española es, para la poesía hispanoamericana –que intentó recrearse a sí misma en forma continua desde la fundación dariana–,

UNA POÉTICA DE LA LENGUA

una tradición más. Puede ser reconocida a partir de ejemplos emblemáticos como el de san Juan de la Cruz por poetas como el venezolano Rafael Cadenas. Pero la poesía de Cadenas siempre sostuvo ese principio escritural de retracción; llegar a san Juan era llegar al mejor de los puertos posibles.

A la poesía española, en cambio, siempre le queda la posibilidad de rehabilitar sus fuentes, con el peligro continuamente presente de un regreso anacrónico al pasado. Ambas manifestaciones poéticas tomadas en conjunto podrían encontrarse en la búsqueda de una palabra esencial o, dicho de otro modo, en la empresa de des-instrumentalizar el lenguaje poético. Cuestión difícil para la poesía hispanoamericana, que habita un piso de historia no resuelta.

INÉS ARREDONDO

INÉS ARREDONDO Y EL MÉXICO DE LOS AÑOS SESENTA*

*Claudia Albarrán***

Inés Arredondo (Culiacán 1928, México 1989) pertenece a la llamada Generación del Medio Siglo¹ y, particularmente, a lo que se ha denominado el Grupo de la *Revista Mexicana de Literatura*, integrado por escritores como Tomás Segovia, Huberto Batis, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo y José de la Colina, entre otros, que no sólo desarrollaron en México una obra creativa propia sino una labor crítica sobre distintos campos artísticos (teatro, cine, pintura, música, poesía, novela, cuento, ensayo) y un importante papel dentro del ámbito de la traducción. Esta labor creadora y crítica abrió nuevos caminos a la literatura mexicana, a sus posibilidades temáticas y estilísticas, y a una concepción del quehacer literario basada, fundamentalmente, en las nociones de calidad y universalidad.

En términos generales, el perfil de la generación a la que Inés Arredondo perteneció puede dibujarse a partir de varios aspectos: 1) La adopción de una postura contraria a ciertas tendencias nacionalistas

* El título original de este texto es: *Inés Arredondo, la generación del medio siglo y su labor cultural en el México de los años sesenta*, reducido por razones de espacio.

** Centro de Lenguas, ITAM.

¹ El término fue utilizado por Enrique Krauze (en “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”, *Caras de la historia*, 1983, México, Joaquín Mortiz, p. 146) para englobar a las personas nacidas entre 1921 y 1935.

CLAUDIA ALBARRÁN

de los años cuarenta, sustentada en el cuestionamiento de los presupuestos de la Revolución Mexicana y en la denuncia de las promesas revolucionarias incumplidas por parte del gobierno mexicano; 2) el cosmopolitismo, gracias al cual se fomentó y enriqueció una labor cultural con pocos precedentes en la historia nacional; 3) el pluralismo, que implicó la apertura de sus miembros al quehacer cultural y literario de otros países; 4) el apoyo de sus integrantes a otros jóvenes intelectuales y escritores tanto nacionales como extranjeros, quienes mostraron a la sociedad mexicana de los años sesenta otros rumbos y puntos de vista sobre el quehacer literario y cultural de México; 5) la participación en distintas instituciones culturales, como el Centro Mexicano de Escritores, y en distintas dependencias de la Universidad Autónoma de México; 6) una actitud crítica ante la cultura en general y ante algunas instituciones en particular, ejercida en diversas revistas del país —como *Universidad de México*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Cuadernos del Viento*, *S. Nob* y *La Palabra y el Hombre*, entre otras—, y en los suplementos “México en la Cultura” (del periódico *Novedades*) y “La Cultura en México” (de la revista *Siempre!*); y 7) el apoyo recibido de diversas editoriales, como la Imprenta Universitaria de la UNAM, Ediciones Era, Empresas Editoriales, Editorial Joaquín Mortiz, Fondo de Cultura Económica y la editorial de la Universidad Veracruzana, por sólo citar algunas.

20

En síntesis, podemos decir que los miembros de esta generación no sólo compartieron los mismos intereses y anhelos, una misma vocación crítica y una decidida voluntad de hacer —lo que les permitió establecer fructíferos canales de comunicación y las bases de una larga amistad que, más tarde, daría como resultado su constitución como grupo— sino que, junto a esos intereses y voluntades afines, “hubo también una serie de instituciones y publicaciones literarias que, en gran medida, promoverían y facilitarían su integración.”²

Sin duda, una la de las instituciones más importantes para los miembros de esta generación fue el Centro Mexicano de Escritores.

² Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo*, 1997, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, p. 30.

INÉS ARREDONDO

Su antecedente fue el *Mexican Writing Center*, institución fundada por Margaret Shedd en 1951, que al principio no otorgaba incentivos económicos sino que funcionaba como una especie de taller en el que los escritores adscritos escuchaban críticas de especialistas sobre sus trabajos, los cuales se publicaron en el primero y único número de la revista *Portafolio*, escrita en inglés. Como tal, lo que entonces y, aún hoy, conocemos como el Centro Mexicano de Escritores nació ese mismo año por iniciativa de la propia Shedd, quien le propuso al Director de Humanidades de la Fundación Rockefeller, Charles Fahrs, la idea de estimular, mediante la otorgación de becas, la creación literaria de escritores jóvenes. Para llevar a cabo su proyecto, Shedd contrató como responsable de la promoción de las becas (también conocidas como “Becas Rockefeller”) a Felipe García Beraza, que al inicio se encargó de buscar y elegir al primer Consejo Literario del Centro, el cual quedó integrado por Alfonso Reyes, Julio Torri y Agustín Yáñez. Ese mismo año se establecieron las bases del concurso, y Alfonso Reyes –entonces Presidente del Consejo Literario– dio la noticia de la fundación a los medios informativos y culturales del país.

La primera convocatoria se publicó a mediados de 1951 y el monto de las becas iba de 16,500 a 20,000 pesos anuales, dependiendo del estado civil de los becarios. A mediados de la década de los sesenta, esta política económica fue sustituida por otros criterios: para los escritores jóvenes o que sólo habían publicado un solo libro, el monto de las becas era menor al que se otorgaba a escritores reconocidos y con una obra más vasta. A cambio del apoyo económico, los becarios tenían que asistir semanalmente a las reuniones, las cuales se realizaban todos los miércoles en las instalaciones del Centro y a las que acudían también los miembros del Consejo Literario para dar sus comentarios y asesorar los trabajos de los escritores adscritos al Centro.

Si al principio el Centro Mexicano de Escritores fue auspiciado en su totalidad por la Fundación Rockefeller, pocos años después se fueron incorporando a él distintos patrocinadores mexicanos que aportaron sumas iguales a las que la Fundación desembolsaba. A la larga, el apoyo de destacados hombres de negocios como Carlos Prieto y de

21

CLAUDIA ALBARRÁN

otros empresarios y empresas mexicanas tanto públicas como privadas permitirían que el Centro abandonara el patrocinio de la fundación y se constituyera en una institución mexicana independiente.

Durante sus inicios, el Centro también dio cabida a becarios norteamericanos. Para ello, Shedd nombró a un representante estadounidense, el crítico Hershell Brickell, que fue contratado por la fundación para dar sus opiniones sobre las solicitudes de los candidatos de esa nacionalidad. Sin embargo, a mediados de los años sesenta, el Centro suspendería el otorgamiento de becas a norteamericanos debido a que, según García Beraza: “Fue un error, porque tanto los norteamericanos como los mexicanos estaban en formación. Poco podían aprender unos de otros. Además, existía la barrera verdaderamente infranqueable del idioma.”³ Desde entonces, y ya bajo la asesoría intelectual de Juan Rulfo y Juan José Arreola, el Centro acogería exclusivamente a jóvenes escritores mexicanos.

Para darnos una idea del apoyo que le brindó el Centro a los escritores de la Generación del Medio Siglo, basta enumerar los nombres y las fechas en las que algunos de ellos recibieron becas: Jorge Ibarguengoitia (1954-1955 y 1955-1956), Tomás Segovia (1954-1955 y 1955-1956), Juan García Ponce (1957-1958 y 1963-1964), Inés Arredondo (1961-1962),⁴ Salvador Elizondo (1963-1964 y 1966-1967) y José Emilio Pacheco (1969-1970).

A excepción de Inés Arredondo –quien en una entrevista confiesa que sólo solicitó la beca porque necesitaba el dinero y que los relatos que escribió durante ese año fueron ‘abortos’ porque nunca ha sido capaz de escribir un cuento al mes–⁵ y de García Ponce –quien

³ Manuel Núñez Nava, “El pan de cada día” (entrevista a Felipe García Beraza), en *Casa del Tiempo*, n° 11, julio 1981, p.18.

⁴ Al igual que Inés, durante la promoción 1961-1962 recibieron la beca Vicente Leñero, Gabriel Parra Ramírez, Jaime Augusto Shelley, Miguel Sabido y los norteamericanos Frederick Griscom y Daniel Eckereley.

⁵ En Mauricio Carrera, “Me apasiona la inteligencia” (entrevista a Inés Arredondo), *Universidad de México*, n° 467, diciembre, 1989, p. 69, ella dice: “Fue ése un año perdido. Perdido porque soy incapaz de escribir

INÉS ARREDONDO

renunció a la beca la segunda vez que se le otorgó y desde entonces ha mantenido una postura crítica hacia el Centro—,⁶ los demás coinciden en señalar los beneficios económicos e intelectuales que esta institución les brindó. La opinión de Salvador Elizondo, expresada con

un cuento al mes. Todos los cuentos que hice durante la beca fueron abortos, cuentos echados a perder. En realidad no debí haberla solicitado, si lo hice fue por dinero (...) porque escritor Tomás y escritora yo (bueno, pseudoescritora, porque no escribía), y con tres hijos, no nos alcanzaba nunca el dinero. La beca ayudó. Me dio la oportunidad de no trabajar y de dedicarle las mañanas a mis hijos, y las tardes, y de contratar una niñera que los cuidara mientras yo escribía o me ponía a leer.” Y agrega: “La crítica de la señora Shedd era muy rara. La de Ramón Xirau era buena pero al principio no me entendía. En cuanto a los demás becarios, nos hacíamos pedazos los unos a los otros. Era una manera de lucirse. Después nos íbamos a tomar un café y nos sincerábamos: ‘Lo que te dije no era cierto, pero había que criticar’. (...) Shedd tenía una visión creo que muy norteamericana de la literatura, una visión que no era la más apropiada para juzgar lo que hacíamos nosotros, los becarios mexicanos. Un criterio que no nos ayudaba y que, incluso, nos estorbaba. Trataba de clasificarnos. Por ejemplo, de algunos de mis cuentos decía: ‘parece una balada’, cosa que, por supuesto, a mí no me parecía y me hacía encender de enojo.”

⁶ En la entrevista que Margarita García Flores realizó a los directivos, becarios y ex-becarios con motivo del veinteavo aniversario del Centro Mexicano de Escritores, *La Cultura en México*, n° 495, 4 de agosto de 1971, p. XII, García Ponce afirma: “Me es difícil siquiera recordar qué es el Centro. Para mí es un sitio totalmente fantasmal que no me interesa en lo absoluto. No le veo ninguna relación con nada que sea importante dentro de la literatura. Hace ocho años tuve una beca y renuncié a ella, porque en general tanto los sistemas como las disciplinas que consideraba necesarias al escritor se me hacen lo contrario totalmente de las exigencias que la creación plantea para cualquiera que desee escribir de verdad. Desde entonces no sé nada del Centro ni me importa: Ahora no se me ocurriría renunciar a una beca, ni siquiera solicitarla. Me parece que es una institución burocrática, que sirve para que unos ilustres inútiles devenguen un sueldo y tengan una relación ligera con la literatura. El Centro tiene tanta relación con la literatura como la Secretaría de Recursos Hidráulicos.”

23

CLAUDIA ALBARRÁN

motivo del veinteavo aniversario del Centro, sintetiza la importancia que esta institución tuvo para los poetas, dramaturgos, novelistas, ensayistas y cuentistas de esta generación y para otros muchos escritores de nuestro país: “Me parece laudable la labor que hace el Centro, aunque sólo fuera porque es la única institución de su género. Un estímulo de tipo económico para un joven escritor, es muy importante. Aunque lo que se nos da no sea tampoco una cantidad fabulosa, pero cualquier cantidad que se le pague, es mejor y es un estímulo mayor que el de simplemente tenerlo escribiendo sin guía.”⁷

Por si la opinión de Elizondo no bastara para dar cuenta del papel preponderante que desempeñó el Centro en la promoción de nuestra literatura desde la década de los cincuenta, basta citar los títulos de algunos de los libros que vieron la luz gracias a las becas Rockefeller: *Pedro Páramo*, *La región más transparente*, *Balún Canán*, *Farafuef*, *Morirás lejos* y *La señal*, entre muchos otros.⁸

24

Además del apoyo otorgado por el Centro, los miembros de la Generación del Medio Siglo tuvieron también una participación definitiva en la Universidad y en especial en la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, dependencia que Jaime García Terrés Chávez dirigió de 1953 a 1965 y que fue fundamental para la formación tanto profesional como intelectual de estos jóvenes; de allí nacerían (o renacerían), distintos proyectos culturales, como el movimiento Poesía en Voz Alta (que dio inicio en 1956), la Casa del Lago (fundada en 1959), Voz Viva de México (que también comenzó ese año reuniendo en fonogramas a los más importantes escritores de nuestro país en los que se grabarían algunos relatos de los miembros de esta generación, como ‘La Sunamita’, de Inés Arredondo, y ‘Tajimara’, de García Ponce), y la revista *Universidad de México*.

⁷ *Ibid.*, p. x.

⁸ Actualmente, el Centro Mexicano de Escritores cuenta con un archivo que contiene algunos de los proyectos, trabajos y primeros borradores de éstas y otras obras que los escritores se comprometieron a escribir durante su período como becarios.

INÉS ARREDONDO

Respecto a Poesía en Voz Alta, cabe decir que en sus comienzos no fue un movimiento teatral, sino un grupo integrado por escritores, músicos, pintores, cantantes y actores jóvenes. Aunque los especialistas en el tema aún siguen discutiendo si la propuesta inicial vino de García Terrés o del dramaturgo Héctor Mendoza, podemos decir que la idea original fue organizar una serie de lecturas de poesía, para lo cual se buscó la participación de Octavio Paz y de Juan José Arreola; ellos fueron los primeros directores literarios del grupo y más tarde se les sumarían Antonio Alatorre y Margit Frenk (como consejeros literarios del Siglo de Oro español y como actores y cantantes), Alfonso Reyes, María Luisa Mendoza, Elena Garro, Carlos Fuentes, León Felipe, Diego de Meza, Sergio Fernández, José de la Colina y Juan García Ponce, entre otros escritores.

Para realizar el proyecto, se propuso escenificar la poesía y darle un espacio poético al teatro. Así pues, mientras Paz terminaba de escribir *La hija de Rappaccini* (una de las piezas que integró el segundo programa de Poesía en Voz Alta), Arreola armó el primer programa, compuesto por las siguientes obras: *Égloga IV*, de Juan de la Encina, *La farsa de la casta Susana*, de Diego Sánchez de Badajoz, y cuatro de García Lorca: *La doncella, el marinero y el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton*, *Quimera* y *El niño y el gato*. De esta selección –mezcla de lo más antiguo del teatro español con la vanguardia surrealista del teatro de Lorca– surgieron las primeras características de Poesía en Voz Alta,⁹ planteadas por Arreola en el programa de presentación de esta inicial puesta en escena: La primera intención del movimiento era volver a los orígenes del teatro para despojarlo de cualquier artificio innecesario, es decir, llegar a la esencia del teatro, a la palabra hablada.

Se sumaron también el goce lúdico, la introducción de elementos inesperados que rompían con la solemnidad y la rigidez del teatro nacional, predominantemente realista durante esa década; se creó una escenografía y un vestuario poco usuales para la dramaturgia nacional

⁹ Al respecto, véase el número monográfico dedicado a Poesía en Voz Alta en la revista *Universidad de México*, n° 473, junio, 1990.

CLAUDIA ALBARRÁN

y, con la participación de músicos, pintores y artistas, se logró algo que –para muchos– significó el nacimiento del teatro experimental mexicano (el cual, según varios críticos, había tenido como único antecedente en México al Teatro Ulises, que estuvo animado por Antonieta Rivas Mercado y el grupo de los Contemporáneos).

Además, Poesía en Voz Alta fue el punto nodal para la creación de un lenguaje autónomo, paralelo e independiente del texto dramático, que significó el nacimiento de lo que hoy se conoce como lenguaje de la puesta en escena. Otras de sus características fueron acentuar el movimiento escénico, el trabajo vocal y corporal y/o la gesticulación de los actores para determinar el ritmo de la puesta en escena; subrayar la importancia de la composición plástica antes que la historia contada; incorporar a la escena el *sketch*, el *music-hall*, la carpa, la pantomima, la danza, el ballet y la música; poner énfasis en la dirección de los montajes. En síntesis, hacer del teatro un espectáculo múltiple, un espacio libre y experimental que permitiera a los artistas intervenir como autores, con todas sus posibilidades creativas e imaginativas.

26

A partir de este primer programa que fue presentado en el teatro El Caballito, el grupo se transformó en movimiento teatral; se logró montar un total de ocho programas en los que muchas veces se combinaba música, artes plásticas, la puesta en escena de piezas teatrales tanto vanguardistas como medievales o de los Siglos de Oro español y otros elementos escenográficos y de vestuario novedosos.

Desde el quinto programa (octubre de 1957), cuando José Luis Ibáñez tomó el lugar de Héctor Mendoza, el montaje fue sólo de obras unitarias, como *Asesinato en la catedral*, de T. S. Eliot; *Las criadas*, de Jean Genet o *Electra*, de Sófocles. El octavo y último programa, cuyo estreno fue el 27 de septiembre de 1963, marcó el fin de Poesía en Voz Alta, aunque muchos de sus integrantes siguieron reuniéndose y participando en los distintos eventos que se organizaban en la Casa del Lago y en otras dependencias universitarias.

Los primeros cuatro programas de Poesía en Voz Alta fueron auspiciados por la UNAM; los siguientes tres corrieron a cargo de diversas instituciones privadas y la última producción, cuyo escenario fue la

INÉS ARREDONDO

Casa del Lago, de nueva cuenta estuvo auspiciada por la UNAM. Algunas puestas en escena incluyeron la participación de directores literarios como Arreola o Paz; otras, incluían musicalización, ya fuera de Joaquín Gutiérrez Heras, Leonardo Velázquez o Raúl Cosío; los programas contaron con la participación de artistas plásticos, como Juan Soriano, Héctor Xavier o Leonora Carrington, que se encargaron de la escenografía o el vestuario y que, a partir de entonces, colaborarían también –junto con otros artistas plásticos– con dibujos, grabados y viñetas en varias de las revistas y suplementos culturales que ya hemos mencionado.

Si desde el punto de vista de la dramaturgia nacional Poesía en Voz Alta significó un cambio radical en cuanto a lo que hasta ese momento venía haciéndose en el terreno del teatro mexicano, el movimiento también tuvo varias repercusiones en los miembros de la generación que estudiamos: gracias a dicho movimiento, la mayoría de estos escritores pudo asistir a diversos espectáculos y entablar relaciones con músicos, bailarines, poetas, artistas plásticos y dramaturgos antes desconocidos o poco conocidos por ellos. De hecho, Poesía en Voz Alta marcó la pauta de las reuniones y actividades que –pocos años más tarde y durante la dirección de Tomás Segovia y de Juan Vicente Melo– se llevarían a cabo en la Casa del Lago, lugar que también logró conjugar y dar rienda suelta a los múltiples intereses de artistas e intelectuales del país mediante la realización de eventos en los que se combinaba pantomima, música, danza, lectura de poemas, cine y exposiciones de pintura.

El primer director de la Casa del Lago fue Juan José Arreola, quien se hizo acompañar de Alberto Híjar (encargado de comentar las exposiciones de pintura), Miguel González Avelar (que cumplía las funciones de subdirector y publicaba un boletín semanal en el que se anunciaban los eventos de la Casa del Lago), Lourdes Campeán (responsable de la realización de distintas actividades culturales) y Juan José Gurrola (encargado de dirigir las lecturas de poesía y, más tarde, las sesiones de teatro leído).

27

CLAUDIA ALBARRÁN

Durante la inauguración oficial (que se llevó a cabo el 15 de septiembre de ese año), se realizó una exposición de obras maestras del Renacimiento; sobre el lago del Bosque de Chapultepec se colocó un escenario flotante que sirvió de tablado para la presentación de la Escuela de Danza de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, encabezada por Josefina Lavalle; y Gurrola y Arreola, subidos en una panga, recitaron fragmentos de la ‘Suave patria’ de López Velarde.

Meses más tarde, las actividades se multiplicaron: hubo lecturas de poesía, presentaciones de grupos corales, audiciones de música clásica, funciones de cine, y los jardines de Chapultepec sirvieron de escenario a grupos folklóricos y otras manifestaciones populares. A partir de 1960 se organizaron mesas redondas abiertas al público en las que se trataban problemas sociales o artísticos con toda libertad. En el campo de la literatura se organizó un ciclo de conferencias titulado ‘La nueva generación’, con charlas sobre la obra de jóvenes escritores y artistas plásticos, entre los que se encontraba la gran mayoría de los miembros de la Generación del Medio Siglo.

28

Al inicio de 1961, Nabor Carrillo dejó su puesto de rector de la Universidad y su lugar lo ocupó Ignacio Chávez. García Terrés continuó en la jefatura de Difusión Cultural y Arreola cedió su lugar a Tomás Segovia, el primer marido de Inés Arredondo, quien se hizo cargo de Casa de Lago hasta 1963, continuando el proyecto de su amigo con la ampliación de las actividades –que antes sólo se realizaban durante el fin de semana– a toda la semana. Durante las tardes se abrieron diversos talleres artísticos y literarios impartidos por algunos miembros de la generación. Por ejemplo: el taller de ‘Iniciación a la literatura’ estaba a cargo de Juan Vicente Melo y el de ‘Iniciación a la poesía’ era impartido por Tomás Segovia. Se creó un ciclo de conferencias titulado ‘Nuestro tiempo’, en el que participaron creadores y artistas de la generación, como De la Colina, Pacheco y Elizondo. Se dio un gran impulso a la música de jóvenes artistas y se organizó una serie de eventos titulada ‘Nueva música de México’.

Durante el período de Tomás Segovia como director destaca el papel que la Casa del Lago dio al teatro. Siguiendo con la veta abierta

INÉS ARREDONDO

por Poesía en Voz Alta, se llevó a escena *La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz, se estrenó *Bajo el bosque blanco* de Dylan Thomas –traducida por Pixie Hopkins y Juan José Gurrola (quien también la dirigió)– y se estrenó una obra de Tomás Segovia titulada *Zamora bajo los astros*, que dirigió José Luis Ibáñez.

A principios de 1963 –y debido al viaje de Tomás Segovia e Inés Arredondo a Montevideo– García Terrés nombró a Juan Vicente Melo responsable de la Casa del Lago. Durante su período como director (1963-1966), éste promovió distintas actividades importantes para la década, entre las que destacan la exposición ‘Juan Soriano y el teatro’, compuesta por los trabajos realizados por el pintor durante su participación en Poesía en Voz Alta; los seminarios en los que colaboraron los miembros del taller Carlos Chávez y el ‘Grupo Nueva Música’; un espectáculo de Gurrola compuesto por música de Jazz y poemas de Paz; el homenaje a Luis Cernuda; las conferencias literarias tituladas ‘Los grandes personajes de la literatura’, que impartieron los miembros de la generación. Juan Guerrero –quien durante la década de los sesenta se encargaría de llevar a la pantalla grande algunos relatos de los integrantes de la generación, como “Mariana” de Inés Arredondo– organizó los ciclos de cine, y se llevaron a escena las siguientes obras: *Woyseck*, de George Büchner (dirigida por Héctor Mendoza), *La moza del cántaro*, de Lope de Vega (dirigida por José Luis Ibáñez), y *La cantante calva*, de Ionesco (con escenografía de Gurrola).

Además de Poesía en Voz Alta y del proyecto cultural Casa del Lago, García Terrés reanimó también una de las publicaciones que no sólo fue fundamental para la década, sino, en especial, para la formación de los jóvenes escritores e intelectuales de la Generación del Medio Siglo: la revista *Universidad de México*. La publicación iniciada en 1930 con la dirección del dramaturgo Julio Jiménez Rueda, había mudado varias veces de título y de director, incluso había dejado de aparecer durante algunos años, reunía materiales diversos: desde antropología hasta física, desde literatura hasta astronomía, siempre acompañados de largos calendarios que informaba sobre las actividades del mes en la Universidad.

29

CLAUDIA ALBARRÁN

Fue García Terrés quien, bajo la etiqueta ‘Nueva época’ y con una nueva numeración, dio vida a una revista que –a decir de algunos críticos– no ha alcanzado a la fecha el nivel de calidad y fama que tuvo durante esos años. Lo que sin duda sobresale de la declaración de principios que acompañó al primer número de esta época fue su interés por dar al público calidad informativa, lo cual implicaba contar con un grupo de colaboradores que se hiciera cargo de las notas y comentarios sobre las distintas actividades artísticas: cine, teatro, libros, espectáculos, arquitectura, artes plásticas. Se trataba de hacer de la cultura un ente ‘vivo’, de ofrecer “puntos de vista que [revelaran] la actitud crítica y vigilante del público más sensible a su recepción”, además de “ser un vehículo de intercambio cultural entre la Universidad y otras instituciones nacionales y extranjeras”.

Las propuestas de García Terrés tuvieron una inmediata acogida entre los miembros de la generación a la que Inés perteneció, quienes, si bien no ingresaron a la revista en 1953, irían incorporándose paulatinamente a ella durante la dirección de García Terrés. Pero no sólo porque les significaba un canal para la publicación de sus materiales, sino porque exigía de ellos una constante renovación y actualización de sus conocimientos culturales tanto de México como del extranjero y, simultáneamente, porque requería de una actitud verdaderamente crítica respecto al quehacer artístico.

Entre 1958 y 1965, las secciones dedicadas al cine, teatro, libros, música y artes plásticas (que habían nacido desde los inicios de esta nueva época) fueron cobrando mayor espacio e importancia en la revista. Además, la constancia con la que se publicaban las colaboraciones de algunos miembros de la generación los hizo especialistas de ciertas áreas, algunas nunca antes estudiadas por ellos en forma sistemática, pero que respondían a sus intereses. Así, Juan García Ponce (quien también utilizaba en la revista el pseudónimo de Jorge del Olmo) se dedicó durante varios años a la crítica de artes plásticas; José de la Colina se ocupó de los comentarios sobre cine, sección que compartía con Jomi García Ascot y Emilio García Riera, entre otros; Juan Vicente Melo colaboró con bastante frecuencia en la sección de música y danza;

INÉS ARREDONDO

José Emilio Pacheco tenía una sección titulada ‘Simpatías y diferencias’; Carlos Valdés, Tomás Segovia y los escritores anteriormente mencionados publicaron ahí reseñas de libros y colaboraron con notas y críticas en la famosa ‘Feria de los días’. El diseño de la revista primero corrió a cargo de Miguel Prieto y de Vicente Rojo después, quienes –junto con otros pintores de prestigio, como Leonora Carrington, Pedro Coronel y Juan Soriano (que también colaboraron con ellos en la ilustración de los artículos y las notas que ahí se publicaban) le imprimieron a *Universidad de México* un sello artístico particular.

Entre los jefes o secretarios de redacción pertenecientes a esta generación, y que colaboraron con García Terrés durante su período como coordinador de Difusión Cultural, se encuentran Emmanuel Carballo y Juan García Ponce, futuros responsables de la *Revista Mexicana de Literatura*; José Emilio Pacheco, encargado de la sección “Ramas Nuevas”, de la revista *Estaciones*; Juan Vicente Melo, director de la Casa del Lago; Carlos Valdés, quien publicaría junto con Huberto Batis la revista *Cuadernos del Viento* (este último estaba a cargo de la Dirección General de Publicaciones de la UNAM y de la Imprenta Universitaria, y de 1965 a 1970 fue director de la *Revista de Bellas Artes*).

Tomás Segovia, futuro director de la *Revista Mexicana de Literatura* y de la Casa del Lago, nunca formó parte del Consejo de redacción de *Universidad de México*, pero su presencia fue permanente: en ella publicó poemas, ensayos y traducciones, además de que sirvió de punto de contacto entre escritores de fama internacional, quienes le hacían llegar sus materiales para ser traducidos y publicados en la revista.

Por su parte Inés Arredondo, además de publicar sus primeros cuentos en la revista *Universidad de México*¹⁰ y de colaborar frecuentemente con reseñas de teatro y comentarios sobre libros, trabajaba en el Departamento de Información y Prensa Universitaria –que se localizaba en la Torre de Rectoría, en CU, y que también albergaba a la Dirección de Difusión Cultural, a la revista *Universidad de México* y

¹⁰ En ella publicó los siguientes relatos: ‘El membrillo’ (1957), ‘Estar vivo’ (1961) y ‘Los inocentes’ (1976).

CLAUDIA ALBARRÁN

a la Imprenta Universitaria. Como ella, muchos otros colaboradores de la revista y miembros de esta generación desempeñaban también diversos cargos universitarios. Tal fue el caso de José de la Colina, quien manejaba los cine clubs, o de Juan José Gurrola, que en ese entonces era el responsable de la televisión y del teatro universitarios.

Por si esto fuera poco, los integrantes de esta generación colaboraron también en otros suplementos y revistas culturales del país, como *La Palabra y el Hombre*, que dirigía Sergio Galindo; *S. Nob*, a cargo de Elizondo y García Ponce; 'México en la Cultura' (del periódico *Novedades*) y 'La Cultura en México' (de la revista *Siempre!*), suplementos dirigidos por Fernando Benítez de 1959 a 1961 el primero, y de 1962 a 1972 el segundo; la citada revista *Cuadernos del Viento*, fundada por Batis y Valdés, y la *Revista Mexicana de Literatura*, que no sólo fue el medio de consolidación de los miembros de la Generación del Medio Siglo, sino cuyo título ha servido a los críticos para identificar a ese otro grupo minoritario de escritores al que también perteneció Inés Arredondo y que –como ya dijimos– se conoce como el 'Grupo de la *Revista Mexicana de Literatura*'.

32

Ahora bien, ¿cuáles fueron los motivos, los postulados, los intereses que sirvieron de punto de contacto entre los jóvenes que crearon la *Revista Mexicana de Literatura*? ¿Quiénes la integraron? ¿Por qué? Las respuestas más claras a estas preguntas las encontramos en la serie de entrevistas que Sergio González Levet¹¹ realizó a los miembros del grupo y, en particular, en las páginas de la propia revista.

La publicación fue fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo en 1955, con el propósito de ser un medio de difusión cultural abierto a las manifestaciones literarias del país, pero, sobre todo, a las letras internacionales, como una forma de contrarrestar la entonces creciente tendencia de la cultura mexicana hacia el nacionalismo oficial. Su título resulta, pues, significativo en la medida en que establece una clara oposición respecto a los propósitos de la *Revista de Literatura*

¹¹ En *Letras y opiniones*, 1980, Xalapa, Veracruz, Punto y Aparte.

INÉS ARREDONDO

Mexicana que Antonio Castro Leal había dirigido en 1940 y cuyo corte y contenido habían sido eminentemente nacionalistas.

Dos años después de su fundación, los primeros directores de la *Revista Mexicana de Literatura* la abandonarían en razón de otros intereses, dejándola a cargo de Antonio Alatorre y Tomás Segovia, quienes –de alguna forma– sustentaron la fama e importancia que la publicación llegó a tener en los años siguientes y hasta 1965, fecha en la que dejó de salir al público. Su desaparición por un año (1958) y el cambio de directores marcó una nueva época que trajo consigo modificaciones en el comité de colaboradores, compuesto por Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Augusto Monterroso, Ernesto Mejía Sánchez, Jorge Portilla, Emma Susana Speratti Piñero, Luis Villoro y Ramón Xirau. Sin embargo, antes de finalizar la década de los cincuenta, Antonio Alatorre viajó al extranjero y cedió su lugar a Juan García Ponce, quien durante dos años compartió con Segovia el cargo de director de la publicación.

En 1962, Segovia quedó como único responsable y García Ponce pasó a integrar un nuevo Consejo de redacción, junto con los escritores José de la Colina, Isabel Fraire, Jorge Ibargüengoitia y Juan Vicente Melo. Este cambio en la mesa directiva también trajo consigo el ingreso de Rita Murúa como responsable de la publicidad y de la administración y, a partir de 1963 y hasta 1965, García Ponce ocupó el cargo de director, debido a que Inés y Tomás viajaron a Uruguay para tratar de superar su crisis matrimonial. No obstante el viaje y la separación definitiva, ambos siguieron colaborando con la publicación y Segovia continuó como miembro del Consejo de redacción hasta que la revista dejó de publicarse.

Inés Arredondo comenzó a colaborar regularmente desde 1959,¹² cuando su marido tomó el puesto de director. Pero lo que nos extraña de

¹² En ella publicó cinco de sus mejores cuentos: ‘La señal’, que inauguró la nueva época de la revista en 1959, ‘La Sunamita’, ‘La casa de los espejos’ (ambos en 1961), ‘Canción de cuna’ (1964) y ‘Mariana’, que significativamente coincidió con el cierre de la revista en 1965.

CLAUDIA ALBARRÁN

este dato es que, si bien tuvo una participación fundamental en ella (corregía los textos, armaba los números, asistía a las reuniones para discutir qué materiales se publicarían, etcétera), su nombre no aparece en la lista de los miembros del consejo de redacción. En la conversación que González Levet sostuvo con ella a propósito de la *Revista Mexicana de Literatura*, afirma al respecto: “es curioso, yo siempre estuve metida en la revista, pero como sombra: las reuniones eran en casa de Tomás y mía, y yo sí votaba y todo, pero mi nombre no aparecía en la revista: mesas de redacción iban y mesas de redacción venían y a mí me tocaba corregir planas, corregir galeras, seleccionar material y todo eso”.¹³

Grosso modo, podemos decir que la política editorial de la revista consistía en ser un medio de expresión y difusión de la literatura tanto nacional como extranjera; esta política se mantuvo durante la nueva época y hasta el final, pero con el ingreso de Tomás Segovia y de Juan García Ponce a la dirección se hizo hincapié en que el requisito fundamental para la publicación de los textos fuera la calidad literaria de los materiales, se tratara de escritores jóvenes o de intelectuales consagrados.

34

La *Revista Mexicana de Literatura* rechazó toda actitud nacionalista, chauvinista, en virtud de un cosmopolitismo y un universalismo tomados, en gran medida, de otras revistas mexicanas anteriores –como *Contemporáneos* (fundada décadas atrás por el grupo de escritores del mismo nombre que, sin duda, representaron para ellos un ejemplo a seguir tanto artística como intelectualmente¹⁴), *Hijo Pródigo* y *Taller*,

¹³ En Sergio González Levet, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴ Como muestra de la predilección que los integrantes del grupo tenían por los Contemporáneos, basta decir que Inés hizo su tesis sobre Jorge Cuesta para obtener el título de Maestría en Letras (con la cual se graduó en 1980) y que escribió la biografía de Gilberto Owen, publicada bajo el título “Apuntes para una biografía de Gilberto Owen” en el número monográfico titulado “Homenaje Nacional a los Contemporáneos” (*Revista de Bellas Artes*, n° 8, noviembre, 1982), en el que casi todos los miembros de su generación participaron con artículos.

INÉS ARREDONDO

que había dirigido Octavio Paz— en las que se concebía a la literatura como un quehacer sin fronteras ni nacionalidades. De hecho, Octavio Paz fue uno de los mentores intelectuales más importantes de *Universidad de México* y, de alguna manera, continuó siéndolo también en la *Revista Mexicana de Literatura*: había comenzado a colaborar con algunos miembros de la generación desde 1957, les había ‘hecho el honor’ de darles algunos de sus poemas para su publicación e incluso les conseguía textos de escritores europeos de reconocido prestigio que, sin su solicitud, quizá no hubieran colaborado en ninguna de las dos revistas.

Pero la presencia de Paz en la vida de los jóvenes de esta generación no sólo se reduce al número de colaboraciones que tuvo en *Universidad de México* o en la *Revista Mexicana de Literatura*, ya que en la obra de creación de la mayoría de estos jóvenes, los libros de Paz tuvieron también una influencia notable; en especial, el capítulo titulado ‘La revelación poética’ de *El arco y la lira* (publicado en 1956), en el que Paz se refiere al acto poético como una revelación de lo sagrado, como un salto a la otra orilla del río, y a los sentimientos tan paradójicos y contradictorios que ese salto motiva en quienes lo hacen posible a través de la palabra; nociones todas que, de alguna manera marcaron la concepción que tanto Inés como su generación tenían del quehacer literario y que funcionan en su obras narrativas como núcleo central para elaborar las historias.

Además del criterio universalista de la *Revista Mexicana de Literatura*, en ella también “se trataba —explica Arredondo— de recordar esas pequeñas obras que están a la vera de la literatura, que no son las que abren los horizontes de la literatura, pero que hacen sin embargo una literatura”.¹⁵ Entre sus características destaca —además de la difusión y la traducción de textos de Pavese, Musil, Mann, Joyce, Sade y Miller, entre otros (que no sólo eran autores preferidos del grupo, sino que también tuvieron una influencia determinante en sus respectivas obras), y de escritores extranjeros poco difundidos o incluso desconoci-

35

¹⁵ En Sergio González Levet, *op. cit.*, p. 59.

CLAUDIA ALBARRÁN

dos para las letras mexicanas de entonces (como Denise Levertov, Yves Bonnefoy, Hermann Broch, Herbert Marcuse o Keith Botsford)– la preocupación de sus miembros por ejercer una labor realmente crítica hacia la cultura y en particular la literatura. Labor que pudo llevarse a cabo debido a que, para entonces, algunos de los miembros del grupo ya habían alcanzado con las revistas *Universidad de México* y con los suplementos ‘México en la Cultura’ y ‘La Cultura en México’, entre otros, un cierto prestigio no sólo como creadores, sino como críticos de los distintos campos del quehacer cultural.

Aunque en cada entrega de la revista generalmente se combinaban ensayos, poesía, ficción y crítica, en la mayoría de los números se publicaban traducciones de autores extranjeros; también se le dio apoyo a escritores latinoamericanos, como Cortázar, García Márquez o Lezama Lima, entre otros, que más tarde alcanzarían un prestigio internacional, o bien se organizaron números monográficos, como la entrega dedicada a la literatura erótica (un tema que no sólo está presente en la obra narrativa de Inés, sino de la mayoría de los miembros del grupo), o a las relaciones entre literatura y sociedad.

36

La revista también estuvo integrada por varias secciones fijas: en ‘Talón de Aquiles’ (que sólo apareció durante la primera época), los editores criticaban y comentaban (por lo general con cierta ironía) las novedades y chismes literarios; en 1956 esta sección se hizo acompañar por ‘Aguja de navegar cultos’, dedicada a reseñas y notas críticas que aparecen rubricadas por sus autores. A partir de 1957, estas dos secciones fueron sustituidas por ‘Actitudes’, que los directores de la nueva época conservaron hasta el fin de la revista y en la cual se publicaban cartas de los colaboradores, noticias e información sobre títulos recientes (fundamentalmente literarios), además de las reseñas y críticas de cine, artes plásticas, teatro y música. Esta sección alcanzó gran fama entre el público y, de hecho, constituye una suerte de manifiesto del grupo, pues en ella los escritores que lo integraban dan (sin tapujos) sus opiniones sobre las novedades literarias, valoran la calidad de los textos comentados, o bien expresan su postura y su ‘actitud’ (de aquí el título de la sección) respecto a la literatura y el acontecer cultural de

INÉS ARREDONDO

principios de la década de los sesenta. Hacia 1959 a esta sección se añadirá 'La pajarera', de análisis y crítica textual.

Si, en parte, esta actitud crítica de los miembros de la *Revista Mexicana de Literatura* creó –como veremos más adelante– una serie de rencillas, enemistades y envidias en distintos sectores intelectuales de México, sirvió también de instrumento de formación y contacto entre sus colaboradores, pues –como explica Juan Vicente Melo– para todos sus integrantes hacerla fue “un enriquecimiento cotidiano de lecturas: además, trabajar en las revistas, en una editorial, es conocer a los demás a través de lo que escriben, pero en vivo, no en libro, sino en lo que van a publicar apenas”.¹⁶

Respecto a las causas que motivaron el cierre de la publicación en 1965, los miembros del grupo tienen distintas opiniones. Para Juan García Ponce, el fin de la revista fue una consecuencia lógica de la actitud tan estricta que habían adoptado como criterio para la publicación de los materiales que llegaban a la mesa de redacción, pues explica: “llegó un momento en que éramos tan exigentes que ni siquiera nuestros textos eran tan buenos para ser publicados, y ya no quedaba nada verdaderamente”.¹⁷ Por su parte, en la citada entrevista de Fernández Levet,¹⁸ Arredondo dice que la revista terminó porque al grupo ya no le convenía hacerla, pues a mitad de la década de los sesenta todos eran mayores, tenían hijos que mantener y habían logrado publicar en diversos medios culturales en los que sí les pagaban las colaboraciones. Además, se sabe que hacia 1965 la publicación atravesó por una crisis económica seria, factor que, sin duda, debió habitar en las mentes de sus colaboradores y, de cierta forma, sirvió de abono a la decisión de cerrarla.

Sobre quiénes eran realmente sus miembros, la lista de los autores mexicanos que durante la segunda época colaboraron con mayor frecuencia en la revista habla por sí sola: Tomás Segovia, Juan Vicente

37

¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

CLAUDIA ALBARRÁN

Melo, Huberto Batis, Inés Arredondo, José de la Colina, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco y Jorge Ibarguengoitia. No obstante, en las entrevistas que González Levet hizo a Batis, Melo y García Ponce, sólo se refieren a la última época de la revista, se ‘olvidan’ de incluir en el grupo a Tomás Segovia¹⁹ y niegan rotundamente que Elizondo, De la Colina, Pacheco e Ibarguengoitia fueran integrantes de la revista. Dicen que los demás sólo eran amigos cercanos, que Pacheco –por ejemplo– aparecía en el consejo de redacción, pero que casi nunca iba a las reuniones de los miércoles en la Casa del Lago, al restaurant SEP’S (en especial, el ubicado en la Avenida Sonora que, de alguna manera, fungía como centro de reunión del grupo) o a Peyton Place;²⁰ que Ibarguengoitia “iba y venía; entraba y salía”²¹ de la revista, “pero que no fue un miembro pujante”.²²

Esta actitud ciertamente selectiva de los miembros del grupo –que no sólo se manifestaba en el hecho de que ellos decidían quiénes eran los integrantes de *su* círculo, sino en el criterio de calidad que les servía de punto de referencia para rechazar o aceptar los textos que publicarían en *su* revista– aunada a otros factores, como la publicidad

38

¹⁹ En la Entrevista que Ambra Polidori le hizo a Inés, titulada “Inés Arredondo: ‘La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento’”, *Sábado*, n° 38, 5 de agosto, 1978, p. 10-11, Arredondo dice que su generación se reduce a las cuatro personas que hacían la revista: García Ponce, Batis, Melo y De la Colina (ella no se incluye). Y respecto a Tomás Segovia, agrega: “querámoslo o no, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José de la Colina y yo recibimos –¿se puede decir influencia?– por lo menos de la crítica y la enseñanza de rigor de Tomás, él nos enseñó a leer de otra manera... Y no es justo que ahora se lo regateemos”.

²⁰ En la entrevista que Sergio González Levet le hizo a Juan García Ponce (*op. cit.*, p. 79), éste explica que así le llamaban al departamento de Juan Vicente Melo, pero que, en realidad, no sabe “por qué de pronto salieron esos nombres, ha de haber sido por aquello de La caldera del Diablo –dice García Ponce. Ese departamento estaba en el Edificio Condesa y era un lugar totalmente adorable”.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² *Ibid.*, p. 56.

INÉS ARREDONDO

que los comentarios de cada uno de ellos realizó de la obra de sus compañeros de grupo en las otras revistas y suplementos culturales o el apoyo que recibieron de la industria editorial del país, provocó en varios lectores y en otros grupos literarios de la década de los sesenta una de las más fuertes críticas, ya que se afirmaba que la *Revista Mexicana de Literatura* —que el propio García Ponce no duda en calificar de “promiscua” —²³ sólo servía como una forma de autopromoción y de autoelogio de una mafia (con toda la carga negativa que la palabra conlleva: poder, fraude, monopolio) de escritores que había venido constituyéndose como tal desde mediados del siglo con el apoyo de García Terrés y de los suplementos dirigidos por Benítez.

Y es que, además de las instituciones, de las revistas y de los suplementos culturales, las casas editoriales del momento —algunas nacidas en la década de los sesenta y otras fundadas con anterioridad— si bien desempeñaron un papel determinante en la promoción de los miembros de la Generación del Medio Siglo, en aquellos otros escritores e intelectuales aparentemente marginados del circuito editorial de alguna forma también generaron sentimientos de envidia y resentimiento contra ese puñado de jóvenes elegidos que tenían acceso a las editoriales porque gozaban de lo que se suponía eran los beneficios del poder. La lista cronológica de las fechas en las que se publicaron las obras de algunos miembros de esta generación durante la década de los sesenta habla por sí sola del apoyo que recibieron de esta industria, pero también, por qué no decirlo, de su irrefrenable productividad:

1958 *Luz de aquí*, de Tomás Segovia (FCE).

1959 *Zamora bajo los astros*, de Segovia (Imprenta Universitaria) y *Ven, caballo gris y otras narraciones*, de José de la Colina (Universidad Veracruzana).

1960 *El sol y su eco*, de Segovia (Universidad Veracruzana).

1962 *Los Muros enemigos*, de Juan Vicente Melo (Universidad Veracruzana); *La lucha con la Pantera* y *El cine italiano*, de

²³ *Ibid.*, p. 81.

CLAUDIA ALBARRÁN

De la Colina (Universidad Veracruzana y UNAM, respectivamente).

1963 *Imagen primera* y *La noche*, de García Ponce (Universidad Veracruzana y Ediciones Era, respectivamente).

1964 *Figura de paja*, de García Ponce y *Fin de semana*, de Melo (ambos en Ediciones Era).

1965 *Cruce de caminos*, de García Ponce (Universidad Veracruzana); *La señal*, de Inés Arredondo (Ediciones Era); *Farabeuf o la crónica de un instante*, de Salvador Elizondo (Joaquín Mortiz) e *Infierno de todos*, de Sergio Pitol (Universidad Veracruzana).

1966 *La casa en la playa*, de García Ponce y *Los climas*, de Pitol (ambos en Joaquín Mortiz); *Narda o el verano*, de Elizondo (Ediciones Era) y la colección de *Autobiografías* de cada uno de los miembros de la generación publicó Empresas Editoriales y que más tarde publicó Joaquín Mortiz bajo el título *Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos*.

1967 *Anagnórisis*, de Segovia (Siglo XXI) y *Morirás Lejos*, de José Emilio Pacheco (Joaquín Mortiz) y *No hay tal lugar*, de Pitol (Ediciones Era).

1968 *Desconsideraciones*, *Entrada en materia*, *Nueve pintores mexicanos* y *La aparición de lo invisible*, de García Ponce (en Joaquín Mortiz, Imprenta Universitaria, Ediciones Era y Siglo XXI respectivamente); *Historias y poemas*, de Segovia (Ediciones Era) y *El hipogeo secreto*, de Elizondo (Joaquín Mortiz).

1969 *La cabaña*, de García Ponce; *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, de Pacheco; *El retrato de Zoe y otras mentiras*, de Elizondo (los tres en Joaquín Mortiz) y *La obediencia nocturna*, de Melo (Ediciones Era).

Como dijimos algunas páginas antes, los miembros de esta generación también estaban directamente involucrados en la tarea editorial,

INÉS ARREDONDO

ya fuera como dictaminadores, reseñistas, correctores de estilo o presentadores ‘oficiales’ de libros que mes con mes salían a la venta en distintas casas editoriales del país. En una tesis aún no publicada en México,²⁴ Kristine Vanden Berghe dice que la presencia de estos escritores en los círculos editoriales, aunada a la asiduidad con la que colaboraban tanto en las revistas y suplementos culturales más importantes de México (en especial, en aquellos dirigidos por Benítez), permite establecer una suerte de red propagandística y de autopromoción, la cual, desde su punto de vista, constituye la evidencia más clara de la existencia de una élite de escritores e intelectuales que integraban la supuesta mafia.

Como ella explica, el término mafia fue utilizado en estos dos suplementos por el grupo Nuevo Cine (1961) para criticar a quienes se reunían en torno a la ‘capillita’ del viejo cine mexicano, del cual se decía que era una “mafia de productores que señorea el cine nacional”,²⁵ que estaba “prostituido por una mafia de ancianos codiciosos y sepultados bajo una montaña escatológica de tangos, fichadoras, charros, vampiros y tintanes”.²⁶ El término –empleado por los propios colaboradores de estos dos suplementos para referirse a viejos monopolios relacionados con la actividad cinematográfica de México– será utilizado más tarde por otros escritores e intelectuales para reprocharle a los miembros de la *Revista Mexicana de Literatura* y a los colaboradores de esos dos suplementos culturales su actitud cerrada, de cuatachismo que ellos mismos habían criticado en otros.

En 1964 se publicó en “La Cultura en México” un texto de Luis Guillermo Piazza que lleva por título “En torno a la sátira y la parodia”,²⁷ en el que sugiere la creación de un boletín que, ‘burla burlando’,

²⁴ Presentada en la Facultad de Filosofía y Letras para optar por el grado de Maestra en 1981, titulada *La cultura en México (1959-1972) en dos suplementos: ‘México en la Cultura’, de Novedades y ‘La Cultura en México’, de Siempre!*

²⁵ En “La Cultura en México”, n° 6, p. 20.

²⁶ En “La Cultura en México”, n° 23, p. 1.

²⁷ En “La Cultura en México”, n° 136, p. 13.

CLAUDIA ALBARRÁN

recrea y reproduzca el ambiente de las camarillas culturales del México de los años sesenta. Vander Berghe dice que a partir de este texto (ciernes de lo que sería el libro *La Mafía*, publicado por Piazza en 1967), “empezarían a proliferar artículos irónicos y autoirónicos sobre la mafia, los cuales tejen paulatinamente una mitología en torno a ella”. Y agrega: “es sobre todo Piazza, más que Monsiváis, el que propaga la imaginería mafiosa”.²⁸

Lo que, sin embargo, Vanden Berghe no dice en su trabajo es que gracias a este grupo de mafiosos fue posible que otros jóvenes talentosos no sólo publicaran por primera vez sus obras de creación y sus ensayos, sino que en México se leyeran (también por primera vez) a autores europeos, norteamericanos o latinoamericanos que de otra forma quizá no se hubieran conocido en nuestro país. Lo mismo podemos decir del esfuerzo de difusión, traducción y crítica que la Generación del Medio Siglo hizo posible y que, de hecho, tuvo como propósito central fomentar la calidad literaria, el diálogo lúcido y racional entre los escritores e intelectuales jóvenes y los consagrados. Enrique Krauze piensa que este esfuerzo generacional es sólo similar “al intento de apropiación que Vasconcelos, Reyes y Paz” hicieron de nuestra cultura décadas atrás y que la “lista de temas, influencias y técnicas literarias que ellos asimilan y recrean” no sólo fue inmensa, sino que incluso influyó en la producción literaria de otras provincias.²⁹ Y, en su defensa, Gustavo García opina que a esa generación correspondió

42

(...) un auge editorial inimaginable, la creación de editoriales ahora indispensables, la proliferación de revistas literarias y suplementos, la poligrafía, la disciplina del lector y del escritor unidos en un solo goce. (...) El panorama de esa generación es cada día más deslumbrante, su manera de revisar e imponer con tonos nuevos los trucos del lenguaje, las trampas de la narración, la mirada limpia para contar un país

²⁸ En Kristine Vanden Berghe, *op. cit.*, p. 52.

²⁹ Enrique Krauze, *art. cit.*, p. 152.

INÉS ARREDONDO

inédito, una generación que ya no podía hablar con las palabras de los narradores anteriores le hace parecer una generación de individualidades muy semejantes o de grupos muy homogéneos de calidad con raíces inexplicables.³⁰

Respecto a la constitución de este grupo como una mafia, Armando Pereira señala lo siguiente:

Si analizáramos con distancia crítica el panorama actual de la literatura mexicana, ¿no podríamos hablar también de ‘mafias’ muy precisas y delimitadas? Una de dos: o aceptamos que en nuestro ámbito cultural la ‘vocación mafiosa’ es un mal endémico que nos constituye y contra el que ya nada podemos hacer, o aceptamos, más bien, que toda revista o grupo literario tiene derecho a tejer su propia red de afinidades y divergencias sin que por ello se sienta culpable o en pecado mortal. ¿No se ha dicho lo mismo, por otra parte, de grupos como el de *Sur* en Buenos Aires o el de *Orígenes* en La Habana, para citar dos ejemplos cercanos en el tiempo y en el espacio?³¹

43

La mala fama que giró en torno a los miembros de esta generación, los chismes y los rencores que sus enemigos llegaron a acumular contra ellos coincidieron con la salida de García Terrés como director de Difusión Cultural de la UNAM en 1966 y con la entrada de Gastón García Cantú en 1967, quien pidió a Melo su renuncia a la Casa del Lago; esto hizo que los miembros de la generación y un grupo importante de intelectuales manifestaran su indignación en distintos medios culturales y periodísticos y, a su vez, fueran obligados a renunciar a la revista *Universidad de México*, a la Imprenta Universitaria y a otros

³⁰ En “Inés Arredondo: Dueña inconsciente de un mundo perfecto”, *Sábado*, 11 de noviembre, 1989, p. 10.

³¹ *Op. cit.*, p. 42-3.

CLAUDIA ALBARRÁN

organismos e instituciones culturales universitarios en los que habían tenido un papel destacado.

Basado en los comentarios de Huberto Batis, Armando Pereira nos ofrece una crónica detallada de las causas y consecuencias de la ruptura de los miembros de esta generación con Gastón García Cantú. Cito *in extenso* sus palabras:

44

El detonante que hizo explotar la bomba fue el asesinato de un homosexual italiano en la Facultad de Filosofía y Letras. Huberto Batis se ha referido a ese acontecimiento como el inicio de las hostilidades: “Había habido además por esos días –señala Batis– un crimen de un homosexual, de la Facultad de Filosofía y Letras, un italiano. Entonces, se vieron envueltas en él todas las gentes que estaban en una agenda del italiano, y en esa agenda estábamos todos, pues todos lo conocíamos.” Sin embargo, fue una la figura que pasaría a convertirse de pronto en el centro de las hostilidades, en el chivo expiatorio de una situación que no tenía que ver directamente con él: Juan Vicente Melo, al tratar vilmente de involucrarlo en el crimen. El grupo cerraría filas en torno a Melo y decidiría enfrentarse al grupo de García Cantú. El desenlace no se hizo esperar: de una manera sutil, como generalmente suele ocurrir en estos casos, se les obligó a todos ellos a renunciar a sus puestos en la Universidad y de un día para otro se vieron en la calle, sin trabajo. Una vez más, una situación de carácter personal o íntimo vuelve a convertirse en el vehículo de intenciones políticas o culturales más bien oscuras. “Tocó al nacionalismo ramplón, demagógico y populista –concluye Batis– intentar destripar a mi gente de letras. (...) [En] aquellos tiempos oscuros del abyecto diazordacismo, en aquel río revuelto, Gastón García Cantú implantó, desde Difusión Cultural de la Universidad Nacional, la represión de todo arte, literatura y pensamiento crítico que no se ocupara en contarle las lentejuelas a la china poblana.”

INÉS ARREDONDO

Es decir, –continúa Pereira– para truncar la creciente fuerza que cobraba en la escena nacional una corriente amplia, plural y abierta al arte y a la literatura de todas las latitudes, no pudieron más que valerse de medios pequeños y sucios, pues por lo visto no contaban con argumentos suficientes en el terreno en el que por principio debía haberse dirimido el conflicto: el terreno de la cultura.³²

Lo que vino después, lo conocemos: El movimiento del 68 –que, como explica Batis, encontró a los miembros del grupo ‘voluntariamente marginados’–,³³ el auge que comenzó a cobrar en nuestro país la literatura de la onda y otra serie de hechos no menos significativos agravarían la situación de los miembros de esta generación, situación que puede resumirse en una frase de Juan García Ponce: “todos fueron aplastados por las crisis personales”.³⁴ Batis permaneció dos o tres años más en la dirección de la *Revista Bellas Artes*, uno de los pocos refugios que –tras el pleito con García Cantú– encontraron los miembros de la *Revista Mexicana de Literatura*; algunos de ellos (como Arredondo, Melo, García Ponce y el propio Batis) trabajaron también (un año, a lo sumo) en el Departamento de Cultura del Comité Olímpico Mexicano (1968).

45

Hacia 1970, sin embargo, las reuniones, las comidas y las fiestas que habían servido de pretexto para la discusión y el encuentro entre los integrantes de la generación se hicieron cada vez menos concurridas. A excepción de Juan García Ponce –que no abandonó la ciudad y se refugio con su enfermedad (arterioesclerosis) en su casa de Coyoacán–, varios sufrieron lo que Juan Vicente Melo ha llamado “un acto de canibalismo”:³⁵ Inés Arredondo regresó a Culiacán tras sufrir una

³² *Ibid.*, p. 44-5.

³³ En Huberto Batis, “Inés Arredondo: *Río subterráneo*”, *Sábado*, n° 892, 5 de noviembre, 1994, p. 3.

³⁴ En Sergio González Levet, *op. cit.*, p. 85.

³⁵ Véase: Rose Corral y Claudia Albarrán, “Conversación con Juan Vicente Melo”, en *Universidad de México*, n° 482, marzo de 1991, p. 46.

CLAUDIA ALBARRÁN

segunda crisis psicológica que esta vez la llevó a internarse en un hospital psiquiátrico, y más tarde, consiguió trabajo como maestra de literatura en un CCH. Huberto Batis, después de padecer lo que en su libro *Lo que “Cuadernos del Viento” nos dejó* llama ‘tocar fondo’,³⁶ viajó al extranjero y a su regreso a la Ciudad de México ocupó, junto con Arredondo, un puesto de maestro de literatura en el mismo CCH y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Tras la publicación de *La obediencia nocturna* (1969), Juan Vicente Melo se autoexilió en su natal Veracruz y optó por refugiarse en el alcohol.

No obstante las crisis emocionales y de salud por las que pasó cada uno de ellos, podemos decir que, desde el ingreso de García Cantú a Difusión Cultural, todos los integrantes del grupo siguieron con sus proyectos narrativos personales, los cuales, en gran medida, comenzaron a gestarse desde finales de los años cincuenta gracias al apoyo que recibieron de las instituciones, revistas y casas editoriales que ya hemos mencionado, y cuyos resultados no han dejado de marcar a la literatura mexicana contemporánea.

³⁶ 1984, México, Diógenes, p. 178.

BORGES EN *SUR*

JORGE LUIS BORGES
EN LA REVISTA *SUR*:
UN EPISODIO DE LA
HISTORIA LITERARIA

*Nora Pasternac**

En la década del treinta, y aun en la del cuarenta, en Argentina la narrativa, en particular el cuento, seguía ciertos rumbos que hacían aparecer las proposiciones de la revista *Sur* disparatadas, olímpicas y ‘alejadas de la realidad nacional’ como decían todos sus críticos.¹ Las modalidades que predominaban en el cuento argentino respondían a criterios que se remontan al siglo XIX, a pesar de ciertas marcas de la evolución correspondientes al siglo XX y al conocimiento de algunos autores o corrientes europeas, que no llegaron a eliminar la fuerza de los enfoques costumbristas, realistas tradicionales y naturalistas. A lo que hay que agregar una persistencia vivaz de corrientes nativistas, folkloristas y nacionalistas con presupuestos

47

* Centro de Lenguas, ITAM.

¹ Para más detalles y un desarrollo mayor del tema del cuento en Argentina, véase Eduardo Romano, “El cuento. 1930-1959”, partes I y III, en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la literatura argentina*, t. 4, 1980-1986, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p. 217-40 y 265-87; Marta Bustos, “El cuento. 1930-1959”, parte II, en la misma obra, p. 241-87; Luis E. Soto, “El cuento”, en Rafael Alberto Arrieta (dir.), *Historia de la literatura argentina*, t. 4, Buenos Aires, Peuser, p. 287-452; Jorge Beco, *Cuentistas argentinos*, 1961, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas-Ministerio de Educación y Justicia.

NORA PASTERMAC

pedagógicos y hasta ideológicos alejados de las renovaciones de las vanguardias.

En cambio, Borges, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y la mayoría de los otros cuentistas argentinos ligados a la revista practican en el cuento de aquellos años lo que Jorge B. Rivera denomina una cierta ‘tendencia arquetípica’ que, en su opinión, está representada por *Sur*, como una avanzada ‘estética y cultural’ por sobre todas las otras tendencias:

...nos referimos a ciertas formas de nominalismo, de apelación a lo analógico, de juegos con nociones de tiempo y espacio, de gusto por las aporías y las paradojas, de reivindicación de la idea del eterno retorno, de juegos literarios con las geometrías no euclidianas y con los efectos de la relatividad, de encantamiento con las teorías pre-logistas de Frazer y Lévy-Brühl, de reivindicación de géneros y autores ‘menores’, de militante ‘parti pris’ frente a la cuestión del realismo y de la literatura social, etc. [...] en contraposición con el ‘desaliño’ de algunos escritores ‘realistas’; o bien, una notable recurrencia al uso de la erudición y de las catálisis eruditas como recurso literario; o el cuidado en la rigurosa estructuración de las tramas; o el despliegue de toda una topología combinatoria puesta al servicio del ‘efecto’ final.²

48

En mayo de 1938, un acuerdo especial hace que José Bianco se convierta en secretario de redacción en reemplazo de Guillermo de Torre, con lo que la orientación de la narrativa publicada toma direcciones aún más definidas en el sentido en que la cita anterior las ha expresado:

² Jorge B. Rivera, “Panorama de la novela argentina: 1930-1955”, en Susana Zanetti *op. cit.*, t. 4, p. 332-3. A pesar de que se trata de un capítulo sobre la novela, Rivera se refiere aquí al cuento en la medida en que considera todos los tipos de formas narrativas ligadas a la novela.

BORGES EN *SUR*

Cuando yo entré en *Sur* me propuse de común acuerdo con Victoria Ocampo que la revista publicaría más literatura de imaginación, que aparecieran cuentos que trataran de evocar la realidad y no se contentaran con describirla, que fueran, en suma, más allá de la mera verosimilitud sin invención. Se publicaron más cuentos que hasta entonces.³

Bianco puntualiza que lo que más le interesaba eran los relatos ‘fantásticos’ o que admitieran ‘dos interpretaciones’, que ‘sorprendieran al lector’, que fueran ‘poéticos’ y hasta ‘psicológicos’ y ‘realistas’,⁴ aunque estas dos categorías quedan para él en último lugar. De acuerdo con la observación de Rivera sobre los ‘géneros menores’, Bianco recuerda que se publicaron relatos policiales y que los dos primeros cuentos de Bustos Domecq (seudónimo de Borges y Bioy Casares en colaboración) escandalizaron como ‘chabacanerías’ que no causaban ‘demasiada gracia’ en algunos lectores. Sin embargo motivaron una conocida leyenda que Ramón Gómez de la Serna se encargó de propagar: “No hagáis caso de las firmas. Son seudónimos. Todo lo escriben ellos.”⁵

Lo que los testimonios de José Bianco demuestran es la cada vez más asidua conexión que él estableció especialmente con Borges y recuerda que pocas cosas le daban “más alegría que las colaboraciones de Borges. Me parecía, en cierto modo, que justificaban la revista”. Por ejemplo, rememora el “primer cuento fantástico de inspiración metafísica: ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’” que Borges escribió después de reponerse de un grave accidente:

...estaba tan preocupado por el texto que acababa de entregarme –quizá ni él mismo se daba cuenta clara del resultado de su talento–, que a la mañana siguiente me llamó para saber qué me había parecido. Le dije la verdad: “Nunca he leído nada

³ José Bianco, *Ficción y reflexión*, 1988, México, FCE, p. 369.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 352.

NORA PASTERMAC

semejante”, y me apresuré a publicarlo, encabezando el número 56 de *Sur*.⁶

Esta declaración trae al centro de nuestras consideraciones otro de los puntos más relevantes de esta historia: la constitución de dos polos antinómicos en las proposiciones literarias en el interior de la revista: la línea moral, ética y espiritualista de Eduardo Mallea frente a las proposiciones estéticas del proyecto de Jorge Luis Borges. La construcción de este proyecto de Borges se realiza en el interior de la revista de una manera novedosa. Es lo que él mismo llamó el encuentro ‘con su propia voz’.⁷ Este encuentro es uno de los fenómenos más interesantes que ofrece la revista en estos años de formación y consolidación. Si bien Borges se ejercitaba en otras publicaciones,⁸ con relativa abundancia, fue en la revista donde vieron la luz los textos fundamentales de esa época que ponen en marcha primero una teoría sobre la literatura y luego su ejercicio en una práctica narrativa que, con una intención polémica que se percibirá más claramente a medida que pase el tiempo, desplazará también gradualmente hacia un segundo plano a la otra figura mayor de esos años de la revista: Eduardo Mallea, el joven maestro consagrado.

50

Ya en 1982, Beatriz Sarlo desarrolla la formación de la estética borgeana a partir de *Sur*,⁹ constituida por dos núcleos que se combinan: el ‘criollismo urbano’ unido a la ‘preocupación por el procedimiento

⁶ *Ibid.* Ver nota 16.

⁷ Jorge Luis Borges, con Norman Thomas di Giovanni, “Madurez”, *Autobiografía. 1899-1970*, 1999, Buenos Aires, El Ateneo, p. 96-138.

⁸ Véase Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, 1997, Buenos Aires, FCE (acompañado de un CD), p. 37-66. Estas páginas abarcan toda su producción de 1931 a 1944. Borges colaboró principalmente con el diario *Crítica*, con *El Hogar* y otras revistas como *Nosotros* y *Criterio*. Fundó una revista con Bioy Casares, *Destiempo* (3 números entre 1936 y 1937), en la que ambos llenaron muchas páginas. Véase, además, *Borges en “Sur”. 1931-1980*, 1999, Buenos Aires, Emecé.

⁹ “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de vista*, n° 16, noviembre de 1982, Buenos Aires, p. 33-6.

BORGES EN *SUR*

formal'. Al mismo tiempo, opone explícitamente Borges a cierto sector mayoritario de la revista, sin mencionar directamente a Mallea:

Excéntrico en *Sur*, Borges, sin embargo, integra su Consejo de Redacción. La problemática de la revista que, en este período, podría resumirse como la búsqueda de una clave que haga posible pensar las 'esencias americanas' y, al mismo tiempo, incorporar un conjunto de textos europeos [...] no es la de Borges. Problemática de *contenidos*, con una fuerte tendencia moral, más que interrogación sobre las formas y los materiales de la literatura. Las notas de Borges marcan, en cambio, esa inflexión que él y Gironde imprimieron a la vanguardia de los veinte, resumible en la pregunta: ¿cómo escribir una literatura que pueda pensarse argentina, desde la perspectiva formal y lingüística dé una reflexión sobre las operaciones del discurso?¹⁰

Por su parte, Jorge Warley, muy poco después, en 1983,¹¹ propone directamente la figura de Mallea como alguien a cuyo alrededor se crea un sistema colocado "en las antípodas de las elecciones con las que Borges conforma su sistema literario". En ese sentido, Mallea es el representante de "una verdadera poética anti-Borges" en la que la estética se borra ante la ética. Por eso, explica Warley, Borges y Mallea son los representantes de las "dos zonas principales que recorren la revista *Sur* a lo largo de sus años de constitución", la 'marginal' de la construcción estética del suburbio, del pasado como base para el formalismo estético, y su opuesta, la línea malleana de valoración de lo urbano, del presente, de los 'contenidos morales' y del imperativo ético.

51

¹⁰ *Ibid.*, p. 6. A esto hay que agregar, según Beatriz Sarlo, dos "zonas" de preocupaciones: el gusto por los "géneros menores" (en particular el género policial) respecto del canon literario dominante en *Sur*, y la insistencia en que el género policial depende completamente de un patrón formal estricto, cuya "moral" está centrada en reglas de lealtad al lector.

¹¹ Jorge A. Warley, "Un acuerdo de orden ético", *Punto de Vista*, n° 17, abril-junio de 1983, Buenos Aires, p. 7-14.

NORA PASTERMAC

Finalmente, John King reúne estas líneas y acentúa en especial las oposiciones, haciendo de ellas uno de los puntos principales del interés que ofrece la revista en estos años que estoy estudiando: “Entre los colaboradores argentinos, un rompimiento se mostró cada vez más claramente entre los intereses de Borges y los de Mallea, que representaban dos tendencias dentro de la revista.”¹²

En la superficie de esta historia nunca parece haber ninguna oposición personal. En los estudios críticos o biográficos de que han sido objeto, o en las entrevistas que ambos han concedido no hay nada que parezca oponerlos.¹³ De hecho, en muchas de las diatribas contra la revista ambos, sin separación, suelen aparecer como identificados con

52

¹² John King, “*Sur*: los primeros años”, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, 1989, México, FCE, p. 74. Enseguida el autor pasa a analizar el artículo de Borges, “El arte narrativo y la magia” (*Sur*, n° 5, verano de 1932, p. 172-79) en el mismo sentido que los textos citados de Sarlo y Warley. En el capítulo II de su libro, “Los años de consolidación, 1935-1940”, (p. 79-120), King retoma sus observaciones sobre la diferencia que se va dibujando en el interior de la revista entre los dos autores; al mismo tiempo, describe la constitución de un grupo cerrado y de una “teoría y práctica de la literatura ‘fantástica’” a cargo de Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, “y en menor medida”, José Bianco. También en el capítulo IV, “Los años de guerra” (p. 121-61), recuerda la importancia que para Borges y para Bioy tenía la novela policial, contrapuesta a la novela psicológica y mimética que descuida la trama o la aventura.

¹³ Sólo en una ocasión Borges se extiende sobre Mallea y sostiene que nadie puede negar “el hallazgo que constituyen los títulos de sus libros”, comentario que suena bastante irónico. Sabe que Mallea “está hoy un poco olvidado, cosa que no se debe, pienso, al hecho de que a la gente no le guste su obra, sino a que se evoluciona hacia otro tipo de literatura y que ya casi no se lee lo que se llamaba la novela psicológica o la novela de costumbres. Mallea escribía novelas psicológicas sobre una cierta sociedad de Buenos Aires y eso ya no interesa, pero es algo que no disminuye para nada las cualidades de su obra.” En esta declaración señala exactamente lo que constituye la diferencia entre él mismo y Mallea. Jorge Luis Borges, *Nuevos diálogos con Osvaldo Ferrari*, 1986, Buenos Aires, Sudamericana, p. 71.

la publicación ‘liberal’, ‘oligárquica’, ‘de espaldas al país’, y completamente despreocupada por una literatura nacional.

Sin embargo, en esos años va ‘cuajando’ y formulándose, sin carecer de constantes contradicciones, muy emblemáticas de Borges (que han sido señaladas por toda la crítica alrededor suyo), su concepción de lo que es la escritura, después puesta en acto a través de los textos que publica en la revista *Sur*, que luego serán parte de sus libros.¹⁴ Cualesquiera que sean las ondulaciones de sus concepciones, se tiene la impresión muy clara de que se presentan como el lado opuesto a las de Eduardo Mallea en esos mismos años y en el mismo ámbito de la revista, como lo han indicado los autores que reseñé más arriba.¹⁵

El contraste con lo que Borges va construyendo a partir de sus cuentos se percibe de manera evidente. El carácter insólito de sus textos se manifiesta desde la clasificación que la propia revista realiza de su obra, pues el *Índice* de *Sur*, del que hemos partido para localizar los textos y cuya clasificación hemos aceptado en principio para revisarla luego, coloca en la rúbrica ‘Literatura’ (en el sentido de crítica literaria o artículo sobre lo literario) a “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, texto que debe ser considerado como ficción, no sólo por las caracte-

¹⁴ Una recapitulación de lo que representa la literatura de Borges implicaría una tarea que está fuera de las intenciones de mi trabajo. Sólo me limitaré a los textos que se publican en los años que estudio en la revista: 1931 a 1944, años fundamentales para esta formación de la figura borgeana, aunque siguió colaborando abundantemente durante toda la larguísima vida de la revista. Incluso prescindo de las versiones posteriores, tal como han sido retomadas en los libros, pues están llenas de modificaciones y sería una tarea inacabable tomarlas en cuenta. También presupongo la lectura de la inmensa bibliografía que fue consagrada a Borges –mucho menos a Mallea que quedó relegado y prácticamente olvidado en las últimas décadas– y a la que apenas me referiré, pues lo que intento es señalar la contraposición interna a la revista en esos años.

¹⁵ Yo misma me ocupé largamente de la posición estética de Mallea a la que se hace alusión aquí, en “Eduardo Mallea, mito y solemnidad”, *Estudios*, n° 47, invierno 96-97, p. 71-86.

NORA PASTERMAC

rísticas paródicas e inventivas del texto sino por el lugar que el propio Borges le otorga: “Decidí entonces escribir un cuento, y el resultado fue ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’.”¹⁶ A este cuento hay que agregarle por lo menos tres textos más que son clasificados por el *Índice* como “Ensayos” y constituyen ficciones con forma de ensayos al estilo paródico borgeano: “La biblioteca total” en el número 59 de *Sur*, “Examen de la obra de Herbert Quain”,¹⁷ en el 77 y “Tres versiones de Judas” que apareció en el número 118.

54

¹⁶ J. L. Borges, *Autobiografía*, p. 110. Este texto fue fundamental en la vida de Borges, pues es el primero que escribe después de un grave accidente que sufrió durante la Navidad de 1938. He aquí la cita completa: “Cuando comencé a recuperarme, temí por mi integridad mental. Recuerdo que mi madre quiso leerme páginas de un libro que yo había pedido poco antes, *Out of the Silent Planet* de C. S. Lewis, pero durante dos o tres noches la postergué. Al final lo hizo, pero tras escuchar una página o dos comencé a llorar. Mi madre me preguntó el motivo de las lágrimas. ‘Lloro porque comprendo’, le dije. Poco después, me preguntó si podría llegar a escribir de nuevo. Previamente había escrito algunos poemas y docenas de reseñas breves. Pensé que si ahora intentaba escribir otra reseña, y fracasaba en ello, estaría perdido intelectualmente, pero que si lo intentaba con algo que realmente nunca hubiera hecho antes, y fallaba en eso, no sería entonces tan grave y hasta podría prepararme para la revelación final. Decidí entonces escribir un cuento, y el resultado fue ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’”. Por otra parte, la madre de Borges tiene una versión diferente pero sumamente interesante desde el punto de la estética borgeana: “Durante dos semanas estuvo entre la vida y la muerte, con 39° o 40°; al cabo de una semana, la fiebre comenzó a ceder y él me dijo: ‘Léeme un libro, léeme una página’. Había sufrido alucinaciones [...] ¿Sí, ahora sé que no me volveré loco. Lo he comprendido todo’. Después comenzó a escribir cuentos fantásticos, cosa que no le había ocurrido antes...” (citado por Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*, 1987, FCE, México, p. 294).

¹⁷ Que aparece clasificado en el índice como si se tratara de un autor realmente existente colocado entre “Pushkin, Aleksandr Sergeevich” y “Queiroz, Eça de”. *Índice 1931-1966. Sur*, n° 303-305, noviembre de 1966-abril de 1967, p. 197.

Quiere decir que el primer cuento de Borges que aparece es el muy conocido “Pierre Menard, autor del *Quijote*”¹⁸ donde realiza el pastiche de la crítica literaria francesa de la época e inventa un ‘homme de lettres’ cuyo proyecto, imposible, ‘heroico’, es escribir de nuevo el *Quijote* palabra por palabra. En este texto, Borges da rienda suelta a su ambigua posición con respecto a la literatura francesa, burlándose de manera apenas velada de Paul Valéry así como directa de los cervantistas y de la veneración patriótica española por el *Quijote*. Allí propone su famoso principio del “anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas”:

Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odissea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esta técnica puebla de aventuras los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?¹⁹

Es asombroso el hecho de que el *Índice de Sur* clasifique el cuento, también en este caso, en la rúbrica de ensayos sobre literatura y que no haya sido percibido el sentido sarcástico, sobre todo de la primera parte, pues desde el comienzo el tono ofensivo del primer párrafo sugiere la posición racista de un crítico católico y conservador: los lectores de un periódico, que han leído el catálogo de las obras de Pierre Menard preparado por la rival del narrador –la también inventada Mme. Henri Bachelier– son “pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos”. Emir Rodríguez Monegal señala que “Pierre

55

¹⁸ *Sur*, n° 56, mayo de 1939, p. 7-16. Citaré los textos según la versión que aparece en *Sur*, sin tomar en cuenta las variantes y correcciones que el autor pudiera haberles introducido cuando los recogió en libros, salvo en el caso de que la variante o el agregado fueran tan importantes como para que haya alguna modificación en el sentido de lo narrado.

¹⁹ *Ibid.*, p.16.

NORA PASTERMAC

Menard, autor del *Quijote*” es una sátira contra “algunos cervantistas y cervantófilos que constituyen una sólida plaga de la literatura española”, así como “una brillante parodia de la vida literaria francesa, con sus toques de fanatismo, de antisemitismo, de adulación de las clases altas”; y también que “[el] catálogo de la obra de Menard, ofrecido al comienzo del relato, contiene una burla de la búsqueda de lo trivial por Mallarmé y del Monsieur Teste de Valéry”.²⁰

Este relato ha fascinado a los críticos. La mayoría de ellos recogió como una proposición fundamental la idea de que la atribución anacrónica constituye una teoría de la escritura como lectura; es decir, que el autor de una obra no detenta ni ejerce sobre ella ningún privilegio, que la obra pertenece desde su nacimiento al dominio público, y que desde el momento en que se publica sólo vive por las innumerables relaciones que mantiene con las otras obras en el espacio sin fronteras de la lectura. En última instancia, todo hombre común puede ser autor de literatura. Pierre Menard es el autor del *Quijote* por la simple razón de que cada lector es el autor del *Quijote*.²¹

56

²⁰ Emir Rodríguez Monegal, *Una biografía...*, p. 299. Juan José Saer, por su parte, sostiene que el cuento de Borges es una parodia tan gruesa que no puede ser interpretado como una teoría de la lectura, pues sería considerar que la primera parte del texto es broma y olvidar ese carácter para la segunda parte. “Borges francófono”, en *Punto de vista*, n° 36, diciembre de 1989, Buenos Aires, p. 22-4. En efecto, el texto de Borges parece dividido en dos: la primera parte es una burla y la segunda adquiere un tono de gravedad que es el único que ha sido retenido por los exegetas. En segundo lugar, aun aceptando que se trate de una broma total, Saer parece olvidar que Borges sostuvo esas ideas sobre la lectura en contextos ‘serios’ muchas veces. Un solo ejemplo: “...yo observaría que la obra de Kafka proyecta sobre *Bartleby* una curiosa luz ulterior”. “Herman Melville. *Bartleby*”, Jorge Luis Borges, *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, p. 117.

²¹ El crítico más conocido de esta tendencia es Gérard Genette, quien desarrolla su tesis en “La littérature selon Borges”, en *Cahiers de l’Herne*, número dedicado a Borges, 1964, París, p. 323-27.

En el número 59 aparece “La biblioteca total” que también conserva la configuración de un ensayo, pero que ya forma parte de la invención de Borges a partir de “Pierre Menard...”: los híbridos de ensayo y literatura fantástica con autores inventados, obras inexistentes y erudición inverosímil. Asimismo, el tono de la enunciación acerca estos textos a la ensoñación pesadillesca y a la enumeración poética llena de secretos personales:

Todo está en sus ciegos volúmenes. Todo: la historia minuciosa del porvenir, *Los egipcios* de Esquilo, el número preciso de veces que las aguas del Ganges han reflejado el vuelo de un halcón, el secreto y verdadero nombre de Roma, la enciclopedia que hubiera edificado Novalis, mis sueños y entresueños en el alba del catorce de agosto de 1934, la demostración del teorema de Pierre Fermat, [...] el cantar que cantaron las sirenas, el catálogo fiel de la Biblioteca, la demostración de la falacia de ese catálogo.

Un elemento relevante de este texto es que constituye una versión previa de “La Biblioteca en Babel”, cuento que fue publicado en 1941 como parte de *El jardín de senderos que se bifurcan*. De mayor importancia aún es la emergencia, como al pasar, de uno de los fundamentos de la literatura borgeana:²² que las cosas son y al mismo tiempo no son, que llevan en su seno la posibilidad de la inexistencia, en un sistema que propone la ausencia de certidumbre sobre el mundo y la posibilidad

57

²² Los análisis al respecto constituyen una bibliografía inmensa. Mis observaciones parten del conocimiento de muchos autores que se han ocupado de estudiar aspectos como lo fantástico, la expresión de la irrealidad, la filosofía, la metafísica, el criollismo, los laberintos, los espejos, la Cábala, las fuentes e influencias, el género policial, el ‘primer’ Borges, la poesía, la prosa, la actitud de la crítica ante él, su relación con el ultraísmo, los análisis ideológicos de su obra y así de seguido. A lo que hay que agregar los diálogos, entrevistas, pláticas, reportajes, la autobiografía y biografías.

NORA PASTERMAC

de que no haya un sentido último impuesto por el autor: es posible concebir el catálogo fiel y su falacia.

En el número 63 aparece “Los avatares de la tortuga”, que recorre las versiones posibles de la paradoja de Zenón, y cuyo final, a pesar de que el texto es efectivamente un ensayo, propone otra vez una tesis típica de las ficciones del autor:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.²³

El siguiente cuento es el célebre “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y es el primero que el *Índice* reconoce como ficción. En cuanto a ciertos detalles, el relato no parece diferir en nada de un ensayo. Está, como los otros, basado en libros, en comentarios sobre un libro, la *Enciclopedia Británica* (o, más bien su reimpresión con el nombre de *The Anglo-American Cyclopaedia*), en comparaciones de ediciones y comentarios sobre traducciones. Pero cuenta la historia de un planeta extraño, interpolado en la realidad por unas páginas apócrifas agregadas a una verdadera enciclopedia. El mundo aparentemente inventado termina invadiendo casi todo el mundo real.

58

Para hacer más vertiginosa aún esa confusión entre realidad y ficción, Borges mezcla nombres reales con citas inexistentes; y, con su habitual malicia, tematiza esa mezcla directamente en el texto:

Leímos con algún cuidado el artículo. El pasaje recordado por Bioy era tal vez el único sorprendente. El resto parecía muy verosímil [...] Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad. De los catorce nombres que

²³ *Sur*, n° 63, diciembre de 1939, p. 23.

figuraban en la parte geográfica sólo reconocimos tres [...] De los nombres históricos, sólo uno.²⁴

En el número 75, de diciembre de 1940, aparece “Las ruinas circulares” en el que un hombre trata de interpolar en el mundo real a otro hombre creado por su sueño, hasta que descubre, con ‘humillación, con terror’ que él mismo es el sueño de otro soñador.

El siguiente relato es publicado en el número 76, de enero de 1940, y se llama “La lotería en Babilonia”. Se trata de un relato que cifra o simboliza el destino humano por medio de una lotería en la que se ganan tanto premios como castigos. Puede verse también como representación de un universo absurdo e irreflexivo al estilo kafkiano, ya que en una especie de broma y guiño al lector llama ‘Qaphqa’ a “una letrina sagrada [...] que, según opinión general [pertenece] a la Compañía; las personas malignas o benévolas depositaban delaciones” en ése y otros sitios similares.

Tal vez uno de los textos más paradigmáticos de lo que Borges está concibiendo en esos números de la revista sea “Examen de la obra de Herbert Quain”,²⁵ que inevitablemente hace pensar en algunos de sus principios de composición; es como la exposición apenas disfrazada de una buena parte de sus concepciones sobre la escritura, al mismo tiempo que el ofrecimiento a los lectores de algunas pistas sobre cómo juzgar su propia obra. Se presenta bajo la forma de una nota necrológica del recientemente fallecido Herbert Quain, uno de cuyos principales títulos es *The god of the labyrinth*, que se vio afectado por ser comparado con novelas policiales de Agatha Christie, cosa ‘que no hubiera alegrado al difunto’. Éste, por su parte, “percibía con toda lucidez la condición experimental de sus libros: admirables tal vez por lo novedoso y por cierta lacónica probidad, pero no por las virtudes de la pasión”. La obra de Quain contiene un “indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas”. Además, debe ser releída para entender que la solución es

²⁴ *Sur*, n° 68, mayo de 1940, p. 31-2.

²⁵ *Sur*, n° 79, abril de 1941, p. 44-8.

NORA PASTERMAC

errónea: “El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective.” Otra novela de Quain es ‘regresiva y ramificada’ según leyes matemáticas que multiplican las versiones y las posibilidades de lectura. Por otra parte, el imaginario escritor sostiene que “la buena literatura es hartamente común y apenas hay diálogo callejero que no la logre”. Asimismo, afirmaba “que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta [es] la invención”.

De la última obra de Quain, llamada *Statements*, título completamente borgeano (la anterior se llama significativamente *The secret mirror*), el narrador, súbitamente identificado con el autor, dice: “Del [cuento] tercero, *Dim sword*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que vio la luz en el número 75 de *Sur*.” De esta manera queda cerrado el círculo de confusiones deliberadas entre realidad y literatura.²⁶

60

En el número 92, de mayo de 1942, se publica “La muerte y la brújula” que, con trama policial, construye una ficción geométrica, cabalística y mítica en la que un detective es en realidad la víctima a la que apunta el asesino o, también, uno de los componentes de la pareja eterna de una venganza fratricida que siempre volverá a repetirse. Aquí se perfilan claramente varias inquietudes más que pueden agregarse a las anteriores y que se repetirán hasta convertirse casi en lugares comunes: por un lado la idea del complot construido matemática y geoméricamente, desplegado en la trama e insinuado ya en los relatos anteriores; por otro, la proposición de que un hombre es él y su con-

²⁶ Este cuento tiene un antecedente también muy conocido: “El acercamiento a Almotásim”, publicado en *Historia de la eternidad* (1936): “...es una falsificación y un pseudoensayo. Simula ser una reseña de un libro publicado por primera vez en Bombay tres años antes [...] Los que leyeron “El acercamiento a Almotásim” lo tomaron de manera literal, y uno de mis amigos hasta encargó un ejemplar a Londres [...] Quizá fui injusto con ese cuento. Ahora creo que prefigura y hasta establece el modelo de los cuentos que de algún modo me esperaban, y sobre los que se asentaría mi fama como narrador”. *Autobiografía*, p. 103-4. Véase también Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía...*, p. 239 s.

BORGES EN *SUR*

trario, de que la historia se repite eternamente y que, en cierto modo, todos los hombres son uno solo, lo que permitiría pensar que un hombre que lee a Shakespeare *es* Shakespeare. En consecuencia, Borges se pronunciará repetidamente contra la narrativa psicológica y demolerá la idea de identidad, al mismo tiempo que la posibilidad del realismo en la literatura.

En el número 101 de febrero de 1943, publica en *Sur* uno de sus más hermosos y perfectos cuentos: “El milagro secreto”. Un hombre, escritor checo de ascendencia materna judía, es apresado por los nazis a los pocos días de ser invadida Praga por las tropas del Tercer Reich. Condenado a morir fusilado diez días después, el personaje sufre infinitamente imaginando la muerte que le espera. Su más ardiente deseo sería poder vivir un año más para terminar su drama, inconcluso, en verso, *Los enemigos* (“Hladík preconizaba el verso porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte”), obra en la que él encontraría su verdadera justificación como escritor. En un sueño, Dios le concede el deseo. Entre el momento en que las armas del pelotón disparan y la llegada de las balas, el personaje vive un año. Sólo para sí mismo, inmóvil, reescribe y pule su obra: “No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía.”²⁷ Al colocar la última palabra, el último epíteto, la descarga lo alcanza y muere.

En el número 112, de febrero de 1944 se puede leer el “Tema del traidor y del héroe”, en el que se pone en escena nuevamente la idea de que un hombre es uno y su contrario. Un supuesto héroe que traiciona acepta participar en una puesta en escena de su muerte (un asesinato) que lo convertirá en mártir venerado y su traición será ignorada para que su “vileza no comprometa la rebelión” patriótica del pueblo que lo adoraba.²⁸

En el número 118 de agosto de 1944, Borges desarrolla otra vez el tema de la traición en “Tres versiones de Judas”, donde presenta las

²⁷ *Sur*, n° 101, febrero de 1943, p. 15.

²⁸ De este cuento, el director italiano Bernardo Bertolucci extrajo el argumento para su película “La estrategia de la araña” (1969).

NORA PASTERNAK

lucubraciones de un teólogo erudito, Nils Runeberg, personaje de invención borgeana, que publica un libro, probando que el verdadero santo –y la encarnación suprema de Dios– es Judas porque aceptó cumplir con el detestable y odioso papel de delator y traicionero para que la verdadera religión fuera fundada.

En el número 122, de diciembre de 1944, encontramos finalmente el relato “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” en el que se reconstruye la vida del sargento Cruz, que en una escena memorable del *Martín Fierro* abandona el partido de los perseguidores y se pone del lado del gaucho rebelde y fuera de la ley, y al hacerlo se encuentra a sí mismo: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.”

A estas intervenciones de Borges²⁹ hay que agregar dos más con el nombre de H. Bustos Domecq, nombre que ampara también a Adolfo Bioy Casares. Juntos escribieron *Seis problemas para Don Isidro*

62

²⁹ Durante el lapso que estudio, la participación de Borges es muy grande: por lo menos ciento veinte veces su nombre aparece como autor de ensayos, poemas, cuentos, notas, crítica de cine, reseñas y traducciones. Curiosamente, aunque Mallea estaba mucho más cerca de Victoria Ocampo tanto intelectual como sentimentalmente, sus colaboraciones son mucho más reducidas. Al mismo tiempo, Borges aparecía, como se sabe, en muchas otras publicaciones, los diarios *Crítica*, *La Nación*, *La Prensa*, *El Litoral* (de Santa Fe), la revista *El Hogar*, revistas literarias y volúmenes colectivos. Igualmente, durante ese período, publica sus propios libros: *Discusión* (1932), *Las kenningar* (1933), *Historia universal de la infamia* (1935), *Historia de la eternidad* (1936), *Antología clásica de la literatura argentina* (1937, en colaboración con Pedro Henríquez Ureña), *Antología de la literatura fantástica* (1940, en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares), *Antología poética argentina* (1941, en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares), *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942, con el nombre de H. Bustos Domecq, en colaboración con ABC), *Antología de cuentos policiales* (1943, en colaboración con ABC), *Poemas 1922-1943* (1943, primera compilación de su poesía) y *Ficciones* (1944).

Parodi (1942). Dos de estos ‘problemas’ fueron publicados en la revista *Sur* antes de ser reunidos en el libro. El primer relato, llamado “Las doce figuras del mundo” apareció en el número 88 de enero de 1942; y el segundo, “Las noches de Goliadkin”, en el número 90 de 1942. Ambos cuentos son insólitos dentro del tono general de la revista, pues constituyen una parodia múltiple del género policial, de personajes de ese mismo género y de los autores ‘históricos’ del relato policial. Don Isidro Parodi es un obeso detective aficionado que, en realidad, está preso acusado por un crimen que no cometió. En la inmovilidad y el encierro de su celda es visitado por personajes que le plantean un misterio y, por las artes deductivas, el preso resuelve los enigmas propuestos.

Lo más notable de estos textos, además de la red paródica (sugerida por el apellido del personaje), es el lenguaje empleado por los otros protagonistas. Borges y Bioy Casares se burlan de las hablas solemnes y ampulosas, llenas de expresiones afrancesadas de los supuestos intelectuales; incorporan el habla popular y familiar de los empleados y viajantes de comercio, y marcan con gran ferocidad las ideologías reaccionarias, antisemitas y chauvinistas que circulaban en la sociedad argentina de esa época, en un muestrario hilarante de tontería execrable. A todo esto hay que agregar sarcásticas alusiones contra el “Congreso Eucarístico” realizado en Argentina en esa época, contra los católicos en general, y contra la corrupción reinante en los partidos políticos, la policía y el gobierno.

Muy pocos lectores llegaron a entender el proyecto y a muchos les desagradó francamente, como ya se ha visto en el testimonio de José Bianco.³⁰ Representaba en la revista una irrupción del humor ácido y

³⁰ A pesar de que *Seis problemas...* fue publicado por la editorial *Sur*, una de las lectoras que no apreció el estilo fue Victoria Ocampo, quien tal vez se sintió aludida por alguno de estos juegos. Quizá no sea del todo voluntario, pero la manera de hablar del inenarrable Gervasio Montenegro recuerda demasiado ciertos giros del estilo de Victoria Ocampo: “Pasamos al salón comedor” –dice, por ejemplo, Montenegro– “y ese pobre Goldiakin tuvo

NORA PASTERMAC

la ironía que contradecía la seriedad y profundidad buscadas por el grupo que estaba cerca de Victoria Ocampo.

Dentro de la revista la figura de Borges no deja de gravitar de manera fundamental y pasa de una posición ‘marginal’ –en la medida en que sus artículos y notas, durante los primeros años de la publicación, aparecen en las últimas secciones– a una consideración cada vez mayor, pues poco a poco sus trabajos van ocupando las primeras páginas y las secciones centrales. Sin embargo, a pesar de esta evolución, su figura y su obra son el centro de persistentes conflictos ya no sólo con respecto al resto del campo cultural exterior a *Sur*, sino en el interior mismo de la revista, incluso cuando aparentemente se trata de distinguirlo como objeto de estudio o de homenajes de desagravio ante la injusticia de las instituciones: en ambas situaciones se mezclan los elogios y la admiración con las reticencias y los rechazos.

Así, ya en el número 14 aparece lo que se puede considerar el primer estudio serio sobre su obra. Amado Alonso analiza desde la estilística

64

que sentarse junto a la *baronne*; del otro lado de la misma mesa, nos sentamos el padre Brown y yo. El aspecto de este eclesiástico no era interesante [...] Yo, sin embargo lo miraba con cierta envidia. Los que tenemos la desgracia de haber perdido la fe del carbonero y del niño, no hallamos en la fría inteligencia el bálsamo reconfortante que brinda a su rebaño la Iglesia. Al fin de cuentas ¿qué aporte debe nuestro siglo, niño blasé y canoso, al escepticismo profundo de Anatole France y de Julio Dantas? A todos nosotros, mi estimado Parodi, nos convendría una dosis de inocencia y de sencillez.” (H. Bustos Domecq, “Las noches de Goldiakin”, *Sur*, 90, marzo de 1942, p. 40). Y en el mismo número Victoria Ocampo escribe: “En efecto: ir al cine en Mar del Plata, a la tarde, durante la llamada ‘temporada’, es siempre una dura prueba para el sistema nervioso, por impávido que sea. [...] Parece ser que la ‘jeunesse’ más o menos ‘dorée’ del balneario no puede gozar del espectáculo (sea comedia o noticiario, sea la conferencia panamericana de Río o la del pato Donald con el perro Pluto) sin silbar, aplaudir, chillar y patear sin ton ni son, por afición a la chacota y a ‘armar escándalo’.” (Victoria Ocampo, “La maestra de los obreros”, de Edmundo De Amicis, en la pantalla”, *ibid.*, p.67.

la *Historia Universal de la Infamia*, aparecida en Buenos Aires en 1935, en la “Colección Megáfono”:³¹

... ‘el numeroso lecho’, ‘la repetida viuda’, ‘la increíble cabeza’, ‘la arriesgada taberna’... estos casales, en los que la travesura verbal se une a la voluntad de precisión y concisión como de ‘comprimido’, responden al predominio intelectualista de la literatura de Borges...³²

Así como constituye la primera lectura de la obra de Borges desde un punto de vista riguroso, también recoge lo que iba a convertirse en algunos de los lugares comunes o los reproches más repetidos sobre el aspecto lúdico y el intelectualismo de la literatura borgeana.

Uno de los momentos más significativos en la historia de las polémicas de la revista es el número 94, de ‘desagravio a Borges’, que refleja la condena hacia un suceso exterior y al mismo tiempo descubre las disidencias internas con respecto al escritor. La revista no había practicado nunca antes esta confrontación de opiniones que finalmente no son de mero ‘desagravio’, sino que revelan ciertas tensiones que no se perciben a través de otros temas.

María Luisa Bastos, en su libro *Borges ante la crítica argentina*,³³ le dedica un capítulo detallado al tema. Resumamos brevemente algunos de los elementos del conflicto. La historia previa al episodio es la siguiente: en 1941, la editorial ‘Sur’ publicó *El jardín de senderos que se bifurcan*; Borges presentó su libro para optar al Premio Nacional de Literatura por el trienio 1939-1941. La comisión asesora estaba integrada por Enrique Banchs, Roberto F. Giusti, Álvaro Melián Lafinur, Horacio Rega Molina y José A. Oría. Eduardo Mallea formaba parte de la misma en su calidad de representante de la Comisión Nacional de Cultura. Los premios se acordaron a autores y libros hoy totalmente,

³¹ Amado Alonso, “Borges narrador”, *Sur*, n° 14, noviembre de 1935, p. 105-13. Este artículo pasó a formar parte de su libro *Materia y forma en poesía*, 1965, Madrid, Gredos.

³² *Ibid.*, p. 105.

NORA PASTERMAC

tal vez con justicia, olvidados o, por lo menos, apenas pertenecientes a una ‘arqueología’ de la literatura argentina. Los únicos que apoyaron la candidatura de Borges fueron Álvaro Melián Lafinur y Eduardo Mallea. La lista de jurados muestra la participación de críticos cercanos a la revista *Nosotros*, cuyo director era precisamente Roberto F. Giusti, que apoyó calurosamente el fallo y alimentó la polémica literaria retomando contra Borges, a pesar de que eran relativamente nuevos, algunos argumentos que ya se estaban convirtiendo en clásicos y que perdurarían hasta los setenta y los ochenta y, al hacerlo, les da una formulación aún más radical que la que hasta entonces se había utilizado: ‘literatura deshumanizada’, ‘de alambique’, ‘oscuro y arbitrario juego cerebral’, ‘obra exótica y de decadencia’, que responde ‘a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea’, que demuestra una inaceptable y ‘jactanciosa erudición recóndita’, tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto” y que, finalmente, resulta inapropiada para “el pueblo argentino, en esta hora del mundo”.³⁴

66

Para enmendar esta injusticia, *Sur* ofreció un “Desagravio” a quien estaba convirtiéndose poco a poco en una referencia obligada de toda la literatura argentina y que sin embargo todavía estaba muy lejos del renombre que alcanzaría mucho más tarde en el mundo literario universal. Colaboran en esa tarea Eduardo Mallea, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Patricio Canto, Pedro Henríquez Ureña, Alfredo González Garaño, Amado Alonso, Eduardo González Lanuza, Aníbal Reulet, Gloria Alcorta, Samuel Eichelbaum, Adolfo Bioy Casares, Ángel Rosenblat, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Adán C. Diehl, Carlos Mastronardi, Enrique Amorim, Ernesto Sabato, Manuel Peyrou y Bernardo Canal Feijóo.³⁵

La mayoría de los artículos está escrita con cierto apresuramiento debido a la urgencia de la publicación. Varios autores sólo se limitan

³³ “Sur y la obra de Borges”, 1974, Buenos Aires, Hispamérica, cap. IV, p. 125-50.

³⁴ Roberto F. Giusti, *Nosotros*, “Crónicas. Los premios nacionales de literatura”, n° 76, segunda época, julio de 1942, Buenos Aires, p. 118.

³⁵ *Sur*, n° 94, julio de 1942, p. 7-34.

a condenar al jurado del premio o envían adhesiones y elogios para el autor desdeñado.³⁶ Sin embargo, hay varias colaboraciones que se distinguen porque marcan algunas disidencias.

El primer artículo es el de Mallea que comienza declarando a Borges como el mejor escritor de la literatura argentina junto con Sarmiento. Por un lado, le reconoce ‘precisión poética’ y ‘perspicacia lingüística’, es decir virtudes formales que no son parte fundamental de la estética del propio Mallea y, por otro, admite que hay en él ‘todos los matices de la pasión’. Sin embargo, de manera muy tenue, enuncia algunas diferencias:

Como todo lo que es auténtico, caben ante él los más parciales rechazos. Una cosa entera define lo que es en torno parte y disparidad. Se puede no encontrar satisfechas en Borges muchas personales tendencias o exigencias; se le puede encontrar sagaz en la mutilación, justo en la escasez, articulado en el balbuceo, minucioso en los ahorros, prolijo en lo efímero [...] (p. 8)

Sin embargo, decide Mallea, Borges es capaz de soportar multitud de reproches ‘sin disgregarse’ y sigue considerándolo como un gran escritor injustamente despreciado. Con lo cual elogia al mismo tiempo que enumera las resistencias que la obra de Borges le producen.

En cambio, hay tres casos en los que la oposición se manifiesta abiertamente, sin que sus autores dejen de estar de acuerdo en que se trata de un fallo injusto. Se trata de las colaboraciones de Aníbal Sánchez Reulet, Enrique Anderson Imbert y Ernesto Sábato.

Aníbal Sánchez Reulet no vela para nada sus opiniones y logra hacer resaltar como sinceros los elogios, por contraste con la declaración provocativa del comienzo:

³⁶ Salvo los casos de Luis Emilio Soto, Amado Alonso y Carlos Mastronardi, que son más extensos y elogiosamente realizan análisis más profundos de la significación filosófica, estilística y temática del libro.

NORA PASTERMAC

Disiento de Borges. Disiento de su crítica malévola, de su premeditado nihilismo, de sus crónicas de cine, de su erudición inverosímil. Disiento, sobre todo, del hombre Borges. [...] Pero ningún disentimiento [...] me impide admirar al gran escritor que es. (p. 19)

Enrique Anderson Imbert, que desde mucho antes tenía grandes reparos ante Borges, no los abandona del todo aunque reconoce las virtudes literarias del escritor. Su literatura es enrarecida y capaz de provocar asfixia por su 'afán de inventarse una realidad propia'. Al elogiarlo, Anderson Imbert recurre a imágenes apocalípticas: "Espíritu demoníaco que necesita subir hasta la ciudad a destruir honras humanas. Que siga así. Cuanto más violento en el pecado, más lúcido en la representación de su infierno." Con toda perfidia, le asesta a Borges exactamente el mismo argumento elogioso que éste le concedió a Lugones unos años antes: "Nadie tomará en serio sus opiniones; pero su maliciosa dialéctica fertiliza sus creaciones, a las que nadie dejará de tomar en serio." (p. 24)

68

Como Mallea, Sánchez Reulet y algunos otros colaboradores de este número, Anderson Imbert hace un esfuerzo por salir de sus concepciones sobre la literatura y reconocer objetivamente los valores del colega tan controvertido. La medida del esfuerzo que realizan los escritores que no están de acuerdo con Borges se reconoce si se piensa que hay un ejemplo de rechazo más violento a través del caso del mismo Anderson Imbert. Varios años antes, en una conocida encuesta realizada por la revista *Megáfono*, cuyo número 11 de agosto representa la primera publicación monográfica consagrada a la crítica, la valoración y el enjuiciamiento de Borges, Anderson Imbert dice, entre otras acusaciones:

¿De veras que Borges les parece tan interesante? Porque yo he leído sus trabajos y no los estimo notables [...] sólo me interesan las obras mensajes, plenas de vida y de problemas, singu-

BORGES EN *SUR*

lares en la pasión o en la inteligencia. Nada de esto hay en Borges.³⁷

La declaración de Anderson Imbert muestra una adhesión a la corriente crítica de esos años, desarrollada en *Sur*, que se caracteriza como ‘interesada por los problemas morales’, parecida a la de Mallea. Señala un punto particular del recorrido de Anderson Imbert, pues en el artículo de *Sur* es mucho más condescendiente que en el de *Megáfono*; y unos años más tarde cambiará totalmente de opinión mostrando una admiración sin reservas.

En cambio, Pedro Henríquez Ureña, que en este número de *Sur* se manifiesta admirativo, perderá su gusto por Borges y expresará su irritación, uniéndose a la corriente de los que reprochan a Borges su inhumanidad. En una carta dirigida a José Rodríguez Feo le dice lo siguiente:

Tu admiración por Borges me parece exagerada [...] Borges tiene aberraciones terribles: detesta a Francia y a España; todo lo inglés le parece bien, mucho de lo yanqui [...] en literatura, a Borges el contenido humano le es indiferente, la literatura que presenta los grandes conflictos humanos, las pasiones fundamentales del hombre, lo deja frío. Homero, Shakespeare, Dante, los trágicos griegos, Cervantes no le dicen nada [...] en resumen: nada de lo humano le atrae.³⁸

69

Por último, tenemos el caso de Sabato, que se resiste a Borges de una manera sibilina. Su notita, pues se trata de muy pocas líneas, podría ser interpretada finalmente como un elogio si no fuera porque la alabanza se interrumpe para realizar una definición de Borges que se

³⁷ *Megáfono* (Buenos Aires), “Discusión sobre Borges” (subtítulo del número; las colaboraciones carecen de título), n° 11, agosto de 1933, p. 28.

³⁸ José Rodríguez Feo, “Mis recuerdos de Pedro Henríquez Ureña”, *Casa de las Américas*, n° 33, diciembre-noviembre de 1965, La Habana, p. 153-4.

NORA PASTERMAC

presenta como una receta sarcástica: ‘una dosis de cábala judaico-pitagórica’, ‘unas esencias de Lewis Carroll, matemático’. La posición reticente de Sabato se prolongará a través de numerosos textos y de muchos años, incluso en el interior de la revista *Sur*, como una de las formas de polémica interna, pues el joven escritor pasa de colaborador frecuente a formar parte del “Comité de Redacción” de la revista, que se estaba convirtiendo en una de las más venerables instituciones culturales del país.³⁹

Ésta es la última contraposición de que me ocuparé en este trabajo. Hay que apuntar dos observaciones finales; la primera es la diferencia fundamental que se establece entre los dos autores más importantes de esos años de formación de la revista: el asertivo y angustiado Mallea, y su contraparte, el Borges renovador y original que establece nuevas formas de relación con el lector, en las que la asertividad del demiurgo interpretador de la realidad no ocupa ningún lugar. En segundo término, debe señalarse que en este proceso la literatura de Mallea va perdiendo lectores y admiradores y la figura de Borges ocupa el lugar de celebridad y aceptación universal que hoy se conoce. Se puede considerar que *Sur* fue la revista de Borges (o que “Borges fue de *Sur*”), a pesar de ciertos momentos agrídulces en las relaciones.⁴⁰ No sólo porque sus colaboraciones en la publicación fueron numerosísimas, sino porque en ella se forja poco a poco lo que va a ser lo fundamental de su narrativa, sus estructuras y temas principales, y hasta sus ‘tics’ y reiteraciones. Curiosamente, y como paradoja tan apropiada al caso, también en el interior mismo de la revista se consolidan muchos de los mayores reproches que le hicieron sus detractores durante tantos

70

³⁹ Sabato retoma sus reticencias, mezcladas con elogios, en un artículo en la propia revista: “Los relatos de Jorge Luis Borges”, *Sur*, n° 125, marzo-abril de 1945, p. 69-75. También retomará el tema de Borges muchas veces en sus libros: *Uno y el universo*, 1968, Buenos Aires, Sudamericana y *El escritor y sus fantasmas*, 1967, Buenos Aires, Aguilar.

⁴⁰ Ver, por ejemplo, Jean de Milleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, 1970, Venezuela, Monte Avila, p. 49-52.

BORGES EN *SUR*

años y que se han convertido en lugares comunes tenazmente aplicados también a la revista *Sur*: literatura para minorías, europeísmo (en el caso de Borges, aprecio excesivo por la literatura inglesa), aristocratismo, indiferencia hacia la realidad nacional, tendencias hacia la metafísica y la oscuridad deliberada...

LA MUERTE DE GARCÍA LORCA

LA MUERTE DE FEDERICO GARCÍA LORCA

*Armando Pereira**

I

Durante toda la era franquista, la prensa y los medios de comunicación se dedicaron a difundir la imagen de un Lorca apolítico, de una obra que, aunque hundía sus raíces en las tradiciones populares, estaba muy lejos de contemplar posturas ideológicas o políticas definidas. Con ello, el gobierno de Franco no hacía otra cosa que apropiarse de un poeta, de un intelectual, de envergadura internacional, que había sido asesinado por las propias fuerzas que ahora trataban, por todos los medios, de borrar ese hecho indeleble.

La vocación política de Federico García Lorca y su postura explícita en favor del ideal republicano, es algo que se confirma incesantemente no sólo en su obra poética, sino también en su teatro, en sus ensayos, en sus múltiples declaraciones y manifiestos publicados en periódicos y revistas y en su propia participación en la vida pública española del momento. Son muchos los documentos que manifiestan abiertamente la voluntad política de Lorca, su expreso deseo de participar activamente en la vida pública y de pronunciarse sobre los acontecimientos internacionales del momento. Ya desde su juventud, se expresa claramente esa voluntad en una carta dirigida a José Ortega y

73

* UNAM; ITAM.

ARMANDO PEREIRA

Gasset, junto con otros jóvenes escritores de su generación, en abril de 1929, dos años antes de que cayera la dictadura de Miguel Primo de Rivera:

Poco tiempo hace, surgió entre nosotros, unos cuantos escritores, la idea de organizar un grupo de carácter político, de la más amplia ideología dentro del horizonte de la libertad, y de tono y significación distintivamente intelectuales (...).

Creemos que se impone con urgencia la necesidad de que los intelectuales españoles, muy particularmente los intelectuales jóvenes, definan sus diversas actitudes políticas y salgan de ese apoliticismo, de ese apartamiento –no pocas veces reprochable– que les ha llevado a desentenderse de los más hondos problemas de la vida española. La política no es un ejercicio que se pueda desprender de los demás de la inteligencia, ni una reducida especialidad de los profesionales. Es un objetivo esencial del pensamiento y una parcela importantísima en el área de la cultura.

74

Por eso nosotros propugnamos una definición de actitudes, credos, convicciones y tendencias. Y convocamos por nuestra parte a todos los hombres ‘nuevos’ de España, cuya sensibilidad liberal sintonice con la nuestra, para que de la colectiva afirmación que hoy hacemos, nazca un partido fuerte y desinteresado. Un grupo de genérico y resuelto liberalismo... Por lo tanto: un grupo que no adquiera con los viejos partidos históricos otro compromiso que el de la mutua ayuda en los problemas comunes, ni alce otra bandera que la del pensar libre y moderno, dentro de la soberanía fundamental del derecho...

La carta concluye solicitándole a Ortega su “dirección, apoyo y consejo”. Está firmada, entre otros, por Corpus Barga, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Pedro Salinas, Francisco Pina, Ramón J. Sender y Federico García Lorca.

LA MUERTE DE GARCÍA LORCA

La respuesta de Ortega y Gasset no sólo es favorable, sino explícitamente entusiasta. Comienza por felicitar al grupo por su voluntad de participar en la vida política española, en un momento en que esa participación es decisiva para la ‘reorganización nacional’. Acepta contribuir con su apoyo y consejo, no con su dirección, pues considera que “en política la dirección no es título que se concede premeditadamente, sino que resulta del ejercicio mismo de la acción”. Aunque se apresura a adelantar algunos consejos que considera imprescindibles:

1. Romper radicalmente toda comunicación y continuidad con el pasado de la política nacional en todas sus formas y modos.
2. No pactar con la tradicional división en derechas e izquierdas, división que, ejecutada en tiempos pasados, se refiere a cuestiones viejas, y aceptada hoy retrotraerá inexorablemente la política a las posiciones antiguas.
3. Que la base de la política futura ha de ser el liberalismo.
4. No adoptar posiciones reactivas. Llamo así a toda calificación política que se den ustedes como reacción frente a las actitudes de los enemigos. Esto es condenarse al fracaso, porque es renunciar a tener propia sustancia, y vivir en un parasitismo negativo.

75

Y, por último, Ortega los llama “a hacer la política y hasta gobernar alegremente”.¹

Años más tarde, y en pleno bienio de derechas (diciembre de 1934), Federico concede una larga entrevista al periódico *El Sol* en la que se declara partidario de los desposeídos, “de los que no tienen nada”:

En este mundo, yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros –me refiero a los

¹ Véase tanto la carta de García Lorca como la respuesta de Ortega en José Ortega y Gasset, *O.C.*, t. xi, 1969, Madrid, *Revista de Occidente*, p. 102-6.

ARMANDO PEREIRA

hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas— estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo. En el mundo ya no luchan fuerzas humanas sino telúricas. A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos... y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo.²

Con esto, podemos ver que no sólo existió siempre en García Lorca una decidida voluntad de participación política, sino que esa voluntad tenía un signo ideológico claramente definido: ‘los pobres’, ‘los desheredados’, ‘los que no tienen nada’, ‘la justicia para todos’. Incluso sus propias concepciones estéticas estaban en plena sintonía con esta postura ideológica: rechazaba el arte puro, vacío de contenido, que no supiera hablarle directamente a la gente del pueblo. Para él, la obra de arte debía, desde el primer instante, entablar un diálogo con quien se acercara a ella, incluso la gente más sencilla, que apenas sabía leer y escribir, o aun analfabeta (de ahí su trabajo con ‘La Barraca’, que pondría la literatura clásica española al alcance de obreros y campesinos). En una entrevista con Luis Bagaría, publicada también en *El Sol*, Lorca definiría así su postura estética:

76

Ese concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.³

² Alardo Prats, “Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo (entrevista con García Lorca)”, *El Sol*, 15 de diciembre, 1934.

³ José Luis Cano, *García Lorca*, 1962, Barcelona, Destino, p. 123-4.

LA MUERTE DE GARCÍA LORCA

Estas consistentes afirmaciones en periódicos y revistas, no se quedarían sólo en el papel; por el contrario, se verían confirmadas a través de la propia labor de Lorca en el terreno de la difusión de la cultura. En 1932, Fernando de los Ríos, Ministro de Instrucción Pública del Gobierno de Azaña, nombró a Federico García Lorca director del nuevo teatro universitario 'La Barraca', conformado fundamentalmente por estudiantes de Filosofía y Letras y cuyo principal objetivo sería llevar a los pueblos más remotos de España, a la gente más humilde y sencilla, la cultura clásica española, escenificando obras de Lope de Rueda, Cervantes, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, etc. Se trataba de un teatro popular y Federico estaba claro en cuanto al público que buscaba: "El público de obreros, gente sencilla de los pueblos (...) y estudiantes y gentes que trabajan y estudian. A los señoritos y a los elegantes, sin nada adentro, a esos no les gusta mucho, ni nos importa a nosotros."⁴ Y de hecho, ese proyecto de un teatro popular, que llevara la cultura a los sectores que tradicionalmente habían sido marginados de ella, fue duramente criticado desde las derechas, alegando, con franco cinismo, que sería demasiado caro mantenerlo. Incluso, a fines de 1933, con el advenimiento de la República de derechas, su presupuesto sería considerablemente reducido y las críticas a la labor desarrollada por su director recrudecidas y aviesas: el 5 de julio de 1934, *FE*, el principal órgano de difusión de la Falange Española, se lanzó contra el grupo de 'La Barraca', acusándolos no sólo de malgastar el presupuesto de la nación, sino "de llevar una vida inmoral, de corromper a los campesinos y de practicar el 'marxismo judío'".⁵

Hay que señalar además que, a partir de 1932, Federico desarrolló una intensa labor como conferencista, recorriendo distintas regiones del país –Madrid, Valladolid, Sevilla, Granada, San Sebastián, Galicia, Salamanca–, invitado por el Comité de Cooperación Intelectual, organismo recientemente creado por la República. A lo que habría que

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ Ian Gibson, *Granada 1936. El asesinato de García Lorca*, 1979, Barcelona, Crítica, p. 21.

ARMANDO PEREIRA

agregar también su constante participación en tertulias, sus colaboraciones en revistas de izquierda y el sinnúmero de manifiestos que firmó, junto con otros escritores de su generación, contra el auge del fascismo en Europa, contra las dictaduras latinoamericanas (en particular contra la de Getulio Vargas, en Brasil, y en apoyo del comunista brasileño Luis Carlos Prestes, encarcelado y condenado a muerte por la dictadura de su país), en apoyo también al pueblo puertorriqueño en su lucha contra la dominación norteamericana y en favor de la constitución del Frente Popular que en febrero de 1936 llevaría al poder a la nueva República.

Es toda esta actividad política, llevada a cabo entre 1929 y 1936, paralelamente a una obra de franca filiación popular, lo que permite a Ian Gibson afirmar, contra la propaganda franquista en torno a un supuesto “apoliticismo” del poeta granadino, que

Lorca sí era republicano; era explícita y públicamente anti-franquista; rechazó la España tradicionalista y católica, la España imperial de Fernando e Isabel y sus sucesores, tan añorada entonces por mucha gente de derechas; deploró, otra vez en público, la represión política llevada a cabo durante el ‘bienio negro’ de 1933 a 1935; apoyó públicamente la campaña del Frente Popular en 1936 y valoró su triunfo como ‘la reconquista de la República’; a pesar de no pertenecer a ningún partido de izquierdas ni de ser militante político, tenía ideas socialistas liberales; y, desde la óptica derechista de entonces, era decididamente ‘rojo’.⁶

Para confirmar la opinión de Gibson, baste remitir al lector a la reseña de la puesta en escena de *Yerma* el 29 de diciembre de 1934, que realiza José Esteban en su libro sobre el Madrid republicano:

El estreno, el 29, se inicia con peripecias y malas expectativas. Elementos de extrema derecha (José Antonio se ha conver-

⁶ *Ibid.*, p. 15-6.

LA MUERTE DE GARCÍA LORCA

tido para entonces en el jefe indiscutible del fascismo español y se ha manifestado en la Puerta del Sol) intentan reventar la función, no sólo por el contenido de la obra, sino por las simpatías con que cuenta el autor en las filas republicanas. Al levantarse el telón se oyen gritos contra Margarita Xirgu y Manuel Azaña. Insultos groseros. Tortillera, dirigido a la actriz, y maricón a Lorca.⁷

De un lado y otro, los ánimos se exaltan y la trifulca estalla en la sala, aunque a fin de cuentas el público en su conjunto reacciona con firmeza y los alborotadores terminan siendo expulsados del teatro. La obra logra al fin escenificarse y concluye con vítores y aplausos prolongados, que testifican sin lugar a dudas no sólo el valor estético de la puesta en escena, sino al mismo tiempo un cerrar filas ideológico en torno a su autor.⁸

La crítica en los periódicos de derecha no se hizo esperar: se manifestó, sobre la puesta en escena de *Yerma*, más o menos en los mismos términos que las protestas de los agitadores en la sala. Concretamente, en un comentario que destilaba mucha más acendrada rabia política que vocación de análisis literario, publicado en el periódico católico y monárquico *El Debate*,⁹ se la tildaba de ‘inmoral’, ‘blasfema’ y ‘odioso pastiche’, epítetos que ya hemos visto endilgárselos, tiempo atrás, a escritores que supieron abrir nuevos caminos a la sensibilidad y a la inteligencia, como Baudelaire o Wilde. Es esa inesperada respuesta de

79

⁷ José Esteban, *El Madrid de la República*, 2000, Madrid, Sílex, p. 149.

⁸ Hechos como éstos no eran nada raros ni mucho menos insólitos en la España de la época. Ya en junio de 1931, con la puesta en escena de *Fermín Galán* de Rafael Alberti, una obra dramáticamente débil y bastante provocadora en el plano político, ocurriría algo similar. Como también, unos meses después, en noviembre de 1931, con el estreno de *AMDG (Ad Majorem Dei Gloriam)*, adaptación de la famosa novela de Ramón Pérez de Ayala por Cipriano de Rivas Cherif. Véase Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 1957, Barcelona, p. 312-5.

⁹ Cfr. *El Debate*, 3 de enero, 1935, p. 6.

ARMANDO PEREIRA

la prensa de derechas, sin embargo, lo que le permite suponer a Gibson que, desde entonces (enero de 1935), “Lorca ya estaba clasificado por la derecha como enemigo”.¹⁰

No parece casual, entonces, sino más bien un acto calculado y propositivo, la elección de García Lorca para escarmentar, mediante el asesinato de una de las figuras más relevantes del ámbito de la cultura tanto nacional como internacional, a una intelectualidad que cerraba filas en torno a la defensa de la República. Aunque esto, sin embargo, no desvanece el aura de misterio que rodea el destino final del poeta andaluz.

II

80 | La tarde del 13 de julio de 1936, seis días antes de la sublevación de la guarnición militar de Granada, y contra las previsiones y consejos de sus amigos más cercanos en Madrid, incluso los del propio escritor falangista Agustín Foxá, Federico García Lorca decidió tomar el tren, rumbo a su tierra natal, para pasar unos días junto a su familia, antes de realizar el proyectado viaje a México, donde Margarita Xirgu ponía en escena sus obras dramáticas y donde leería también una conferencia sobre Quevedo. Esa misma tarde, tenía una cita con José Bergamín, en la redacción de la revista *Cruz y Raya*, con la que habitualmente colaboraba. Un par de meses después, cuando se confirmó en Madrid el asesinato de García Lorca, Bergamín recordaría particularmente esa tarde en la que había esperado inútilmente a su amigo Federico, pues no era costumbre suya faltar a una cita, y mucho menos sin avisar siquiera.

Granada caería en manos de los nacionalistas el 20 de julio de 1936, sólo tres días después de que Franco proclamara el levantamiento en Ceuta y Melilla, y a escasas 24 horas de que Queipo del Llano se hiciera del poder en Sevilla. Sólo el barrio obrero del Albaicín resisti-

¹⁰ Ian Gibson, *op. cit.*, p. 25.

LA MUERTE DE GARCÍA LORCA

ría todavía tres días más bajo el fuego de la artillería y la aviación enemiga. Los esfuerzos por parte del ejército republicano por reconquistar Granada, fueron inútiles. A pesar de ser tan sólo un enclave en el amplio territorio rojo en la provincia, los rebeldes supieron resistir y lograron conservar el control de la ciudad.

Como en el resto de las regiones conquistadas de España, la represión allí no se hizo esperar. No era necesario ser un destacado militante de izquierdas o haber participado activamente en los mítines y manifestaciones de apoyo al Frente Popular, bastaba sencillamente con compartir los ideales republicanos para convertirse en un blanco seguro de la represión. Bajo el término ‘marxista’, que en ese momento, entre las filas de los insurrectos, era sinónimo de asesino, ladrón, judío, masón, violador, incendiario o cualquier otro adjetivo que, para ellos, designaba a la lacra social, cabía cualquier sujeto que no se hubiera afiliado a tiempo al bando nacionalista. Confróntese, en este sentido, este breve pero elocuente “Homenaje de Granada a su salvadora”, aparecido en el diario católico y monárquico *La Verdad*:

Las hordas marxistas de Granada, que es tanto como decir las hordas del robo, del incendio y del asesinato, estaban apercebidas y preparadas para producir en nuestra hermosa y apacible ciudad todos los sangrientos desmanes que en otros lugares han realizado, pero el designio no se consumó, porque la hora que tenían señalada los criminales salvajes no existía en el reloj de la Eternidad y el manto protector de nuestra Amada Madre se extendía benéfico sobre nuestra ciudad amparándola y poniéndola a salvo.

Y bajo ese amparo, y como instrumento de sus altos e irrecusables designios, el Ejército salvó a Granada, liberándola de los horrores de que iba a ser teatro y víctima, y dándole, dentro de la intensa agitación que conmueve a España, una tranquilidad que no está lejana de lo normal.¹¹

¹¹ Cfr. *La Verdad*, 5 de septiembre, 1936, p. 1.

ARMANDO PEREIRA

De nuevo, aquí, esa vieja pareja de instituciones –Iglesia y Ejército– que, junto con la Monarquía, habían vertebrado el poder en la península, desde los xenófobos Reyes Católicos y, aún después, durante los Austrias y los Borbones. Pero sobre todo la certeza de que esa ‘tranquilidad’ que necesitaba el país, y que sólo podía provenir de esas instituciones restauradas (y no de la participación democrática y civil, como buscaba la República), radicaba en ciertos métodos duros, inflexibles, aunque absolutamente necesarios.

Ian Gibson y Claude Couffon han descrito vívidamente los métodos utilizados por lo que se dio en llamar la ‘escuadra negra’ para hacer sentir el peso de la fuerza insurrecta en los territorios ‘liberados’:

La ‘escuadra negra’ [que sería la encargada de ejecutar a García Lorca] estaba integrada por grupos más o menos amorfos de individuos –quince o veinte, en su mayoría muy jóvenes– que mataban por gusto y a quienes Valdés, el jefe de la insurrección en Granada, con la finalidad de sembrar el pánico entre la población civil, había otorgado una gran libertad de acción. Muchos de estos matarifes eran hijos de familias acomodadas.¹²

82

Y, por su parte, Claude Couffon describe minuciosamente sus procedimientos:

Las operaciones de limpieza practicadas por la ‘escuadra negra’ tienen un nombre evocador: *el paseo*. Se desarrollan siguiendo un procedimiento tan característico que bien se puede hablar de método. Para el hombre puesto en la mira de los verdugos, todo comienza con la frenada brusca de un vehículo en la puerta de su casa, generalmente a altas horas de la noche. Después gritos, risas, insultos, y pasos en las escaleras (...). Finalmente, una andanada de puñetazos contra la puerta. Y es la escena atroz: la madre que se pega al hijo e implora a los torturadores,

¹² Ian Gibson, *op. cit.*, p. 107.

LA MUERTE DE GARCÍA LORCA

quienes la rechazan a culatazos; los hijos y la mujer que lloran sobre el pecho en que apuntan los fusiles. El hombre, vestido a la ligera, es empujado, brutalmente precipitado por la escalera. Un motor ronca, el vehículo parte. Detrás de las persianas cerradas de la casa, vecinos y vecinas espían y piensan que mañana les puede tocar el turno (...). A veces la salva de fusiles estalla en la misma esquina, o simplemente en la acera. Y la madre o la esposa pueden descender, saben que sólo encontrarán el cadáver. Pero que no salgan demasiado pronto, pues en tal caso puede suceder que suenen otros disparos, haciendo rodar su cuerpo sobre el cadáver que venían a recoger.¹³

III

Federico llegó a Granada seis días antes de la sublevación de la guarnición militar y se instaló en la casa de sus padres, la Huerta de San Vicente, a las afueras de la ciudad. No era un refugio; tampoco un escondite. Desde el mismo día de su llegada, Federico salió a las calles y frecuentó a los amigos en cafés y restaurantes del centro de Granada. Además, tres de los grandes periódicos de circulación local —*El Defensor de Granada*, *Ideal* y *Noticiero Granadino*— habían dado ya la noticia de su llegada a la ciudad. No había motivos aparentes para preocuparse y podía pasarse la tarde entera en una terraza contemplando a la gente pasar o abandonado a la agradable conversación con Manuel de Falla, amigo íntimo con quien había compartido innumerables tertulias y con quien, en 1922, había organizado en Granada la Fiesta del Cante Jondo (en su organización participaron también Andrés Segovia, Ignacio Zuloaga y Ramón del Valle-Inclán), cuyo éxito indiscutible tuvo fuertes resonancias en toda Andalucía. Incluso, los días que siguieron al levantamiento armado y a la toma de la

83

¹³ Claude Couffon, “Le crime a lieu à Grenade”, en *À Grenade, sur les pas de García Lorca*, 1962, París, Seghers, p. 89.

ARMANDO PEREIRA

ciudad por los nacionalistas, tampoco parecieron alarmar demasiado al autor de *Mariana Pineda*. Al menos, no al grado de decidirlo a coger un tren para volver a Madrid.

La primera visita de la “escuadra negra” a casa de Federico el 9 de agosto de 1936, lo tomaría por sorpresa. No iban a buscarlo a él, pero sería su primer contacto directo con el horror. Esa visita ha quedado descrita, de una manera vívida, por la sirvienta de la casa:

Vinieron en busca de un hermano del casero, un hermano de Gabriel. Vinieron en busca de él y estuvieron registrando la casa de los caseros y estuvieron mirando (...). Y luego a la Isabel, a la madre de Gabriel, y a él, les pegaron con la culata. Hechos polvo estaban, de rodillas. Entonces fueron a la casa de la señorita Concha, al lado. ¿No ha visto usted que allí hay una gran terraza? Pues allí había un poyo, con muchas macetas y todo. Allí cenaban y comían y todo. Y entonces fueron éstos y azotaron a Gabriel. Y a Isabel, la madre de ellos, le pegaron y la tiraron por la escalera; y a mí. Y, entonces, la Isabel, la madre de ellos, le dice: “Hombre, siquiera mira por la teta que te he dado, que a usted le he criado con mis pechos.” Y dice él: “Si me ha criado con sus pechos, ha sido con mi dinero. Vas a tener martirio, porque voy a matar a todos.” Al señorito Federico le dijeron allí dentro maricón, le dijeron de todo. Y lo tiraron también por la escalera y le pegaron. Yo estaba dentro y todo, y le dijeron maricón. Al viejo, al padre, no le hicieron nada. Fue al hijo.¹⁴

Ese mismo día, el poeta Luis Rosales, de familia falangista y falangista él mismo, acudió en ayuda de su amigo Federico y se lo llevó a vivir a su casa. Allí estaría seguro, más seguro que en cualquier otra parte. La ‘escuadra negra’ nunca buscaría en la casa de un

84

¹⁴ Ian Gibson, *op. cit.*, p. 160.

LA MUERTE DE GARCÍA LORCA

renombrado falangista, como era su padre. Además, no sería la primera vez que daban refugio a un 'rojo'.

A los pocos días, ya en casa de los Rosales, por Radio Granada, se comenzó a acusar a García Lorca de ser un enlace entre los rebeldes de Granada y el Gobierno de Madrid y de haber rechazado el viaje a México, que Margarita Xirgu le ofrecía, para ponerse al servicio de la revolución en España. Había ya una orden expresa de detención contra él y se le buscaba en toda la ciudad, aunque es verdad que a nadie se le ocurrió buscar precisamente en la casa de los prestigiosos Rosales.

Max Aub, en *La gallina ciega*,¹⁵ asegura que fue don Miguel Rosales (padre) el que denunció a García Lorca, a su propio huésped. Pero, en realidad, esa afirmación no resiste el más mínimo análisis. En primer término, porque denunciar a Lorca era denunciarse a sí mismo: el castigo para quien escondiera a un 'rojo' era el paredón (muchos habían sido fusilados ya por incurrir en ese delito). Y, además, habría que tener en cuenta que don Miguel, junto con Federico, escondía en su casa también a otros 'rojos'.

En realidad, aunque parezca mucho menos verosímil, quien denunció el escondite de Federico fue su propia hermana Concha. La 'escuadra negra' había vuelto a visitar la casa de los García Lorca y, al no encontrar allí a Federico y ante la firme negativa de la familia a revelar su paradero, decidieron que no tenían por qué seguir buscando, que el padre pagaría por el hijo y esa misma noche se lo llevarían a dar un 'paseíto'. Fue en ese momento cuando Concha, en un intento desesperado por salvar al padre, terminó entregando al hermano. Trágica decisión ésa, equiparable a la elección de Antígona. Venía además de la muerte de su propio esposo, sólo unas horas antes, a manos de los mismos esbirros que ahora preguntaban por su hermano. En la madrugada del 16 de agosto, Manuel Fernández-Montesinos, esposo de Concha, había sido fusilado, junto con otras 29 víctimas, contra los muros del cementerio de Granada. Y, de pronto, las circunstancias

85

¹⁵ Max Aub, *La gallina ciega: diario español*, 1970, México, Joaquín Mortiz.

ARMANDO PEREIRA

volvían a colocarla, una vez más, ante la alternativa de una nueva muerte en la familia, sólo que ahora esa muerte dependía enteramente de su elección.

La ‘escuadra negra’ golpeó la puerta de la casa de los Rosales la misma noche del 16 de agosto. Ramón Ruiz Alonso, el ‘obrero amaestrado’ (como lo llamaba José Antonio Primo de Rivera) y exdiputado de la CEDA, fue el encargado de llevar a cabo la detención. Federico, tal vez para no complicar la situación de la familia Rosales ante el alto mando nacionalista, no opuso ninguna resistencia. Esa noche, a la pregunta de Miguel Rosales (hijo) sobre las acusaciones contra García Lorca, Ruiz Alonso respondió: “es un enlace con Rusia que ha hecho más daño con la pluma que otros con la pistola”.¹⁶

Años después, Miguel recordaría así su actitud de entonces: “no tuve cojones para enfrentarme con ellos. Con todos aquellos fusiles y tal, nos hubieran podido matar a todos, incluso a mis padres y a mi hermana. ¿Qué podía hacer? Pues tuve que entregar a Federico. Claro, ni yo ni nadie creíamos que le iban a fusilar”.¹⁷ Él también, como Concha, había tenido que elegir. Y una vez más, esa elección dejaba inerme, en el centro de un cerco de fusiles, al poeta granadino.

86

El 17 de agosto, a la mañana siguiente de la detención de Federico, José Rosales se presentó en la Comandancia Militar de Granada y, después de un alegato interminable y haciendo uso de su posición y sus influencias entre los insurrectos, consiguió una orden de liberación para su amigo. Al presentarse con ella ante el comandante Valdés, éste le respondió que García Lorca ya no estaba allí, en la sede del Gobierno Civil a su cargo, que se lo habían llevado esa madrugada. Federico, sin embargo, seguiría con vida, en los sótanos de la sede del Gobierno Civil, hasta el 18 de agosto. En la artera mentira de Valdés, estaba inscrito ya su destino.

Lorca sería fusilado en la madrugada del 19 de agosto en la localidad de Víznar, una pequeña población situada a 9 kilómetros al noroeste de

¹⁶ Ian Gibson, *op. cit.*, p. 192.

¹⁷ *Ibid.*, p. 193.

LA MUERTE DE GARCÍA LORCA

Granada. “Los fusilados de Víznar –señala Ian Gibson– no procedían de la cárcel de Granada; eran, simplemente, los ‘desaparecidos’, los muertos ‘no oficiosos’, de quienes las autoridades negaban tener noticias.”¹⁸

Cuando el visitante llega a Víznar, lo primero que le salta a la vista es el palacio del arzobispo Moscoso y Peralta, edificado a fines del siglo XVIII, al volver el eclesiástico de América. Durante los años de la República, el palacio, conocido como ‘La Colonia’, pasaría a ser un sitio de veraneo para los escolares granadinos. Los nacionalistas, en cuanto tomaron la ciudad, lo convertirían en una cárcel, pero no en una cárcel cualquiera, sino en una antesala de la muerte. Sólo había una forma de salir de allí, y eso ya lo sabía todo el mundo.

Los condenados a muerte –continúa Gibson– llegaban generalmente por la noche y eran encerrados en la planta baja de ‘La Colonia’. Si lo deseaban, podían confesarse con el cura párroco de Víznar, José Corvetto Bustamante (...). Pasada la noche, al amanecer, los asesinos sacaban a los encerrados ‘de paseo’, dejando abandonados los cadáveres allí donde los cuerpos caían abatidos (campo, cuneta, olivar o barranco) hasta la llegada, un poco después, de los enterradores.¹⁹

87

Fue allí adonde condujeron a Federico García Lorca la noche del 18 de agosto. Esa última noche del poeta granadino en ‘La Colonia’ ha sido descrita, a partir de testimonios anónimos, por Enzo Cobelli.

Federico García Lorca anima durante toda la noche a sus compañeros de celda. Habla y fuma desesperadamente (...). A la mañana siguiente, cuando vinieron a buscarle, se dio cuenta inmediatamente de que era para llevarle al ‘paseo’. Entonces pidió un sacerdote, pero precisamente el de Víznar (...), que

¹⁸ *Ibid.*, p. 210.

¹⁹ *Ibid.*, p. 212-3.

ARMANDO PEREIRA

había esperado durante toda la noche, acababa de irse, pues le habían dicho que no habría ya ejecuciones.²⁰

En la madrugada del 19 de agosto, en una curva de la carretera que va de Víznar a Alfacar, Federico García Lorca sería fusilado.

IV

Como previendo las posibles repercusiones de ese crimen (Federico era popularmente leído y querido dentro y fuera de España), los asesinos trataron de cubrirse las espaldas. La mañana del 19 de agosto, mientras el cuerpo sin vida de García Lorca esperaba a sus “enterradores” a la orilla de una carretera vecinal, Granada despertaría con la noticia, concretamente en *El Correo de Andalucía*, del asesinato de Jacinto Benavente en Barcelona, de los hermanos Quintero en El Escorial y de los fusilamientos de Muñoz Seca y de Zuloaga, a manos de las hordas republicanas. Por supuesto, se trataba de una noticia espúria (todos los aludidos estaban con vida), que sólo buscaba contrarrestar el efecto que podía producir, en la población civil, la muerte del autor del *Romancero gitano*. El propio Benavente, días después, se ‘levantaría de la tumba’ para unirse a la protesta generalizada contra el asesinato de Lorca. En una carta dirigida a Ceferino AVECILLA, miembro del Consejo de la Sociedad de Autores, claramente le solicita: “Mi querido amigo: Ruego a usted haga constar mi adhesión a la protesta de la Sociedad de Autores contra la muerte de García Lorca. Jacinto Benevente.”²¹

88

Aunque los rumores corrían ya, desde días atrás, por las calles y cafés de Madrid, la noticia no sería publicada sino hasta el 18 de septiembre, un mes después, en *El Heraldo de Madrid*:

²⁰ Enzo Cobelli, *García Lorca*, 1959, Mantua, La Gonzaghiana, p. 78.

²¹ Ian Gibson, *op. cit.*, p. 251-2.

LA MUERTE DE GARCÍA LORCA

Todavía nos resistimos a creerlo –escribe L. Gil Belmonte–
¡Es tan monstruoso el crimen! Quisiéramos que en esta oca-
sión el compañero que da la noticia esté equivocado. Mucho
sabemos de la barbarie, la crueldad, la sanguinaria traición de
los facciosos y por eso sentimos el dolor inmenso de que el
gran poeta universal Federico García Lorca haya podido caer
en manos de los traidores. Federico García Lorca era, no sólo
admirado, sino querido de cuantos le conocían... Si los asesi-
nos le han dado muerte, suman a los horribles crímenes que
llevan cometidos uno más, de tales proporciones que no hay
palabras, por duras que éstas se busquen, para execrarlo.
El mundo en pie clama contra este asesinato.
Y los leales que combaten bravamente han de responder con
la promesa de ¡Federico García Lorca, serás vengado!²²

Como puede verse en la nota, un mes después del crimen, todavía
hay desconcierto, incredulidad, vacilación, incertidumbre, duda. Es
una nota escrita en cláusulas condicionales: ‘Si’, ‘Quisiéramos’, ‘To-
davía nos resistimos’... Pues no existía hasta entonces, en la zona re-
publicana, la seguridad de su muerte. La prensa, en cambio, en los
territorios ‘liberados’, con el objeto –como ya hemos señalado– de
sembrar la confusión entre la población y demorar la emergencia a la
superficie de la verdad de los hechos, se había dedicado a divulgar
la noticia del asesinato de Lorca falseando y tergiversando lo ocurrido.
Un día el cadáver aparecía en Guadix, otro en Córdoba o en Barcelona
o en Granada o en Madrid, aunque invariablemente el crimen había
sido perpetrado por sus propios correligionarios, por los ‘rojos’. Inclu-
so, el periódico *La Provincia* de Huelva, el 10 de septiembre, anun-
ciaba una conferencia del poeta andaluz, que debía haberse llevado a
cabo el día anterior, pero ‘que no llegó a efectuarse’, pues “la Unión
Radio y la Radio Asociación están intervenidas por el Comité Central
de las Milicias Fascistas Catalanas”.²³ Al leer la nota, nadie lograba

89

²² Cfr. *El Heraldo de Madrid*, 18 de septiembre, 1936, p. 5.

²³ Cfr. *La Provincia*, 10 de septiembre, 1936, p. 2.

ARMANDO PEREIRA

explicarse qué hacía el Comité Central de las Milicias Fascistas Catalanas en Huelva. Lo que, sin embargo, ya era un hecho, aunque la prensa fascista lo ocultara, es que García Lorca había muerto tres semanas antes.

Todavía el 13 de octubre, a casi dos meses del asesinato, H. G. Wells, entonces presidente del Pen Club de Londres, envió un telegrama a las autoridades militares de Granada, solicitando noticias sobre la suerte de Federico García Lorca. La respuesta, firmada por el coronel Espinosa, se limitaba a una sola, escueta y cínica línea: “Ignoro lugar hállase don Federico García Lorca.”²⁴

Toda esta ignominiosa madeja de noticias, que cada día enredaba más y más la prensa nacionalista, no fue sin embargo suficiente. Meses después, los falangistas sabrían aprovecharse de estas circunstancias de incertidumbre y desconcierto para llevar agua a su molino: intentaron incluso apropiarse de la memoria de Lorca, incorporándolo aviesamente a sus filas, como un destacado abanderado de sus ideales. En marzo de 1937, Luis Hurtado Álvarez, en el periódico *Unidad* de San Sebastián, escribió, dirigiéndose a Federico:

90

Yo afirmo, solemnemente, por nuestra amistad de entonces (...). que ni la Falange Española ni el Ejército de España tomaron parte en tu muerte. La Falange perdona siempre; y olvida. Tú hubieras sido su mejor poeta; porque tus sentimientos eran los de la Falange: querías Patria, Pan y Justicia, para todos (...). La Falange te espera; tu bienvenida es bíblica: Camarada, tu fe te ha salvado. Nadie como tú para sintonizar con la doctrina poética y religiosa de la Falange, para glosar sus puntos, sus aspiraciones.

A la España Imperial le han asesinado su mejor poeta. Falange Española, con el brazo en alto, rinde homenaje a tu recuerdo.²⁵

²⁴ Cfr. *El Sol*, 14 de octubre de 1936, p. 1.

²⁵ Ian Gibson, *op. cit.*, p. 259-60.

LA MUERTE DE GARCÍA LORCA

Se llegó incluso a la denigración, a la ofensa, al escarnio moral, a grados francamente impensables. En 1956, Jean-Louis Schonberg, un escritor gris y justamente olvidado, publicó un libro (un libelo de mala leche, más bien) en el que llegaba a afirmar, sin el menor reparo, que la muerte del poeta granadino no se había debido a razones políticas o ideológicas, sino a una simple pelea entre maricas.²⁶ *Le Figaro Littéraire*, en varios de sus números entre septiembre y octubre de 1956, se dedicó, por su parte, a divulgar distintos capítulos del libro. El gobierno franquista no iba a desaprovechar una oportunidad como ésta, servida en bandeja de plata: a través de su prensa acrítica y sumisa, hizo extenso e intenso uso de esa versión, reproduciéndola y comentándola profusamente en *La Estafeta Literaria* de Madrid.

Comentarios de esta naturaleza, proliferarían. Sin embargo, el prestigio universal alcanzado por Federico García Lorca no sería ni siquiera rozado por los desazonados esfuerzos de sus detractores, plumas que siempre estuvieron al servicio de la estulticia y de la insensatez. Ahí está, en cambio, su obra, también su vida, para desmentir cualquier entuerto, una vida y una obra limpias, transparentes, al servicio siempre de “los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega”.

91

²⁶ Jean-Louis Schonberg, *Federico García Lorca. L'homme-L'oeuvre*, 1956, París, Plon.

PEDRO SALINAS

ACERCA DE PEDRO SALINAS, POETA

*Alberto Sauret**

I. Salinas en su salsa

“¿Qué fuerza fría, exterior al hombre, tan secreta que en ella se condensa todo el misterio de la historia, es la que levanta el impulso frenético y ciego de las generaciones?”¹ se pregunta Dámaso Alonso al referirse al fenómeno de las sucesivas oleadas de poetas que han tenido lugar en España durante la primera parte del siglo y, concretamente, a la que pertenece, más conocida como “Generación del 27”. Denominación que acepta, no sin antes reflexionar: “¿Se trata de una generación? ¿De un grupo? No intento definir. Hace más de un siglo que sesudos germanos están meditando sobre las diferencias, y no han conseguido ponerse de acuerdo.”²

En estas páginas me propongo una aproximación a la obra del poeta Pedro Salinas, a tal efecto en primer lugar procuraré ubicarlo en su contexto generacional, acudiendo fundamentalmente a su propio juicio y al de sus coetáneos adscritos al mencionado grupo; para luego abordar en específico un aspecto de su poesía, utilizando un tratamiento semejante, que oportunamente detallaré.

Para el caso me parece muy apropiado traer a colación un trabajo del mismo Salinas donde trata el concepto de generación literaria,

* Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM.

¹ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, 1965, 3a., Madrid, Gredos, p. 177.

² *Ibid.*, p. 159.

ALBERTO SAURET

aplicándolo a la del 98, para proyectarlo sobre la suya. Allí comienza diciendo que en una serie de artículos periodísticos de Azorín, luego reunidos bajo el título de *La Generación del 98* (1913), es donde aparece por primera vez esta denominación que intenta establecer caracteres de comunidad para un grupo de escritores aparecidos hacia principios del siglo. Por la misma época irá afianzándose en la “Ciencia de la Literatura” alemana, inscrita en la tradición que menciona Alonso, una noción análoga: “La denominación que lanzó Azorín, ‘Generación del 98’, usando el vocablo ‘generación’ en sentido genérico, ha pasado ahora, al cobrar ese vocablo un carácter específico, dentro de la historia literaria, a ser una denominación de tipo técnico.”³

Según Petersen, uno de los más conspicuos miembros de dicha escuela, a quien sigue nuestro autor en su desarrollo, para que pueda hablarse con propiedad de generación literaria deben reunirse varios elementos concurrentes, siendo el primero la proximidad entre las fechas de nacimiento de sus integrantes. Los límites que se toman para acotar a la del 27 normalmente son 1891, año que quizá erróneamente⁴ se toma como el de nacimiento del poeta que en especial nos ocupa, y 1905 en el que nace Manuel Altolaguirre, el miembro más joven que se incluye en ella. Media entre ambos un lapso aproximado a los tres lustros, que varios autores coinciden en tomar como apropiado para caracterizar a una generación.⁵

Otro elemento constitutivo de ‘generacionalidad’ será el de cierta homogeneidad en la formación. Quede señalado por ahora de paso –me

94

³ Pedro Salinas, *Literatura española siglo XX*, “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98” (1935), 1949, 2a., México, Antigua Librería Robredo, p. 27-8.

⁴ “En efecto, nació Salinas el 27 de noviembre de 1892, no 1891, como ha señalado Soledad Salinas de Marichal en su edición de las *Poesías completas de Salinas*, 1975, 2a., Barcelona, p. 32. (Nota del editor.)”, Andrew Debicki, *et al.*, *Pedro Salinas*, 1976, Madrid, Taurus.

⁵ Cfr. Ortega y Gasset, *La historia como sistema*, Madrid, Revista de Occidente.

detendré luego en ello— que la enorme fuerza formadora que compar-ten estos poetas es la de la tradición poética española.

También se señala como ingrediente importante el de las relaciones interpersonales. Como lo reconoce D. Alonso en el citado ensayo, y lo acuña José Luis Cano, la del 27 fue la “generación de la amistad”.⁶ “Esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que entiendo por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos”,⁷ dice Alonso, para agregar más adelante que al grupo lo “relegaban las afirmaciones estéticas comunes. También las antipatías, en general coparticipadas, aunque éstas fueran, sobre poco más o menos, las mismas que habían tenido la generación anterior (repárese de paso en lo anterior): se odiaba todo lo que en arte representaba rutina, incompreensión y cerrilidad.”⁸

Un hecho de importancia para ilustrar los estrechos vínculos entre los miembros de una generación será indudablemente el constituido por la participación en las mismas publicaciones, como lo apunta Salinas: “Las revistas son para mí, uno de los indicios más claros para estudiar en lo vivo la preparación de un nuevo estado espiritual.”⁹ Por su parte J.L. Cano, ejemplificando el apoyo que Juan Ramón Jiménez brindó a los jóvenes poetas, dirá que revistas y cuadernos de poesía editados por éste, como *Sí*, *Índice*, *Ley*, contaron con poemas de casi todos los miembros de la generación.¹⁰ Y el mismo autor señala posteriormente la alineación de los poetas en otra etapa junto a la revista *Caballo verde para la poesía*, dirigida por Neruda, entonces radicado en Madrid.¹¹

⁶ José Luis Cano, *La poesía de la Generación del 27*, 1970, Madrid, Guadarrama, p. 11.

⁷ *Op. cit.*, p. 168.

⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁹ *Op. cit.*, p. 29.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 16.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

ALBERTO SAURET

Continúa Salinas en su alocución donde aplica las categorías de Petersen a la Generación del 98, documentando: “A más de las revistas hay otros hechos de mucha significación, en que esa comunidad personal se manifiesta, algunos de carácter anecdótico, como la visita a la tumba de Larra, el banquete a Baroja y, sobre todo, el manifiesto contra el homenaje a Echegaray.”¹² Para ellos un hecho equivalente será el que tiene lugar en 1927 (por el que toman el nombre generacional de este año) cuando al cumplirse el tercer centenario de la muerte del “prodigioso Góngora barroco” hagan celebrar una misa en su memoria y se enfrenten públicamente a la crítica oficial y académica, al exaltarlo como encomiable ejemplo de búsqueda y realización de la belleza poética.

Así como este acontecimiento ilustra la unión del grupo de poetas en una primera época en la que entre sus inquietudes incluyen la búsqueda de una poesía pura, otro suceso igualmente significativo será el que protagonicen en una segunda etapa, cuando en la citada revista de Neruda se manifiesten por una poesía sin pureza.

96

Siempre apegándose al dictamen trazado por el mencionado autor, proseguirá Salinas puntualizando el requerimiento de un “acontecimiento o experiencia generacional”. A diferencia de otros momentos históricos, donde hechos de naturaleza política se han señalado como incidentes de relevancia en la labor poética de grupo, en la Generación del 27 los sucesos determinantes no trascenderían el ámbito de lo estrictamente literario. Al respecto dirá Dámaso Alonso: “Lo primero que hay que notar es que esa generación no se alza contra nada (‘salvo contra la mala poesía’, acotará Cano). No está motivada por una catástrofe nacional, como la que da origen al pensamiento del 98. No tiene tampoco un vínculo político. Ninguno de estos poetas se preocupaba entonces de cuáles fueran las ideas políticas de los otros; varios hasta parecían ignorar que hubiera semejante cosa en el mundo.”¹³ Palabras muy próximas y afines a las de Jorge Guillén cuando objeta que “eran

¹² *Op. cit.*, p. 30.

¹³ *Op. cit.*, p. 160.

PEDRO SALINAS

poetas llamados ‘de vanguardia’: otra palabreja de aquel tiempo. Aquella metáfora militar no convenía a quienes no luchaban con nadie en ningún frente”.¹⁴ Antes ha dicho que, “una generación tan ‘innovadora’ no necesitó negar a los antepasados remotos o próximos para afirmarse”.¹⁵ (Tómese nota.)

Y continúa Alonso: “La Generación del 98 implica también una revolución literaria contra lo anterior. El modernismo es una nueva técnica, tan destructora de lo viejo como constructiva de una forma y una expresión nuevas. Los poetas de mi generación no abominan de los maestros ya famosos (Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez). Más aún: la filiación que respecto a Juan Ramón Jiménez tiene, en parte, el nuevo grupo, es evidente.”¹⁶

Piensa Luis Cernuda: “Nuestra tradición poética culterana y conceptista ayudaba al favor dispensado entonces por la metáfora.”¹⁷ Como fue señalado, el grupo profesa una enorme admiración por la poética de Góngora, “príncipe de las tinieblas” a quien llegan a admirar hasta el plagio (la frase es de Borges) sobre todo en su arte de plasmar metáforas muchas veces de gran hermetismo, pero también de honda intuición conceptual. Pero, “observemos que ni aún en esto rompíamos con nuestros mayores. El culto a Góngora lo trae a España Rubén Darío, y él lo aprende en el simbolismo francés”; de Verlaine que —acota de paso D. A.— más que conocerlo lo intuye.¹⁸

Para terminar con este punto señalemos que el acontecimiento generacional determinante en este primer momento será entonces intrínsecamente literario, la ruptura con algunos preceptos del modernismo. Mientras que más adelante la experiencia de la guerra será señalada por la mayoría de los historiadores de la generación como

¹⁴ Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*. Algunos casos españoles, 1972, 2a., Madrid, Alianza, p. 193.

¹⁵ *Ibid.*, p. 185.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 161.

¹⁷ *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, 1972, 3a., Madrid, Guadarrama, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

ALBERTO SAURET

acontecimiento decisivo para una nueva etapa del grupo, caracterizada fundamentalmente por el trazado de los caminos singulares de los poetas, que van a vivir experiencias muy variadas respecto del primer momento, cuando constituyen una íntima comunidad madrileña. Si bien tenemos pensado abordar este asunto más tarde, resulta oportuno mencionar la siguiente reflexión: “Las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para expresarme en libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española”, diría Dámaso Alonso.¹⁹

Menciona también Salinas, siempre sin apartarse del análisis propuesto por el lingüista alemán, el factor del caudillaje. El influjo de Juan Ramón sobre los primeros años de aquella generación fue tan importante como el de Rubén Darío en la modernista. Él constituye el enlace de estos jóvenes con la tradición lírica, sobre todo con Bécquer y, muy importante también, con los cancioneros populares.

En los primeros tiempos la poesía de Antonio Machado no gozaba de prestigio entre los nóveles poetas, le objetaban sobre todo su acentuada encarnación, consecuente sentimentalismo y, por ende, lejanía con una de las inquietudes esenciales que animan la búsqueda del momento, la poesía pura. Hacia ésta, cultivaban una destemporalización de la lírica y la formación de imágenes más en función conceptual que emotiva. Esta práctica sería criticada por el propio Machado, que les achaca un neobarroquismo conceptista –no es casual que admiren a Góngora– frígido y sin alma.

Esta “deshumanización del arte” a la que se refiriera Ortega hacia 1925 predominó en el movimiento en la primer etapa, que correría desde principios de la década hasta aproximadamente 1928. Entonces sienten profundo desdén por lo que califican como “novelesco”, que es la poesía con argumento. Guillén por entonces habrá de repetir con entusiasmo conceptos cardinales que le han sido vertidos en forma personal por el poeta del momento que más estima el grupo. Valéry cierta mañana le ha revelado que “poesía pura es todo lo que perma-

98

¹⁹ *Op. cit.*, p. 157.

PEDRO SALINAS

nece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a químicamente *simple*.”²⁰ Como comenta Cano, ese mismo afán de eliminación de los elementos no poéticos que habían invadido la poesía española después de Bécquer es el que van a heredar siguiendo el ejemplo de Juan Ramón, que por entonces predica la poesía *desnuda*, que persigue la manifestación de la belleza más allá de “su inocencia antigua”, con lo que se está aludiendo su poema con visos preceptivos, en el que, como dirá Salinas muchos años después, “podríamos ver una curiosísima historia de la evolución de su concepto de belleza poética”.²¹

Vino, primero, pura,
Vestida de inocencia;
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
De no sé qué ropajes;
Y la fui odiando sin saberlo.

Llegó a ser una reina
Fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
De su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.
Y se quitó la túnica,
Y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
Desnuda, mía para siempre!

²⁰ J.L. Cano, *Op. cit.*, p. 19.

²¹ *Op. cit.*, “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, (1938), p. 20.

ALBERTO SAURET

Esta actitud estetizante por cierto no será exclusiva del movimiento, sino en cierto modo precedida por los románticos y continuada por todas las vanguardias que habrán de rechazar por un lado el filisteísmo burgués, pero –no se puede negar la cruz de su parroquia–, de extracción burguesa en su mayoría, sobre todo el profundo rechazo por la novedad de su horizonte histórico, “la rebelión de las masas”. Aunque, apunta sobre el particular Cernuda: “En general, el poeta moderno, quiero decir el poeta que vive y escribe después de la etapa literaria romántica, ha roto con la sociedad de que es contemporáneo; ruptura donde nada violento hay, sino que se consume quieta y tácitamente, y ésa es quizá la razón, no la supuesta oscuridad de su poesía, para que la sociedad no guste de ella: porque ya no se reconoce en la obra del poeta.”²² Sin embargo, parecería que tendríamos derecho a sospechar a veces que el poeta contribuye “tantito” a su alejamiento del pueblo. Él mismo nos da elementos en una declaración vertida a la *Antología* de Gerardo Diego: “Detesto la realidad, como detesto todo lo que ella encierra: mi familia, mi país, mis amigos.”²³

100

Gradualmente la asepsia antirrealista de la generación irá cortando distancias con la vida y tiñéndose con el color de la sangre; herido mortalmente por su tiempo el poeta no oculta ya las máculas que le inflige su vivir, habrá de preferir “el poema con poesía y otras cosas humanas” (Guillén). Hasta que, en una actitud que recuerda a los simbolistas en aquello de que “en arte todo debe ser posible” (o “todo debe estar permitido”) se pronunciarán, como ya dijimos, por una poesía sin pureza mediante un manifiesto en el que reivindicaban muchos elementos hasta entonces considerados tabú por ellos mismos, que ahora establecen que el acceso a la poesía debe efectuarse sin la renuncia de lo sensorial ni de lo emotivo, “sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales...”²⁴

²² *Op. cit.*, p. 169-70.

²³ J. L. Cano, *op. cit.*, p. 19-20.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

PEDRO SALINAS

Este documento, que puede tomarse como el hito que marca el inicio de una nueva etapa para la generación, data de 1935 y fue publicado originalmente por *Caballo Verde*, la revista comandada por el poeta chileno, recibido con todos los honores por sus miembros que se declaran, “admiradores del joven e insigne escritor americano”.²⁵ Éste, con otros hechos emparentados habrá de provocar un recíproco alejamiento entre Jiménez y el grupo que, en algunos casos, agravada la circunstancia por el advenimiento de la guerra civil, llegó al rompimiento de relaciones.

La conflictiva situación política de la patria va impregnando y haciéndose carne en los poetas, que de una actitud de manifiesto aislamiento progresivamente asumirán nociones como las de que poesía ante todo debe ser comunicación, y de que sus interlocutores deben ser las mayorías. Esta nueva postura habrá de ser muy importante para considerar oportunamente el deseo de consustanciación con el habla popular de parte del grupo, a efectos de trasuntarla en la nueva práctica poética. En este nuevo punto de madurez poética y humana la figura del maestro Juan Ramón será sustituida por la de Antonio Machado, “con su poesía tan hondamente humana, tan teñida de emoción temporalista, tan preocupada por la realidad y el destino de España”.²⁶

Dámaso Alonso en un texto de 1948, donde comenta la fuerte emoción experimentada cierta vez que Juan Ramón desacreditó a su otrora más venerado poeta, al decir: “¿qué es Valéry más que un poeta ríproso?”, se retracta de su posición de 1927 cuando exaltara “el puro placer de las formas”: “Nada aborrezco ahora más que el estéril esteticismo en que se ha debatido desde hace más de medio siglo el arte contemporáneo. Hoy es el corazón del hombre lo que me interesa: expresar con mi dolor o con mi esperanza el anhelo o la angustia del eterno corazón del hombre. Llegar a él según las sazones, por caminos de belleza o a zarpazos.”²⁷

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

ALBERTO SAURET

Con vistas a completar este punto, anotemos que el grupo no contaba con lo que propiamente corresponde llamar un líder, aunque la descolante personalidad de García Lorca lo erigía como presencia más destacada. Comenta Cano que luego de haber compartido horas exquisitas, al repentinamente retirarse Federico, “era como si el dios mismo de la alegría se hubiese alejado, dejando un poso de tristeza en aquella habitación donde, poco antes, había palpitado poderosa la vida”.²⁸

Para acabar con los lineamientos trazados por Petersen, dice Salinas que “en los primeros escritos de los hombres del 98 menudean los juicios de disentimiento y de franco ataque con las glorias de la generación pasada”.²⁹ Quizá lo más importante que podemos decir en este sentido ya ha quedado señalado, principalmente en el punto anterior; pero, como también se ha dicho, dado que no constituyó esta generación un verdadero rompimiento con la anterior ni tampoco con la tradición lírica española, los ataques siempre fueron moderados. Tomando de Aristóteles aquello de que “las cosas se diferencian en lo mismo que se parecen”, para el caso, a diferencia de aquéllos donde se producen verdaderos rompimientos, resulta más apropiado ver las diferencias como superficiales sobre la continuidad ininterrumpida de un fenómeno.

102

Dice Pedro Salinas en un ensayo que tituló “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, que “el modernismo, tal como desembarcó imperialmente en España personificado por Rubén Darío y sus ‘Prosas profanas’, era una literatura de los sentidos, trémula en atractivos sensuales, deslumbradora de cromatismo. Corría precipitada tras los éxitos de la sonoridad y de la forma. Nunca habían cantado las palabras castellanas con alegría tan colorinesca, nunca antes brillaran con tantos visos y relumbres como en las espléndidas poesías de Rubén Darío”.³⁰ Pero, como distingue en el otro ensayo que hemos analizado puntualmente, “se ha intentado dar como denomi-

²⁷ *Op. cit.*, p. 164.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹ *Op. cit.*, “El concepto...”, p. 32.

³⁰ *Op. cit.*, p. 15.

PEDRO SALINAS

nación equivalente a la generación del 98 la del modernismo. Me parece erróneo: el modernismo, a mi entender, no es otra cosa que el lenguaje generacional del 98”.³¹ “Si bien no ha habido ningún gran poeta modernista en España, en casi todos los poetas españoles de hoy se siente el provecho de aquella gran conmoción de conceptos y de técnicas poéticas. El modernismo para algunos poetas españoles fue un estado transitorio, para otros un experimento fructuoso. Para ninguno, creo, ha sido un ideal ni una meta. Aprendieron del modernismo para servir necesidades espirituales que iban mucho más allá del modernismo. Y nuestra poesía española tomó otro rumbo (...) camino divergente (...) que no es otro que el de la gran tradición poética viva, no académica, española, la de Garcilaso y Góngora, San Juan de la Cruz y Bécquer.”³²

Esta auténtica asimilación del influjo modernista para engrandecimiento de la tradición poética hispana será comenzada, desde luego, por los poetas del 91 que cultivaron dicha poética, pero sobre todo será la gran tarea, y con una conciencia de ella cada vez más cabal, de quienes le suceden. Con este sentido debemos interpretar las siguientes palabras de Dámaso Alonso: La herencia, pues, que recibe mi generación es un frío legado, una especie de laboratorio técnico. Pero todo su desarrollo y maduración va a ser –por muchos caminos– un aumento de temperatura humana.”³³ Para en otro sitio precisar: “La huella gongoriana reforzaba la nitidez de frías perfecciones técnicas, que señalan el destino de los primeros años de aquella generación. Góngora venía a favorecer el culto por la imagen, la ambición universal de nuestros anhelos de arte y el enorme intervalo que queríamos poner entre poesía y realidad.”³⁴

En este punto es conveniente destacar algo en lo que habrán de coincidir todos los estudiosos del fenómeno literario, la característica

³¹ *Op. cit.*, p. 32.

³² *Op. cit.*, “El problema...”, p. 24.

³³ *Op. cit.*, p. 165.

³⁴ *Ibid.*, p. 170.

ALBERTO SAURET

de que “aquellos poetas hablaban por imágenes. Y en este punto –la prepotencia metafórica– se reúnen todos los hilos”, como ha precisado Guillén.³⁵ Pero, como hemos venido destacando, la reacción poética de estos jóvenes, justamente por ser honda afecta el espíritu poético sin acusar ninguna estruendosa ruptura superficial más o menos inconsecuente, como fuera el destino de otras ‘insubordinaciones’. El cultivo de la metáfora es característica común de todos los movimientos de la época que se levantan contra el amaneramiento vacuo por el que tiende a derivar la poesía de principios de siglo, no obstante, como lo hace notar Cernuda, “el cultivo de la metáfora no era ninguna novedad; sin ir más lejos (...) Campoamor, a quien los poetas innovadores de 1925³⁶ tenían por ‘putrefacto’, consideraba la metáfora como esencial a la poesía. Propio de ellos será entonces un interés por la elaboración metafórica que supere lo meramente sorprendente, ingenioso y críptico para calar a mayores honduras metafísicas, intención quizá no completamente manifiesta en una primera etapa, pero indudable en los años posteriores. En este punto, de los autores consultados, es en Cernuda en quien observo un mayor criticismo, un verdadero disentimiento escéptico en algunos casos, posiblemente, como modestamente sospecho, por no pertenecer propiamente al grupo y, al mismo tiempo, conocerlo desde dentro.

Quizá Cernuda, ya en las fronteras, muestra las primeras desavenencias de un “conflicto generacional”. Así, mientras que Guillén dirá que, “el efectismo es lo que se prohíben estos poetas”,³⁷ él opinará que “en sus comienzos, los poetas de la generación de 1925 (...) introducían en sus versos demasiadas metáforas voluntarias y efectistas, (para luego admitir que después de 1930) la metáfora caprichosa y relumbrante no aparece ya”.³⁸ Guillén agregará –como descargo–: “Nunca falta lector o espectador que sospeche malicia, truco, insinceridad,

104

³⁵ *Op. cit.*, p. 188.

³⁶ *Op. cit.*, p. 156.

³⁷ *Op. cit.*, p. 192.

³⁸ *Op. cit.*, p. 157.

PEDRO SALINAS

ansia de fama en pintores o escritores de veras nuevos –sin advertir que están jugándose la vida a cada pincelada, a cada rasgo.”³⁹ Esta polémica será particularmente interesante recordarla cuando veamos con exclusividad a Salinas, que fuera maestro de Cernuda y a quien éste va a criticar muy duramente, achacándole haber extraviado su camino por influjo de su íntimo amigo, Guillén, y caído en una poesía apantallante y sin auténtico valor intuitivo.

Para ir dando término a esta primera parte introduciremos otros conceptos de los autores a los que hemos recurrido, que más que agregar algo sustancialmente diverso a lo visto, nos habrán de servir de corolario.

“Si la primera nota característica del grupo fue la predilección por la metáfora, la segunda fue la clasicista”, establece Cernuda, que para ilustrar la afirmación acude a un verso de un poeta tan poco “clasicista” como Lorca: “Un deseo de formas y de límites nos gana.”⁴⁰ Él mismo agregará más adelante: “La influencia de Góngora combinada con la actitud clasicista, tuvo otra consecuencia, que es la reaparición de la métrica (...) y de las estrofas (...) en su forma ortodoxa.”⁴¹

Ahora es Guillén: “La ruptura con el pasado fue mucho mayor en las generaciones contemporáneas de otros países. A la herencia española no se renunció, y esta herencia no coartó el espíritu original. ¿Qué poeta de entonces francés, italiano (...) se habría atrevido a escribir sin ruborizarse un soneto?”⁴²

Es la parábola completa de una ola que luego de alcanzar su máximo valor de cresta individualizada y rampante se derramará plena y gozosa sobre las playas siempre nuevas, siempre inquietas de la poesía, para descender a fundirse con su sustancia primordial e integrarse con los renovados fervores. “Nacía con frialdad heredada y terminó volcán; nacía como vuelta a la forma y terminó en frenesí de libertad.”⁴³ Li-

³⁹ *Op. cit.*, p. 193.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 157.

⁴¹ *Ibid.*, p. 160.

⁴² *Op. cit.*, p. 194.

⁴³ Alonso, *op. cit.*, p. 177.

ALBERTO SAURET

bertad de veras, no mera rebeldía pecado de juventud, que afianza sus logros sobre los de quienes le precedieron, de quienes, con suprema libertad creadora, no tienen necesidad, intenciones ni deseos de renegar, sino de abrazar en el compartido amor por la poesía, que es “el signo de la literatura española del siglo XX”,⁴⁴ que ha de vincular íntimamente el nuestro con los momentos de mayores glorias de la poesía en lengua castellana.

“En este período de 1920 a 1936 confluyen dos poderosas generaciones poéticas en actividad: una la de los maestros: Unamuno, los Machado, Juan Ramón; otra ésta de que venimos hablando. Hay que ir al Siglo de Oro y pasar por alto allí mucha rutina, mucho culto a la forma externa (...) para encontrar algo semejante a la confluencia de generaciones poéticas en las que hemos vivido”,⁴⁵ que Guillén, con menos circunloquios no vacilará en calificar como “Nuevo Siglo de Oro”.

II. La mirada del poeta

106

Opina Cernuda que, ni por la edad ni por el espíritu, tanto Salinas como Guillén pertenecen propiamente a la misma generación, sino que más bien serían poetas de transición entre la que llama del 25 y su precedente. Cuando ellos publican sus primeras obras cuentan respectivamente 35 y 32 años. “Salinas, el de más edad, después de algunos poemas publicados en revistas (no falta algún ejemplo muy inmaduro y muy distinto de lo que va a ser su arte), aparece ya cuajado en un libro intenso: *Presagios* (1923).”⁴⁶

La lírica de Salinas quedará como una de las más ricas de subjetividad e intimidad de la poesía española amorosa”, comenta José Luis Cano,⁴⁷ más moderado en la valoración que Julián Marías quien con-

⁴⁴ Pedro Salinas, *op. cit.*, “El signo de la literatura española del siglo XX” (1940), *passim*.

⁴⁵ D. Alonso, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 166.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 53.

PEDRO SALINAS

sidera que representa lo que en otros tiempos fueron Garcilaso y Bécquer;⁴⁸ y que Guillén para el que *La voz a ti debida* y *Razón de amor* sólo son comparables en calidad poética con las *Rimas* del gran romántico español y con el *Canto a Teresa* de Espronceda.⁴⁹ Mientras que D. Alonso haciendo un reconocimiento crítico de su poesía habrá de referirse de la siguiente manera: “Salinas cultiva un verso flojo, con voluntarias irregularidades métricas, sin rima o en asonante; la forma en él es más bien interior, una felicidad en el hallazgo del tema, delimitado, equivocante, sorprendente, intuitivo.”⁵⁰ En otro pasaje y refiriéndose en especial a su primer época dirá: “Salinas tenía la fertilidad ingeniosa, la deliberada incongruencia (...) elementos que, como rozan el humor, el lector capta pronto; y, además, un sentido deportivo, una fe tan de aquellos años, que el lector se sentía, cerrando los ojos, bien en aquel mundo y concorde con él.”⁵¹

Luego, en el período que tiene lugar entre 1927 y 1936, como dice también Alonso, ocurren cosas muy graves, “ha comenzado una nueva época de poesía española: época de grito, de vaticinio, o de alucinación, o de lúgubre ironía”.⁵² En lo que hace a la vida nuclear de la generación, “los vínculos se van lentamente relajando, y, por lo que toca al concepto mismo de lo poético, se abre aquí, diríamos, una importante herejía. Pero es en este segundo período, precisamente cuando los poetas llegados antes al arte literario (Gerardo, Salinas, Jorge, Alberti y Federico) han alcanzado la plenitud de sus facultades”.⁵³ Por su parte Guillén considera que Pedro Salinas se creció mucho en América y nunca fue tan fecundo como en el decenio del 40”.⁵⁴

El mismo Guillén, su entrañable amigo, habrá de decir que no existe propiamente un lenguaje poético, mas sí “lenguaje de poema”: “La

⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 167.

⁵¹ *Ibid.*, p. 173.

⁵² *Idem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 196.

ALBERTO SAURET

poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase (...) sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema”.⁵⁵ Traemos a caso esta reflexión, que en un primer momento puede resultar intempestiva, porque se trata de una transición que nos ha de servir de enlace al siguiente aspecto a tratar.

Ahora tomaremos algunas consideraciones vertidas por el poeta en su valioso libro de ensayos *El defensor* (1948), producto de su etapa americana, con el fin de revertirlos sobre algunos pasajes de su obra poética, acudiremos también al mencionado ensayo “El signo...”, asimismo a algunos conceptos suyos extraídos de otros trabajos, como a algunos comentarios oportunos de sus conocedores. Creemos que este procedimiento puede conducirnos a extraer ciertos caracteres esenciales del espíritu del poeta (a hacernos saber el gusto de la *mera* sal de Salinas).

108

Antes de observar algo de lo que él piensa sobre el uso lingüístico, atendamos la advertencia hecha por Cernuda: “Es común a todos ellos, al menos durante los quince o diez años primeros de su labor, lo hermético del pensamiento poético y un estilo que tiene como norma el lenguaje escrito; luego con mayor o menor lentitud, la mayoría de ellos evoluciona hacia un estilo cada vez más cercano a la pauta del lenguaje hablado, siendo la expresión más directa y la dicción más clara.”⁵⁶ Evidentemente esta observación corresponde con los últimos conceptos tomados de Guillén, también sin duda con lo que creía Salinas: “Según Vendryes ha dicho: ‘en la actividad lingüística de un hombre civilizado normal están en juego todas las formas de lenguaje a la vez’. Y yo, por mi parte, no sé a veces distinguir si una frase feliz que está en mi memoria la aprendí de unos labios, en palabra dicha, o de un libro, de la palabra impresa. Sería insensatez oponer las dos formas del habla; y toda educación como es debido debe ponerse como finalidad una integración profunda del lenguaje hablado y el escrito.”⁵⁷ “El poeta acrece las posibilidades del lenguaje vivo en grado sumo. Y su obli-

⁵⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 168.

⁵⁷ Pedro Salinas, *El defensor*, 1983, Madrid, Alianza, p. 289.

PEDRO SALINAS

gación no es solamente repetir, sino renovar el espíritu del lenguaje. ‘Antes de que el poeta viniera con su obra nadie sabía de lo que era capaz una lengua, lo que era cabalmente’.”⁵⁸ Quizá no esté de más recordar aquí lo dicho antes sobre la suma importancia que otorga la generación a la metáfora, esa búsqueda apasionada por retorcerles el pescuezo a las palabras cotidianas para extraerles el hálito que han perdido, que los menesteres materiales no le exigen.

Abundan los testimonios de la enorme dicha que experimentó Pedro Salinas cuando, luego de su permanencia en Estados Unidos tuvo oportunidad de visitar distintos lugares de hispanoamérica y, sobre todo, la alternativa de radicar durante un prolongado período en Puerto Rico; “en San Juan pasó los tres años más felices de su destierro”, afirmará su hija.⁵⁹ Ella también dirá: “Si por los ojos le entraba el mar, un mar nuevo y viejo a la vez, porque con él volvía el recuerdo de los veranos felices pasados a orillas del Mediterráneo en Alicante, por los oídos le llegaba el español vivo de la calle y el descubrimiento de giros y palabras americanos.”⁶⁰ Relata además su hija que cierta vez de paso por “México se hizo imprimir una tarjeta que resume muy bien su reacción ante Hispanoamérica: ‘Pedro Salinas, el extranjero en su patria’.”⁶¹ Pequeño hecho cargado de significación a la luz de la frase de Vossler, de la que don Pedro se apropia en un muy sustancioso ensayo: “Cuando a los hombres se les despoja de su tierra, encuentran como un nuevo hogar en su lengua madre, que está a todas horas y en todas partes presente en sus sentidos, y por eso puede volver a convertirse en algo concreto, en con morada terrenal. ‘Cuando el sentimiento nacional ha sido despojado de todos los refugios, el lenguaje se convierte en la fortaleza espiritual desde la que un día, cuando los tiempos sean propicios, saldrá a reconquistar su puesto’.”⁶²

109

⁵⁸ *Ibid.*, p. 220.

⁵⁹ Solita Salinas de Marichal, “Recuerdo de mi padre”, en Debicki *et al.*, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

⁶² *Ibid.*, p. 288.

ALBERTO SAURET

Por cierto en el mar, al que le canta en el primero de sus libros americanos, *El contemplado*, creemos ver varios símbolos; pero ya que estamos donde estamos, digamos que su vastedad, su infinitud es también la del lenguaje, que hace posible que todo mundo sea mundo cuando el poeta lo nombra, lo funda, lo crea.

Como adelantamos, Cernuda piensa que lo más valioso y auténtico hecho por Salinas pertenece a *Presagios*, que a excepción de su primer libro prevalecerá en él “una especie de temor a tocar temas o situaciones donde apareciese lo humano fundamental”.⁶³ Piensa que para aquél la creación poética antes que la captación de una realidad más honda que la aparente ha consistido en un juego de ingenio y llega a decir que tanto en *La voz a ti debida* como en *Razón de amor*, el amor, que es el tema de ambos le parece “otro juego; y si no juego, afectación: deseo de mostrarse tan humano como el que más”.⁶⁴

110

Nosotros, con todo el respeto que nos merece el juicio del discípulo del poeta que nos interesa, sin un mayor conocimiento de la poesía de Salinas, mejor dicho, sin mayor conocimiento de la poesía sin más, es decir con todo la modestia que demanda semejante indigencia, disentimos de Cernuda. Creemos ver en su primera obra propiamente un presagio, indicios de lo que irán siendo a lo largo de su vida y obra hallazgos, revelaciones mayores y conexas, nos parece que el poeta va calando en honduras mayores de la realidad con absoluta certeza, sosiego y dicha.

Dado el exiguo tiempo de que disponemos,* habría sido en varios sentidos imprudente proponernos este trabajo a partir de un análisis que abarcara la totalidad de su obra poética. Hemos creído conveniente tomar entonces la que consideramos su mejor antología, que es la realizada y editada por Jorge Guillén, donde encontramos poemas selectos de todos los momentos y obras de Salinas.

⁶³ *Op. cit.*, p. 173.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 174.

* Este trabajo fue elaborado para el módulo La Generación del 27, dictado por Arturo Souto en el Diplomado de literatura contemporánea del ITAM en 1989.

PEDRO SALINAS

A modo de enlace con el propósito que adelantáramos y al mismo tiempo para mostrar un disentimiento con la apreciación de Cernuda, basándonos en la certera observación de uno de sus más destacados críticos, veamos el particular tratamiento que da el poeta en su particularísima lírica al tema lírico por excelencia, el amor. Como hace notar Cano, en *La voz a ti debida*, el poeta no canta al amor de manera abstracta, ni a una amada que es pura idealización, sino a la mujer temporal, de carne y hueso. Esta amada corpórea, concreta es por cierto idealizada por el amante, pero no en las notas de su belleza o en su profundo misterio, como lo es en la poesía de los románticos, sino en su capacidad de artífice de un mundo más que maravilloso maravillado porque es el que ve el poeta enamorado. Es el mundo de los sentidos que adquiere sentido más pleno por el amor, que sin dejar de ser ideal es el que materialmente vive con su amada. Los siguientes versos son muy ilustrativos al respecto. Alude en los primeros una suerte de universo platónico, donde las cosas son en una pura virtualidad, como apenas sospechada por el poeta:

Las ciudades, los puertos
flotaban sobre el mundo
sin sitio todavía:

para que por la palabra primorosa de la amada adquirieran corporeidad,
fueran de modo concreto y singular, para que cobraran consistencia
en la propia vida del poeta enamorado

esperaban que el tú
les dijese: “Aquí”⁶⁵

⁶⁵ Jorge Guillén, selección y prólogo, *Poemas escogidos de Pedro Salinas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 2a., nov. 1953, p. 60-1. Los números entre paréntesis que aparecen junto a los poemas corresponden a las páginas de esta edición.

ALBERTO SAURET

La amada no es propiamente aquí un ser prodigioso, como podría haberla querido un romántico, sino una simple mortal investida de los naturales poderes que prodiga el amor humano o, quizá mejor dicho, la naturaleza a través de la comunicación humana, amorosa.

En sus trabajos de América (*El Contemplado, Todo es más claro y Confianza*) el amor, si bien no habrá de desaparecer por completo, cederá ante la inquietud de otros temas y preocupaciones que, queremos mostrar, están presentes ya en la primera parte de su obra, es decir, experimentan un desarrollo en ella, con ella. En este punto adherimos con Brehm, quien dice, “lo importante es ubicar la poesía de Salinas dentro de una trayectoria literaria para percibir mejor sus características”.⁶⁶

Accederemos por la brecha que abre Ricardo Gullón: “Los libros de poesía de Pedro Salinas llevan títulos que conviene recordar: *Presagios, Seguro azar, Fábula y signo, La voz a ti debida, Razón de amor, El Contemplado y Todo más claro*. Un buen título –y éstos lo son– debe ser significativo y sintetizar la idea del autor sobre su libro, sobre el contenido de su libro. (...) Aluden todos a una interpretación de los fenómenos y no a los fenómenos mismos. Están puestos subjetiva y no objetivamente, en atención a los reflejos suscitados por la realidad del poeta.”⁶⁷

Qué bien lo conoce Guillén –meridiano para todos los interesados en su amigo. Para el prólogo a *Poemas escogidos* piensa, “la poesía de Salinas es (...) un mundo profundamente acompañado por un alma”, versión personalizada de una reflexión anterior: “Se desea lo real, pero convertido en espíritu dentro de quien lo humaniza y poetiza”.⁶⁸ Es también ésta la misma íntima convicción de Salinas, que en distintas partes de su *El defensor* insiste con lo establecido por Vossler: “El

112

⁶⁶ Luis Fernando Brehm, *Los signos del aguamarina en Pedro Salinas*, 1979, México, Cuadernos politécnicos de ciencia y cultura, p. 24.

⁶⁷ Ricardo Gullón, “La poesía de Pedro Salinas”, en Debicki *et al.*, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁸ Guillén, *Poemas...*, pról., p. 11.

PEDRO SALINAS

genio poético se reconoce por su don de reconvertir la naturaleza del lenguaje en espíritu, sus formas exteriores en algo interior, devolviéndole el alma que se destruyó en el habla ordinaria.”⁶⁹ Encontramos una confirmación de ello en Ángel del Río cuando sostiene que en esto consiste sustancialmente “la teoría poética de Salinas para quien todo lirismo, toda poesía resulta siempre de un eterno conflicto entre la realidad externa y el espíritu creativo del poeta que aspira a crear una realidad más alta y permanente”.⁷⁰

Vamos a algunos de sus pasajes poéticos que resultan más reveladores a nuestros propósitos (los subrayados siempre serán míos).

Triunfo suyo
No se le ve,
pero está *detrás*,
seguro imperial rostro insufrible,
dueño de lo último.

.....

Lo eterno, suyo. Vendrá,
–¡qué bien le siento!– por ello.
Voy a *verle* cara a cara:
porque ya se está quitando,
porque está tirando ya,
los cielos, las alegrías,
los disimulos, los tiempos,
las palabras antifaces
leves que yo le ponía
contra –¡irresistible luz!–
rostro de sin remedio
eternidad, él, silencio. (38)

113

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Ángel del Río, “El poeta Pedro Salinas”, en Debicki *et al.*, *op. cit.*, p. 22.

ALBERTO SAURET

Brehm –que dicho sea de paso disiente con quienes ven en Salinas una visión mística–⁷¹ comentando el anterior dice: “No dice la palabra Dios en todo el poema pero todas refieren a su presencia. Es concebido con algunos de sus atributos: invisibilidad, sustentación, sin padecimiento, ser eterno, de acuerdo con la fe del cristianismo.”⁷² No estoy de acuerdo, este poema me sugiere más bien una visión de tipo pagana. Concretamente, al decir “dueño de lo último” me recuerda a Cicerón –traductor de Aristóteles– cuando en su lecho de muerte se encomiende a la “Causa de las causas”, que es otro modo de aludir al Motor inmóvil de su maestro. Pero las nociones predominantes en toda la obra de Salinas antes que aristotélicas son –ya adelantamos algo– platónicas y anteriores también, familiares a los presocráticos.

En este poema, particulares resonancias platónicas tienen dos pasajes:

No se le ve, / pero está detrás

.....

Las palabras, antifaces / leves que yo le ponía

114 | Es una constante en Salinas esta noción platónico-parmenídea de lo esencial oculto y lo engañoso de las apariencias, así como la idea de que la palabra poética no es veraz. Y hasta la resignación es platónica, pues Platón cuando no puede aclarar algo por medio del concepto acude al mito. Pero Salinas sabe que lo único que tiene es la palabra poética, que no le permitirá alcanzar la contemplación plena de lo absoluto, pero le irá haciendo posible ver todo más claro, ésta es su fe y busca la salvación por ella. Comenta Brehm: “En la obra de Salinas existe siempre el deseo de captar el lenguaje de los objetos, pero una imposibilidad de lograrlo. Salinas no duda de la existencia de la realidad, pero se le presenta cubierta de velos. Por esa razón busca siempre detrás de lo que es. Al no encontrar la satisfacción deseada, el canto de los poemas se convierte en una búsqueda...”

⁷¹ Brehm, *op. cit.*, p. 11.

⁷² *Ibid.*, p. 23.

PEDRO SALINAS

el canto del deseo de aclararse lo que presume que está latiendo en el campo de la realidad.”⁷³

Hay una línea ininterrumpida de consumación de su pensamiento desde *Presagios* (1923) hasta *Confianza* (póstumo), donde lo que en un primer momento se presenta como indicio, sospecha, prefiguración paulatinamente irá cobrando confirmación, certeza: “Por el poema el poeta se aclara en algún grado lo que busca.”⁷⁴ Aclara, agregamos, hasta donde es posible aclarar la vista humana. Salinas a lo largo de su obra radicaliza su intuición primera, exhibe la convicción de que lo vislumbrado es cierto y lo es cada vez más.

Líneas más arriba he rechazado la interpretación de Brehm, que quiere ver en un poema de nuestro autor la manifestación de una espiritualidad cristiana. No sé si Salinas profesaba esta confesión. A veces nombra a Dios, así con mayúscula, por lo que podríamos suponer en él una idea monoteísta, pero no es el caso del poema en cuestión, ni tampoco el de su obra en general. Por supuesto que hay latente siempre en Salinas la expresión de la experiencia de lo sagrado, que en muchos momentos, contrariamente a lo que sostiene Brehm, permite ver una proximidad con la de algunos místicos, pero el sentimiento que inspira a Salinas parece ser el de una comunión con lo absoluto mundano, terrenal, más que con una noción de lo absoluto como trascendente sobrenatural. El deísmo de Salinas se muestra ‘naturalista’, de tipo panteísta, y aquí sobre todo es donde hallamos al poeta muy próximo a los presocráticos –tanto como lo estuvo Nietzsche. (Quizá, no lo afirmo, no lo sé, hasta en esto un hombre de la Generación del 27 no haya roto con su pasado inmediato. Como se ha dicho, Nietzsche fue de los pensadores que tuvo una gravitación particular sobre la Generación del 98, en especial sobre Unamuno.)

Pero, según lo previsto, veamos momentos de la obra en disposición cronológica, en primer lugar, fragmentos de *Presagios*, su primer volumen publicado.

⁷³ *Ibid.*, p. 28-9.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

ALBERTO SAURET

Forjé un eslabón un día,
otro día forjé otro
y otro.

De pronto se me juntaron
–era la cadena– todos. (17)

Aunque la alusión pueda resultar aún vaga aquí, la figura de la cadena está sugiriendo lo que luego va a ser expuesto de modo patente, la idea de eslabones que se van engarzando hasta concluir un ciclo, una circularidad, una recurrencia, la idea del eterno retorno, común en las sociedades arcaicas, en la antigüedad grecolatina y que será retomada por Nietzsche. Como coinciden en señalar los mitólogos, la figura del eterno retorno está estrechamente ligada a la observación de los cielos astronómicos y a la paralela regeneración de la naturaleza. Esta visión de apego a lo estrictamente natural, terreno, inmanente la vemos claramente en el poema inmediato:

116

Suelo. Nada más.
Suelo. Nada menos.
Y que te baste con eso.
Porque en el suelo los pies hincados,
en los pies torso derecho,
en el torso la testa firme,
y allá, al socaire de la frente,
la idea pura, y *en la idea pura*
el mañana, la llave
–mañana– de *lo eterno*.
Suelo. Ni mis ni menos.
Y que te baste con eso. (17)

Nótese aquí que lo señalado con anterioridad resulta remarcado con el hecho de que la idea no finca en un ‘más allá’, sino que tiende a lo más alto, pero se sabe tributaria del cuerpo enraizado en la tierra. El poema concluye enfatizando el necesario y total apego a lo exclusiva-

PEDRO SALINAS

mente terrenal, pero antes ha dicho lo que corresponde a la idea pura (de nuevo Platón), que para el poeta es la palabra poética (etimológicamente, creadora) capaz de entrever lo verdadero, lo que de veras es, atisbar la eternidad y de este modo salvarse por el conocer. La palabra del poeta funda el orden del conocimiento verdadero y en éste se fundamenta la fe.

Del segundo volumen de poemas, *Seguro azar* (1929), ya hicimos algunos comentarios sobre “Triunfo suyo”; luego de lo agregado destaquemos ahora la nueva presencia del tema de lo eterno, que con certeza sabe el poeta, vendrá. Y, lo repetimos, aquí vemos estriba su credo. Nos parece muy clara su presencia en el poema del mismo libro titulado, precisamente “Fe mía”:

.....
De ti, que nunca te hice,
de ti, que nunca, te hicieron,
de ti me fío, *redondo*
seguro azar. (36)

Éste nos parece testimoniar cabalmente nuestras hipótesis. “De ti que nunca te hicieron” es una expresión precisamente contraria a la de un Dios creador. Mientras que al azar se le atribuye carácter de inescrutable, ineluctable e infalible. Los detalles son los que debe intuir y aludir con la palabra sugestiva, reveladora el poeta, pero sobre lo que no caben dudas es que es redondo, como no duda Nietzsche cuando más o menos dice, “lo que me trajo me ha de volver a traer”.

También a esta obra pertenece “Vocación”, donde Salinas habla de sí, pero también de lo que es propio del poeta impersonalizado, de cualquier hombre que reconozca en sí la vocación (el llamado de su voz interior) de poeta y responda a ella con fidelidad. Los primeros versos hablan de la mirada vulgar, conforme, satisfecha con el orden establecido (doxa), que resbala por los lugares comunes y no es capaz de descubrir nada sorprendente, inquietante. La segunda parte, de lo que dijimos antes, del trabajo del poeta que otea y nombra y con ello continúa en la proporción humana la tarea del octavo día.

117

ALBERTO SAURET

Abrir los ojos. Y ver
sin falta ni sobra, a colmo
en la luz clara del día
perfecto el mundo completo

.....

Todo en el fiel. Pero yo...
Tú, de sobra. A mirar,
y nada más que a mirar
la belleza rematada
que ya no te necesita.

.....

Cerrar los ojos y ver
incompleto, tembloroso,
de será o de no será

.....

un mundo sin acabar,
necesitado, llamándome
a mí, o a ti, o a cualquiera
que ponga lo que le falta,
que le dé la perfección. (29)

118

Viene muy a caso ahora la observación hecha por Brehm: “La inquietud por la palabra que vive en las poesías de Salinas está en relación con la petición de la palabra del poema ‘17’ de Eternidades de Juan Ramón Jiménez:

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
...que mi palabra
sea la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.”⁷⁵

⁷⁵ *Ibid.*, p. 30.

PEDRO SALINAS

Y aquí la tentación es irresistible, voy a incluir una cita del propio Salinas que venía reservando para colofón, como “tesis de la tesis”, según sugiriera usted Maestro.

“*El poeta adelantado*. Esto es natural. Porque el poeta, el creador *latu sensu*, es equiparado, según tradicional paralelo, con el vidente, ve más largo que los demás, que los prójimos que viven a su lado, en sus años. La distintiva del poeta es estar dotado de una penetración de visión, de una vista espiritual superior. Se la ofrece a sus semejantes, al publicar la obra. Por él pueden ellos ver lo nunca visto. Es como maravilloso vidrio de telescopio que descubre estrellas en cielo donde no se veían.”⁷⁶

Como señalan varios estudiosos de su obra, el mar que será una figura tan importante en la última parte no está presente en sus primeros trabajos. Ángel del Río dice que por la circunstancia de haberse casado con una alicantina, con familia en Argel, Salinas pasó muchas temporadas junto al Mediterráneo, “una visión, una mirada, una intuición que va madurando”.⁷⁷

Hallamos al mar por primera vez en un poema de *Fábula y signo* (1931), que muy significativamente titula “Mar distante”, donde vemos algunos elementos en germen llamados a florecer en *El Contemplado*. Guillén dice que con el mar Salinas se refirió al universo todo, numerosos críticos agregarán comentarios semejantes, que no por obvios dejan de ser imprescindibles para tratar su obra, tales como que el mar es un símbolo de lo absoluto, de la infinitud y cosas por el estilo. El mencionado poema parece claramente confirmar este tipo de interpretaciones; veamos:

Si no es el mar, si es su imagen,
su estampa, vuelta, en el cielo.

.....

⁷⁶ P. Salinas, *El defensor*, *op. cit.*, p. 246.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 21.

ALBERTO SAURET

Si no es el mar, si es su idea
de fuego, insondable, limpia;
y yo,
ardiendo, ahogándome en ella. (41/42)

Aquí nos presenta al mar como réplica especular del cielo, inconmensurable (topos uranós), pero termina diciendo que más que el mar es la idea del mar lo esencial, lo que produce vértigo y consume al poeta, donde debe nadar con palabras para salvarse de la desesperanza.

El próximo volumen fue construido como poema único y es de los más conocidos del poeta. *La voz a ti debida* (1933), al cual ya nos hemos referido, seguramente es lo más importante que produjo el poeta en cuanto a poesía amorosa. Oportunamente, y siguiendo a Cano, señalábamos la ‘proporción humana’ de la amada que nombra Salinas, a diferencia de lo que fue la figura femenina para el poeta romántico; esto obedece elementalmente al fuerte sentimiento terreno presente siempre en su expresión poética. Pero sin renunciar a su inmediatez, a lo más humano, corpóreo, singular y contingente, el poeta mira, busca y ve en lo particular y actual guiños de una realidad más honda. Como apunta Guillén, aquí “el Más Allá no exige la anulación del Más Acá”.⁷⁸

120

El poeta ama a su amada en tanto que es la que es, pero siente que su sentimiento arraiga en algo más profundo y descende, primero a la búsqueda de la mujer primordial y luego hasta fundirse con ella en la vida toda que se quiere a sí, indiferenciada, indivisa, plena, primordial.

Dice: “Detrás, más allá te busco.” Pero a esta búsqueda que llega hasta la confusión con la materia misma del mundo, el poeta la concibe como despojo, la emprende desandando, como regresión al seno de la madre tierra, hasta el polvo primigenio, donde vemos reaparecer muy claramente el tópico del retorno.

El otro punto que destacamos como fundamental en su poética, el de la mirada, es con el que inicia este extenso poema. La búsqueda que traza su desarrollo se inicia con una doble negación, que enfatiza

⁷⁸ Prólogo, p. 13.

PEDRO SALINAS

el requisito primero: “No, no dejéis cerradas/las puertas de la noche”, es decir, dame luz, déjame que pueda mirar, permíteme ver(te, y en ti y contigo verme), buscarte deshaciendo, destejiendo la trama superficial tejida por la historia.

Toda hacia atrás la vida
se va quitando siglos,
frenética, de encima;
desteje, galopando,

Para luego dibujar nuevas alegorías a la figura momentánea, a la paradoja de la temporalidad, al curso y recurso de un tiempo que se repite, que recuerda el futuro, que proyecta el pasado.

anhelo de empezarse
otra vez. El futuro se llama Ayer

.....

¡Atrás y siempre atrás!
¡Retrocesos, en vértigo,
por dentro, hacia el mañana!

.....

Y ya siento entre tactos,
entre abrazos, tu piel
que se me entrega al retorno
al palpitar primero,
sin luz, antes del mundo,
total, sin forma, caos. (64)

.....

en una jubilosa
repetición sin fin
de tu amor, unidad. (65)

.....

Rendirse
a la gran certidumbre, oscuramente (66)

121

ALBERTO SAURET

Nuevamente, es el atisbo infalible, indubitable de algo que es a medias escrutable, pero ineluctable, la seguridad de una verdad que nunca puede ser confundida con la superficial precisión, que se conforma a la medición de lo aparente; que ha calado en lo más hondo y visto que en el fondo hasta las contradicciones de los opuestos son meras apariencias insignificantes.

Vemos también en este poema un adelanto de lo que constituye la 'alta' *confianza* del poeta, que es la de trascendencia de todo lo particularizado, incluso del amor de pareja, que sin negar a éste busca una comunión plena, absoluta.

Y todo enajenado podrá el cuerpo
descansar, quieto, muerto ya. Morirse
en la alta confianza
de que este vivir mío no era sólo
mi vivir: era el nuestro. Y que me vive
otro ser por detrás de la no muerte. (66)

.....

En la noche y la trasnoche
y el amor y el trasamor,
ya cambiados
en horizontes finales (69)

Esta búsqueda confiada evoca la idea de enajenación agustiniana, hoy contaminada por diversas vicisitudes, con la que el de Hipona anhelaba fundirse en un abrazo con Dios. Pero Agustín era también platónico; y Salinas lo es una vez más cuando continúa:

¿Las oyes cómo piden realidades
ellas, desmelenadas, fieras,
ellas, las sombras que los dos forjamos
en este inmenso *lecho de distancias*?*

* El abrazo carnal es aún separación plural, imposibilidad de comunión absoluta, fusión; distancia de la materia, que proyecta sombras que se enciman sin lograrse penetrar, coincidencia de soledades.

PEDRO SALINAS

Cansadas ya de infinitud, de tiempo
sin medida, de anónimo, heridas
por una gran nostalgia de materia,
piden límites, días, nombres. (69)

La visión mortal, encarnada, encadenada al opaco cuerpo es mera sombra que añora nostálgica despojarse de su contingencia material para, atravesando este universo de ilusorias réplicas, *volver* a ver lo que de veras es, a contemplar, que es ver sin velos. La simple mirada mortal no puede trascenderlos, la del poeta, que es medio divina, desvela. La mirada poética rompe las humanas ataduras, se eleva hasta ver el origen de las sombras y con ello se aproxima a la contemplación, luego da cuenta a los demás ensombrecidos mortales de lo visto, recreando su visión: poiésis.

La próxima será su otra gran obra de poesía amorosa, que a diferencia de la anterior será un conjunto de poemas; según los estudiosos, de gran calidad pero inferiores a aquél. Para nuestro propósito tomamos una de las poesías de *Razón de amor* (1936), donde encontramos, de entrada, una metáfora de los ojos, desde Aristóteles 'ventanas del alma'.

Ya está la ventana abierta.
Tenía que ser así
el día. (85)
.....
Mundo de lo prometido,
agua.
Todo es posible en el agua.
Apoyado en la baranda,
el mundo que está detrás
en el agua se me aclara,
y lo busco
en el agua, con los ojos,
con el alma, por el agua. (96)

123

ALBERTO SAURET

El poema resulta diáfano, junto con la mirada del poeta que se va aclarando, el simbolismo del agua, del mar va cobrando mayor importancia. Agreguemos simplemente que él se ve junto a la baranda, frontera y atalaya de la inmensidad y que estos versos anteceden en diez años a los de *El Contemplado* (1946).

Esta otra gran obra pertenece a su estadía en Puerto Rico que, como se ha señalado, constituyó para Salinas una experiencia de enorme importancia, dado que fue también el volver a zambullirse en el mar elemental de la hispanidad. Veamos cómo el poeta expresa la maduración de su mirada, cómo una remota vivencia ha ido decantando en su espíritu hasta cuajar en la palabra poética que condensa su profunda intuición.

Por las noches,
soñando que te miraba,
al abrigo de los párpados
maduró, sin yo saberlo,
este nombre tan redondo
que hoy me descendió a los labios. (115)

124

Hemos subrayado la alusión a la mirada interior del poeta que ve cerrando los ojos que halla una realidad diferente a la que encuentra la mirada común, 'prosaica'; y, perdón por tanta referencia, pero aquí también vemos una confesión de tipo agustiniana, al encontrar en lo cotidiano lo que su alma desde siempre ha buscado:

¡Si tú has sido para mí,
desde el día
que mis ojos te estrenaron,
el Contemplado, el constante
Contemplado! (115)

A medida que más miramos la poesía de Salinas surgen nuevas conjeturas, nuevos cabos para atar, otras ideas para entrelazar, pero

PEDRO SALINAS

este texto se extiende ya excesivamente, por lo que, lamentándolo sólo mencionaré algunos momentos de sus últimos trabajos que me parecen indispensables. En *Todo más claro* (1949) vemos como fundamental esta reafirmación en la convicción de la mirada más honda, que trasciende lo sensible hasta en lo que es su manifestación de mayor belleza.

Al principio ¡qué sencillo,
allí delante, qué claro!
No era nada, era una rosa
haciendo feliz a un tallo.
.
Cosecheras de apariencias
no saben que cada una
está celando un arcano.
Hermosos sí los sentidos,
pero no llegan a tanto. (125)

Los destellos de belleza terrena son sólo oscuros reflejos de la luz que resplandece más allá, donde ve clarear la mirada del poeta.

125

¡Tinieblas, más tinieblas!
Sólo claro el afán.
No hay más luz que la luz
que se quiere, el final. (126)

Por último, queremos destacar algunos pasajes de *Confianza* (póstumo), “poema de trémula esperanza, de amor a la vida, quizá porque presentía el poeta que vida y esperanza eran cosas de las que breves años podría ya disfrutar”.⁷⁹ El poema que da título a la obra, como lo hace notar Cano, está tejido en intertextualidad con una rima de Bécquer –poeta admirado por Salinas– que dice:

⁷⁹ Cano, *op. cit.*, p. 57.

ALBERTO SAURET

Mientras haya unos *ojos que reflejen...*
¡habrá poesía!

La confianza que trasunta esta obra de Salinas es la que le inspira su mirada, con la que cree ver más claro, ya su cercana muerte, “más allá de la no muerte”, como dijera en *La voz...* En su poesía postrera vuelve a la simbología que hemos venido subrayando, comenzando con los ojos-ventanas. Luego estos versos muy bellos y cargados de sentido,

Mientras haya
sombras que la sombra niegan
pruebas de luz, de que es luz
todo el mundo menos ellas (149)

donde vemos nuevamente su concepción del hombre como sombra, fugaz proyección sobre la tierra, pero también la reafirmada fe suya en que la mirada del poeta es la luz que puede iluminar el mundo y descubrir para el hombre una realidad de la que también participa y le pertenece, que es la existencia eterna de la vida misma, en un constante renacer, en un revivir sin fin. Nuevamente creemos oportuno mencionar la proximidad que encontramos en esta creencia difusa, pero al mismo tiempo firme, con la de Nietzsche barruntando, “lo que me trajo me ha de volver a traer”. Salinas termina fundiendo el pasado y lo por venir con su momento de este modo:

126

Memoria que le convenza
a esta tarde que se muere
de que nunca estará muerta.

Mientras haya
traslucos en la tiniebla
claridades en secreto,
noches que lo son apenas.

.....

PEDRO SALINAS

Tantas palabras que esperan,
invenciones, clareando,
–mientras haya–
amanecer de poema.

Mientras haya
lo que hubo ayer, lo que hay hoy,
lo que venga. (150)

La fe que él expresa no tiene mayor explicitación, no es formulada en detalle, es semejante a un esbozo a mano levantada; expuesta, y quizá también así sentida, más bien como indudable sospecha, pero también sin lugar para la duda; sin la adivinación del detalle pero con el incontrastable fundamento sensitivo y vital de un alma que ha visto –aun cuando “los ojos no vieron, los oídos no oyeron”. Pero esta vaguedad, que también es ambigüedad, pluralidad e inagotabilidad de sentido, es sustancia primordial, magma, fermento, caldo de cultivo de la poesía, donde hace sus sacras abluciones el poeta. A riesgo de simplificar lo que no puede ser más simple diré que, es como si entrevista la eternidad lo temporal dejara de ser una amenaza de muerte valedera, como si el poeta supiese que afirmándose donde ya hizo pie no tiene nada que temer; en tanto que partícipe por un instante de lo eterno, él sabe que una parte de su ser no podrá perecer.

Para finalizar sólo quiero agregar dos cosas. En primer lugar cierta proximidad con otro poeta, que ayudará a reconocer mejor a Salinas. Dice Ángel del Río en el ensayo mencionado: “En los veranos de la provincia alicantina entabla amistad estrecha con Gabriel Miró, de cuyo arte, hecho de ardorosa sensualidad espiritualizada, se advertirá algún reflejo en Salinas.”⁸⁰ No estamos en condiciones de afirmar esta influencia, pero por cierto encontramos muy significativo lo que Salinas habrá de opinar de su amigo: “Gabriel Miró es para mí el mejor poeta de la naturaleza que ha vivido en nuestro siglo. El mismo

127

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 20.

ALBERTO SAURET

soplo de misticismo panteísta de un Fray Luis de Granada transpira en sus descripciones de los paisajes de su tierra levantina, donde la nube, la sierra, el agua y la hormiga conviven en un bellissimo poema de la creación.”⁸¹ De esta cita nos interesa extraer unas palabras que nos parecen especialmente adecuadas para aplicarlas a la propia poesía de Salinas, pues creemos que en ella alienta ese *soplo de misticismo panteísta*.

La otra cuestión es la ‘tesis de la tesis’ de este trabajo. Para ello partamos de la Variación XVI, “Salvación por la luz” de El Contemplado:

Por venir a mirarla, día a día,
embeleso a embeleso,
tal vez tu eternidad,
vuelta luz, por los ojos se nos entre.
Y de tanto mirarte, nos salvemos. (122)

128

Sobre estos versos caben algunos de los comentarios hechos, donde decíamos que el poeta siente pertenecer al orden eterno por encima –y sobre todo por debajo: “Suelo. Ni más ni menos./Y que te baste con eso.”– de lo temporal y cambiante por haberlo aprehendido con su visión. Pero lo que nos interesa destacar ahora más es el epígrafe inscrito por Salinas para encabezar este poema: “Eche por donde eche, vía San Francisco o vía Baudelaire, *Fioretti* o *Fleurs du mal*, todo poema digno acaba en iluminaciones.” Mientras que en *El defensor* –más o menos por la misma época– dirá: “La palabra es luz. (...) ¿Adónde llega? Adonde quiera la voluntad del hombre que empuña el farol.”⁸² Con lo que se nos muestra al poeta que ve al poeta como iluminador, en su función prometeica, que como hemos puntualizado es lucha del espíritu sobreponiéndose a la materia del lenguaje, pero aquí nos lo muestra también básicamente como un acto supremo de voluntad –rasgo que también lo aproxima al vitalismo de Nietzsche.

⁸¹ *Literatura española...*, *op. cit.*, “El signo...”, p. 42.

⁸² *El defensor*, *op. cit.*, p. 76.

PEDRO SALINAS

Veamos, por último, otra versión del hombre que se despoja de las cadenas, asciende por encima de sus semejantes, ve y baja para narrar lo visto. “Un escritor, sépalo o no, nunca escribe para tan sólo los que conviven con él en su tiempo. La noción de actualidad, tan importante en otras cosas, es en el arte puro muy poco significativa. (...) Las obligaciones de inteligibilidad de un poeta no tienen por qué ceñirse indispensablemente a la capacidad media de entender de su época. Si hoy no se le entiende, ¿no vendrán días mejores? Esta gran esperanza de ser algo más que una voz del hoy, abierta a la mañana, cerrada con la noche, este gran sueño de vivirse más allá, es la raíz de toda gran poesía.”⁸² Este fragmento también nos provoca el recuerdo de otros del ‘último romántico’, cuando escribe “para todos y para ninguno”, cuando en Sils María, sin fanfarronería, sabe que está a miles de pies de altura “y a muchísimos más del resto de los mortales”.

La mirada del poeta es la que cierra los ojos y ve un universo más cierto que el de sombras macilentas; la poesía del poeta es un rayo de luz que nos ofrece una senda en cual confiar: es el poeta transfigurado que nos presta su mirada.

129

⁸² *Ibid.*, p. 247.

VUELTA AVANT LA LETTRE

*Jaime Perales**

Ésta es una versión modificada del segundo capítulo de mi tesis de licenciatura sobre la revista *Vuelta*,¹ que se defendió en abril de 1990, en el Instituto Tecnológico Autónomo de México. Resume muy brevemente la historia cultural de América Latina a través de la perspectiva particular de las publicaciones culturales y literarias de la época, desde los años veinte hasta que Octavio Paz funda *Plural* en la década del setenta. Las publicaciones que se mencionan son los antecedentes que abren un espacio muy importante, no sólo para la ahora célebre *Vuelta*, sino para las distintas publicaciones culturales latinoamericanas actuales.

131

I. *Contemporáneos* (1928-1931)

Contemporáneos aprendió dos lecciones que la publicación de José Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*, había difundido en toda América Latina. El filósofo español divulgó en su revista a los pensadores más destacados de Alemania de esos años, como Alfred y Max Weber, Max Scheler y Georg Simmel entre otros. *Contemporáneos* adoptaría las ideas de *Revista de Occidente*, no tanto en el plano filosófico o en el

* Egresado del ITAM, realiza estudios de doctorado en Georgetown University.

¹ *Vuelta: origen y desarrollo de una revista intelectual (1976-1986)*, fue el primer trabajo extenso escrito sobre la publicación de Octavio Paz.

JAIME PERALES

de la historia de las ideas, como en el literario. La segunda lección para *Contemporáneos* fue la actitud que tuvo Ortega y Gasset hacia la política. Ortega diría en el primer número de su revista, que la política era una categoría inferior de la cultura universal, dado que no aspiraba a comprender las cosas, y que, por lo tanto, el intelectual debía de concentrar más su atención en la obra personal. De cierta manera postulaba la actitud liberal e individualista de distancia del intelectual hacia el poder que adoptarían distintos grupos culturales, como *Sur* o la propia *Contemporáneos*. Es difícil establecer si Ortega, cuando escribió esa introducción había leído las dos famosas conferencias sobre 'ciencia y política' como vocaciones que Max Weber dictó en Munich en 1918. Aunque algunos especialistas afirman que la posición de Ortega hacia la política no era tanto teórica como de amargura y desilusión: había participado activamente en España como fundador de la Liga de Educación Política en 1913, el semanario *España* en 1914 y 1915 y la editorial Espasa Calpe en 1919, pero en todas estas empresas la política siempre había sido un problema, que llegó a su clímax con la dictadura de Primo de Rivera. Fue en estas circunstancias que Ortega pensó que el intelectual debía limitarse a las cuestiones eternas de la cultura y el conocimiento. *Contemporáneos* adoptó la posición, sin embargo para sus integrantes el sector político fue un refugio. La mayoría alcanzó cierto éxito con algunos puestos en la burocracia mexicana: Salvador Novo y Carlos Pellicer fueron secretarios particulares de Narciso Bassols y José Vasconcelos cuando éstos eran Secretarios de Educación; José Gorostiza fue de Relaciones Exteriores durante el régimen de Ruiz Cortines y Jaime Torres Bodet de Educación durante el gobierno de Ávila Camacho. Los *Contemporáneos* despreciaban a la política, pero estaban conscientes que en México era difícil sobrevivir sin ella. (Se puede recordar la frase despectiva de Novo: "En México todo sucede de acuerdo a la eyaculación espasmódica de la política.")

Otra diferencia importante de *Contemporáneos*, con respecto a *Revista de Occidente*, fue su preferencia por una estética afrancesada. Algunos miembros del grupo, como Jorge Cuesta, consideraron que la

cultura francesa no era una presencia ‘artificial’, dado que había existido por más de un siglo en México. Por lo tanto, era tarea del escritor difundirla a través de la creación y el ensayo artístico. Al contrario, la publicación de Ortega y Gasset siempre tuvo una posición de reserva con respecto a Francia y su literatura, dado que en ese momento la modernidad se encontraba en Alemania. La posición de *Contemporáneos* hacia Francia sólo se podía explicar por el marco cultural de América Latina en el primer tercio del siglo XX y la actitud que tuvieron algunas revistas culturales hacia la vanguardia europea. Por ejemplo, en Argentina *Sur* tuvo una posición favorable hacia Europa, sobre todo Francia. En el primer número su fundadora, Victoria Ocampo, en una carta dirigida a Waldo Frank consideró que la creación de una revista cultural era un elemento esencial para que se estableciera un diálogo entre “América” y Europa. El volverle la espalda a Europa para Victoria Ocampo era una consideración más que absurda. El ensayo y la creación artística de la nueva vanguardia europea francesa fueron los dos polos esenciales que sostuvieron a *Sur* en sus primeros años de vida.

Por su parte, en Perú, la revista fundada por José Carlos Mariátegui, *Amauta* (1926-1930), buscó fundir el radicalismo político con la vanguardia europea del momento. En el caso de Cuba, la revista de Alejo Carpentier, Jorge Manach y Juan Marinello, *Avance* (1927-1930), buscó también de establecer un diálogo cultural entre América Latina y Europa. En Brasil, revistas como *Klaxon*, *Terra Roxa* y *Verde* establecieron los más finos debates culturales y manifiestos a favor de la cultura europea de vanguardia. Obras como *Macunaima* de Mario de Andrade mezclaron el modernismo europeo con la conciencia de la etnicidad brasileña.

El juicio de Octavio Paz sobre *Contemporáneos* rebasó la línea de la promoción de la vanguardia estética y se dirigió más hacia una interpretación moral. En un programa de televisión difundido en México, con motivo del aniversario de los diez años de la revista *Vuelta*, Paz resumió una idea importante desarrollada en dos ensayos donde se destacaba la actitud de difusión del grupo: La posición de defensa hacia la vanguardia europea de *Contemporáneos* era una afrenta políti-

JAIME PERALES

ca y moral contra una estética impositiva surgida en un marco nacionalista donde los distintos grupos emergentes de la Revolución mexicana eran cooptados por el Estado. El discurso nacionalista de José Vasconcelos, que se cristalizó en el muralismo mexicano, fue un instrumento del Estado para difundir una estética que exaltara exclusivamente la Revolución mexicana. Mientras que la actitud revolucionaria para *Contemporáneos*, no era una categoría política, sino un concepto vital cuya mejor manifestación era el arte. Gilberto Owen, uno de sus fundadores, se refirió a esta particular forma de vivir: “Todos éramos, original, esencialmente revolucionarios (...) Nacidos, crecidos en respirar aquel aire de adoptar posturas nuevas ante la vida. Sentíamos esto lo único revolucionario y más sincero que tomar simplemente lo viejo y barnizarlo y escribir encima: Viva la Revolución!”

La respuesta de los *Contemporáneos* era, en cierta forma, una de las distintas reacciones de la sociedad civil ante un Estado aún difícil de ser asimilado por los distintos grupos sociales que estaban surgiendo de la Revolución mexicana.

El último número de *Contemporáneos* mencionó a *Barandal* (1931-1932), la primera revista en que Octavio Paz fue cofundador y miembro del consejo de redacción. El comentario de Ortiz de Montellano era, además de un reconocimiento, la adopción cultural de un grupo de escritores que se estaba formando en el medio literario mexicano y que, en cierta manera, seguía los pasos de *Contemporáneos*:

“En sus cuatro años de existencia *Contemporáneos*, se ha visto confortada con la aparición de algunas revistas de principios semejantes a los nuestros. Primero *Bandera de Provincia* y *Campo*, ahora *Barandal*, apoyo de una generación próxima y cercana –cuatro nombres: Octavio Paz, Rafael López, Arnulfo Martínez Lavalle y Salvador Toscano– que con buen gusto y seguridad inteligente nuestro aislamiento llama una generación.”

134

II. *Taller* (1938-1941)

Los escritores latinoamericanos que vivieron la década de los años treinta experimentaron tres fenómenos decisivos: La crisis económica generalizada y, como consecuencia la efervescencia revolucionaria y socialista que se generó en toda América Latina. La contribución del exilio español al enriquecimiento cultural latinoamericano; y el nacimiento de una nueva generación de lectores.

En los años treinta, junto a los brotes revolucionarios socialistas, que habían ganado relativamente pocos simpatizantes en la década anterior, América Latina había empezado a copiar del fascismo europeo modelos económicos intervencionistas. Esto dio como resultado que el período comprendido entre 1930 y 1945 fuera de conflictos ideológicos. Durante la década de los años treinta a todo lo largo de América Latina, se organizaron partidos comunistas con diferentes resultados regionales. Tuvieron notable presencia en Brasil, Chile y Cuba y una fuerza menor en países como Argentina, Uruguay, Colombia y Venezuela. En México, debido al apoyo del presidente Lázaro Cárdenas, el Partido comunista mexicano obtuvo una mayor presencia política debido a que dejó de ser un partido perseguido por el gobierno, como ocurrió durante la época del llamado Maximato dirigido por el ex presidente Plutarco Elías Calles (1930-1934).

En el aspecto cultural, la Guerra civil española tuvo una influencia indudable en la política cultural en América Latina, abrió sus puertas a las distintas disciplinas del conocimiento, que fueron enriquecidas por hombres de letras como Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y León Felipe; editores como Gonzalo Losada y López Llausás; profesores como José Gaos y Xavier Zubiri y cineastas como Luis Buñuel. Por la talla de sus integrantes, algunos han comparado este exilio con el Renacimiento cultural italiano del cuatrocientos escapando del cerco de Constantinopla.

Finalmente, la generación de escritores latinoamericanos de principios de los treinta empezó a relacionarse con una nueva generación de

JAIME PERALES

lectores iniciada hacia 1939 y creciente a través de un mayor número de universidades, escuelas, bibliotecas, librerías y editoriales latinoamericanas promotoras de la cultura.

América Latina de los treinta experimentó el nacimiento de numerosas revistas culturales, pero su circunstancia –económica (depresión), política (auge de partidos socialistas), cultural (influencia de pensamiento europeo)– provocaría una tensión entre literatura y política. Algunas de ellas fueron *Sur*, en Argentina; *Orígenes*, en Cuba; *Número*, en Uruguay; *Babel*, en Chile; y *Taller*, en México.

Ésta, al rechazar el arte puro, tomó distancia con *Contemporáneos*. Para *Taller* la crítica a la estética nacionalista impuesta por el gobierno de Elías Calles era insuficiente ante los problemas de Latinoamérica en esos años. El ensayo de Octavio Paz “Razón de ser” publicado en el segundo número de *Taller* era tanto un reconocimiento público como una crítica a *Contemporáneos* y su actitud ‘purista’ ante la literatura. La interpretación de la literatura de *Taller* tenía relación con lo que diversas revistas culturales europeas y norteamericanas entendieron como ‘compromiso político’ del intelectual llamándolo de distintas formas: literatura comprometida, literatura con mensaje social, literatura para las masas, arte de tesis, vanguardia literaria o radicalismo político, entre otras. *Taller* fue una revista literaria con una tendencia dosificada de marxismo. Sin embargo, como dice Paz en su ensayo sobre *Taller*, la revista se había formado con distintas interpretaciones del marxismo de la época: José Revueltas se inclinó por las ideas de Lenin; José Alvarado y Efraín Huerta por Stalin y el propio Paz se consideró en ese momento influenciado por las ideas de Trotsky. *Taller* interpretó la idea de ‘escritor comprometido’ sostenida en *Qué es la literatura?* Para la línea articulada por Sartre, el intelectual debía reflexionar críticamente sobre la situación política del momento, era un agente de cambio de la sociedad.

La segunda respuesta de *Taller* a los problemas del momento, consistió en incluir a la generación de la revista española *Hora de España*, (que Paz conoció cuando fue delegado mexicano en el Segundo Congreso de Escritores Antifascistas, celebrado en Valencia), entre

VUELTA AVANT LA LETTRE

los que se encontraban: Manuel Altolaguirre, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Ramón Prados y Manuel Sánchez Barbudo. (Sin embargo, Paz en su ensayo hace particular énfasis en la influencia de Luis Cernuda para su formación de poeta.)

La tercera respuesta de *Taller* a la nueva generación de lectores gestada en esa época, fue la traducción de escritores poco conocidos en Latinoamérica, como Rimbaud, Hölderlin, Leopardi o T.S. Eliot. Octavio Paz ha declarado con orgullo que la revista *Taller* fue la primera publicación latinoamericana que publicó, con expresa autorización del autor, una antología de traducciones de poemas de Eliot autor capital de Europa en esos años. También ha escrito Paz, que *Taller* tradujo la actitud del llamado Frente Popular Francés en términos literarios, que fundamentalmente consistió en defender la libertad del escritor frente a la ideología.

III. *El Hijo pródigo* (1943-1946)

Las dos revistas juveniles más importantes *Taller* y *Tierra nueva* pronto concluyeron su existencia. En el panorama cultural mexicano de los años cuarenta encontramos *Letras de México* (1937-1948) y *Cuadernos americanos* (1942-), revista fundada por el economista y abogado Jesús Silva Herzog con una actitud panamericana ante la Guerra Mundial –el primer número apareció poco después del ataque a Pearl Harbor. Aunque cultivó con provecho el ensayo y la creación literaria, –la publicación fue apoyada por Alfonso Reyes, el escritor mexicano más importante de la época– se especializó en disciplinas sociales como la sociología y la economía, por lo que los escritores jóvenes de la generación de postguerra en esos años no tuvieron un espacio exclusivo para la participación literaria.

El funcionario público y editor de *Letras de México*, Octavio G. Barreda, tuvo la idea de fundar una publicación de ‘categoría textual’ donde se promoviera el espíritu creador de los nuevos escritores mexicanos, que fue *El Hijo pródigo*. La revista trató de diferenciarse de

JAIME PERALES

Letras de México y Cuadernos americanos circunscritas al área geográfica de México y Latinoamérica. Para Barreda, la cultura europea debía ser defendida como un concepto importante dentro de la cultura nacional, dado que en los años cuarenta se había difundido en México el pesimismo decadentista de la Segunda guerra mundial que veía a la cultura europea liquidada como un reflejo de la crisis del capitalismo. Esta visión se reforzaba con opiniones como las de Diego Rivera, el Secretario de Educación Jaime Torres Bodet y el cónsul chileno Pablo Neruda, que defendían una literatura nacionalista. Octavio Paz, coeditor de la revista *El Hijo pródigo* escribió en un ensayo posterior que las ideas estéticas defendidas oficialmente los años cuarenta eran, más que todo, una máscara ideológica de la intolerancia del Estado mexicano que no permitía tendencias distintas a la suya. *El Hijo pródigo* fue interpretada por Paz como una continuación lógica de *Taller y Hora de España* que defendieran la ‘libertad del arte’ frente a la ideología.

El Hijo pródigo intentó ser el punto de unión entre las dos tendencias imperantes de la época –regionalismo y cosmopolitismo– como un término medio de la cultura universal. También reunió a colaboradores de distintas edades, como Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, Alí Chumacero y Octavio Paz, efectuando una alianza generacional entre escritores mexicanos.

Finalmente la revista se unió a la discusión generada por la Guerra fría en torno a fórmulas establecidas en el momento como capitalismo contra socialismo y democracia contra comunismo. En el marco de este debate compartido con otras revistas culturales latinoamericanas, *El Hijo pródigo*, probablemente por iniciativa de Octavio Paz, publicó a algunos escritores disidentes de la Unión Soviética, como Victor Serge y Jean Malaquais.

Debido a que ganó una beca para estudiar en el extranjero, Octavio Paz fue coeditor de la revista hasta el número siete, sin embargo continuaría colaborando irregularmente hasta la desaparición de la revista.

IV. *Sur* (1931-1970)

Octavio Paz leyó a André Bretón por primera vez en español en la revista *Sur*. Bretón, junto con el libro de William Blake, *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, le ‘abrieron las puertas de la poesía moderna’. Según John King, en su libro sobre *Sur*, Paz fue uno de los colaboradores extranjeros más asiduos de la revista y esto perduraría hasta que fundara la propia. Paz contribuyó en la Guerra fría con un ensayo y una antología sobre los campos de concentración soviéticos en la década de los cincuenta, también en la presentación de una selección de literatura japonesa, en colaboración con el especialista Donald Keene. La amistad de Octavio Paz con José Bianco, jefe de redacción de *Sur* que lo ayudó a publicar su primer ensayo fue uno de los hechos decisivos para que la generación de *Sur* y la de *Vuelta* establecieran una comunicación cercana. Por ejemplo, el escritor argentino Danubio Torres Fierro, en la primera época de *Plural*, entrevistaría a los principales colaboradores de *Sur*: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Silvina y Victoria Ocampo. También se realizó un número especial de *Vuelta* en homenaje a Victoria Ocampo con motivo de su muerte en 1979, donde Octavio Paz declaró la importancia que había tenido *Sur* para él y muchos escritores de su generación. De igual manera, es importante recordar que durante los años de consolidación de *Vuelta*, Alejandro Rossi, editor de la revista en ausencia de Paz, significativamente publicó en el primer número un trabajo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

Algunos de los colaboradores de *Vuelta* tuvieron su primer acercamiento con la literatura europea y norteamericana de la época a través de *Sur*. Así como Carlos Fuentes ha comentado que tenía la impresión de conocer a Julio Cortázar mucho antes de encontrarse personalmente con él por las páginas de *Sur* y Mario Vargas Llosa se ha referido a la profunda influencia de la revista durante sus años de formación, dado que conoció varias obras de Sartre y Camus por las traducciones de la editorial argentina, también Guillermo Cabrera Infante reconoce la importancia de la revista para los escritores cubanos

JAIME PERALES

de su generación. *Sur* fue la publicación latinoamericana más afín a *Vuelta*, sin embargo, pueden reconocerse diferencias importantes entre ambas en torno a la política.

Sur mantuvo la actitud de su mentor espiritual, José Ortega y Gasset, para quien política era un elemento excéntrico de la cultura y del arte: “¿Cómo podría imbricarse en la política el cuarteto para cuerdas de Debussy, la Sinfonía de los salmos de Stravinski o un pescado de Braque?” *Sur* siempre mantuvo una posición definida, fue antipopulista en el plano doméstico y anticomunista en el internacional, sin embargo la política fue un elemento tan importante, que llegó a provocar la renuncia de José Bianco, durante veinticinco años jefe de redacción de *Sur*, por diferencias con la directora Victoria Ocampo. La ética de *Sur* consistió en defender el liberalismo en el plano político, el individualismo en el teórico, y el elitismo cultural en el estético; sus colaboradores, a diferencia del peronismo de la época y del compromiso intelectual sostenido por Sarte, estaban convencidos de que la cultura y el arte eran minoritarios. El compromiso en *Sur* se orientó a rechazar todo tipo de dictadura como una manera de combatir la barrera de la ideología, independientemente del compromiso del intelectual con la política o con el arte.

140

A diferencia de *Sur*, que siempre utilizó a la literatura y al arte como formas de distanciamiento del intelectual ante el poder, para *Vuelta* el compromiso del intelectual ha estado orientado por la moral, y su instrumento ha sido la crítica. Para la publicación de Paz ésta es la razón que justifica que una revista cultural escriba sobre política.

V. *Revista mexicana de Literatura* (1955-1963)

A finales de los cincuenta, sus años de decadencia, *Sur* no pudo responder ante la nueva generación de escritores y lectores en formación. Este espacio comenzaría a ser cubierto por publicaciones surgidas en distintos puntos de Latinoamérica, como la revista de la *Casa de las Américas*, *Marcha*, *Mundo nuevo* y la *Revista mexicana de Literatura*,

editada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo en su primera época, y por Juan García Ponce y Tomás Segovia en la segunda. Las ideas directrices en los cuarenta de política y literatura adquirieron renovado vigor a finales de los cincuenta ante el entusiasmo generado por la Revolución cubana. La generación cultural latinoamericana más cercana a la Revolución cubana fue la del llamado *Boom*; la revista publicó los primeros textos de tres de sus flamantes protagonistas, que aún no se conformaba como grupo con lo cual se adelantó a la publicación de Emir Rodríguez Monegal, *Mundo nuevo*: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar. La publicación tuvo la vocación latinoamericanista de *Cuadernos americanos*, pero al mismo tiempo cuidando la tradición universal de *Sur*, es decir, trató de equilibrar nacionalismo y cosmopolitismo. Las influencias clave que la *Revista mexicana de Literatura* había adoptado conscientemente eran las de los dos escritores mexicanos más importantes de ese momento: Alfonso Reyes y Octavio Paz, haciendo suya la observación del primero, de que la literatura latinoamericana era importante no por ser latinoamericana sino por ser literatura, independientemente de la nacionalidad y el lenguaje.

En política, la revista adoptó la idea de Emmanuel Mounier de una ‘tercera vía’, pero no fue la católica-marxista de *Esprit* en los cuarenta en Francia, sino una posición social-demócrata crítica a la hegemonía postbélica estadounidense. Por esta razón, se publicaron algunos de los representantes más significativos del pensamiento contemporáneo, que habían sido duramente criticados durante la década de los cuarenta en Europa: Bertrand Russell, Albert Camus, Jean Paul Sartre, André Malraux, Arthur Koestler, Czeslaw Milosz y E. M. Cioran. Pero uno de los pasos editoriales más importantes de la *Revista mexicana de Literatura* será el de iniciar la publicación de una nueva generación de escritores: Tomás Segovia, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, José de La Colina, Marco Antonio Montes de Oca, Homero Aridjis y Gabriel Zaid.

JAIME PERALES

VI. Una nueva generación de editores latinoamericanos (1960-1970)

La creación de revistas culturales como *Vuelta* son inexplicables si no se habla del nacimiento de la compleja red de publicaciones, premios y editoriales que nacieron a finales de la década de los sesenta en América Latina y en Europa. Se ha mencionado el crecimiento demográfico de las grandes urbes latinoamericanas y, como consecuencia, una mayor demanda de libros y bibliotecas. Los exiliados en América Latina de la Guerra civil española no sólo contribuyeron en el plano de las ideas sino como empresarios culturales, especialmente fundando editoriales que difundieron la nueva literatura latinoamericana, como González Caso, López Llosa, Arnaldo Orfila y Joaquín Diez Canedo. Arnaldo Orfila, fundador de Siglo XXI, por ejemplo, dio a conocer no sólo obras de sociología sino también numerosas novedades durante la década de los sesenta, como *Corriente alterna*, de Octavio Paz; *Todos los gatos son pardos*, de Carlos Fuentes y *Último round*, de Julio Cortázar, entre otras obras significativas. También tradujo libros en esa época muy recientes como *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault, que de este modo fue conocido, antes en castellano que en inglés. Por su parte, en 1960 Emecé de Buenos Aires empezó a reeditar toda la obra de Jorge Luis Borges, escritor minoritario hasta entonces convertido en auténtico *best-seller*. En Brasil, las ediciones efectuadas por José Olympo de Jorge Amado, Gracilino Rojas y José Lins de Rego hicieron que estos autores se difundieran de una manera mucho más amplia.

142

El éxito de algunas páginas culturales latinoamericanas fue otro elemento que ayudó a la introducción posterior de revistas intelectuales como *Vuelta*. Entre ellas, el suplemento cultural de *Siempre* en México, la sección cultural de *La gaceta de Tucumán* en Argentina, el suplemento de *O Estado de Sao Paulo* y el semanario *Marcha* de Montevideo, fundado por Juan Carlos Onetti.

Las pequeñas editoriales fueron otro elemento de promoción para la literatura latinoamericana, como Era en México; la Editorial Uni-

versitaria en Chile; Jorge Álvarez y Galeano en Buenos Aires; y Arca en Montevideo.

Todos los elementos enumerados incidieron en la consolidación de la cultura latinoamericana de los años setenta, sin embargo el hecho más importante que unió y al mismo tiempo separó a toda la literatura latinoamericana contemporánea fue la Revolución cubana, que funcionaría como deslinde del compromiso ético y político del estético. Cuba, de la noche a la mañana, se convirtió en noticia. La Casa de las Américas, probablemente fue la institución cultural más importante de América Latina durante los sesenta, que publicó, con el mismo nombre, una revista consecutivamente dirigida por Fausto Masso, Antón Arrufat y Roberto Fernández Retamar. La revista organizó el llamado Premio Casa de las Américas, que por un tiempo fue un importante elemento de promoción de la nueva literatura latinoamericana.

El más destacado evento editorial ocurrido durante el franquismo, fue la fundación de la editorial Seix-Barral, por los españoles Joan Petit, José María Castellón y Carlos Barral. Por iniciativa del primero, se organizó el Premio Biblioteca Breve inaugurado en 1958 con su adjudicación a la novela de Luis Goytisolo *Las afueras*, y consolidado en 1962 cuando se otorgó a la novela de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. El codiciado premio por los autores de la nueva literatura latinoamericana también fue alcanzado por *Los albañiles* (1963) de Vicente Leñero, *Tres tristes tigres* (1964) de Guillermo Cabrera Infante y *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes. Seix Barral permitió que la nueva literatura latinoamericana fuese accesible en Latinoamérica y Europa a un público más vasto que el hasta entonces alcanzado por las pequeñas editoriales.

Mientras tanto en Francia Gallimard y Seuil crearon la colección Ouvres de la littérature latino-américaine, dirigida por Severo Sarduy y Claude Durand, entre cuyas traducciones aparecieron *Cent ans de solitude* de García Márquez, *Paradiso* de José Lezama Lima, *L'obscur oiseau de la nuit* de José Donoso, y *La nuit hallucinant* de Arenas, entre otros.

JAIME PERALES

VII. *Libre* (1971)

En 1971 apareció en Francia la publicación trimestral *Libre*, que no obstante su vida efímera tuvo gran importancia por el peso intelectual de sus colaboradores, que tuvieron como propósito principal escribir con el compromiso político de los grandes intelectuales ‘de-la-gauche française’. La revista representó a un grupo de escritores inconformes con los sistemas sociales del momento, que planteó su inconformidad a través de la ‘crítica necesaria y purificadora’, conservando el equilibrio entre las pretensiones del arte (‘cambiar la vida’) y las de la política (‘cambiar el mundo’). La publicación tenía la idea redentora de luchar contra ‘la injusticia del sistema capitalista’. El primer número de la revista agrupó por última vez a una serie de escritores hispano-americanos disímiles en cuanto a sus ideas políticas: Octavio Paz, Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa, Jorge Sempún y Gabriel García Márquez; sin embargo, lo verdaderamente interesante de *Libre* es que sus autores mayoritariamente exiliados políticos –y esto es importante, el exilio– tenía bien identificado al grupo de sus lectores: el público estudiantil. A tres años de los hechos de 1968 la revista intentaba recuperar la vitalidad del espíritu estudiantil a través del lenguaje. Dado que en América Latina no existía un centro fijo, la revista lo fincaba en Europa, al tiempo que afirmaba que la literatura aquí producida era cosmopolita y podía leerse más allá de sus fronteras.

144

Otra idea importante en *Libre* fue la de la independencia económica como clave para la independencia intelectual, que aunque no se alcanzó totalmente sería luego recuperada por Paz para *Vuelta* como una forma de mantener una distancia crítica frente a cualquier influencia de poder –principalmente gubernamental. Para Paz, *Libre* fue una concepción bastarda de su proyecto inicial como revista. Mientras que para *Libre* el principal problema de América Latina era el capitalismo estadounidense y la dependencia económica, para *Vuelta* se concentraba en torno a la doctrina y el Estado en ese momento no había salida al problema de la burocracia, que era visto como un decadentismo similar al obser-

VUELTA AVANT LA LETTRE

vado por Max Weber, como una peste que devoraba las instituciones democráticas. Para *Libre* la alternativa de América Latina se hallaba en experimentos socialistas tan diversos como el del Estado militar peruano del general Velasco Alvarado o el de Salvador Allende en Chile. Por cierto, *Plural* apoyaría la opción económica y política de Velasco, hasta su intolerancia de clausurar *Caretas*, una de las revistas de opinión más importantes del Perú. El pesimismo de *Vuelta* podía cifrarse en la metáfora de Max Weber, que veía a la burocracia como ‘una jaula de hierro’.

ROQUE DALTON

MUERTE A CAMPO
TRAVIESA: CINCO POEMAS
DE ROQUE DALTON

*Julio Eduardo Aguilar**

Introducción

En el presente ensayo parto de la premisa de que es imposible tratar en su totalidad la obra de un autor en un espacio tan noble, pero a la vez tan pequeño. Parto también de otra, el ineludible sesgo de lectura presente al analizar la obra poética de Roque Dalton García. Ignoro si el mundo esté para este tipo de sinceridades, pero desde el momento de escoger a uno u otro autor sé que se incurre alguna parcialidad. Sé también que los autores en los que debe centrarse la reflexión deberán ser aquellos que están de moda o aquellos cuya profundización aporte luz a los estudios sobre la materia; sé, por último, que a veces hay que saltar sobre los hombros de un gigante... El primero y tercer motivo me tienen sin cuidado. Considero que en alguna medida volver a la obra de RDG significa no quitar el dedo del renglón sobre una serie de hechos de por sí significativos: el amor, la guerra y los asesinatos de aquellos que defienden el derecho a la disidencia.

La vida de RDG es un periplo metafórico de la defensa de ese derecho: perseguido por los regímenes dictatoriales salvadoreños y centroamericanos, y asesinado por sus compañeros de armas en un episodio epó-

147

* Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM.

JULIO EDUARDO AGUILAR

nimo de la conculcación del derecho a la disidencia. Los cantos de sirena de los globalifílicos nos invitan a pensar que estos sucesos o formas de proceder son cosa del pasado. Pero la realidad, soberbia y testaruda, nos hace pensar que el amor, la guerra, y hoy más que nunca, el derecho a la disidencia son aspectos de la vida sobre los cuales no debe haber olvido.

Así, la guerra en cualquiera de sus formas (Seara¹ o Huntington²) es un peligro que pende como la espada de Damocles; el amor es un sentimiento que desaparece en casi cada una de sus articulaciones (a la pareja, al prójimo, a Dios); y el derecho a la disidencia está mucho más amenazado ya sea en la forma de pensamiento único (Ramonet,³ *Le Monde Diplomatique*⁴) o en la forma de cruda negación del derecho a la expresión por parte de las neoderechas en el poder.

Noticia para principiantes

148

Roque Dalton García cumplió veintiséis años de haber sido asesinado (10 de mayo de 1975) por quienes eran sus compañeros de armas: los miembros de una organización guerrillera clandestina llamada Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), que posteriormente pasó a formar parte del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN, por su acrónimo más conocido. Actualmente, los salvadoreños le atribuyen otro: FMLN, S.A. de C.V.). El sórdido e insatisfactoriamente aclara-

¹ Modesto Seara Vázquez, *La hora decisiva. Análisis de la crisis global*, 1995, México, Porrúa, p. 334-64.

² Samuel P. Huntington, "El conflicto entre civilizaciones", en *Civilización y Cultura*, vol. I, antología del Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM, 1999, México, p. 137-68.

³ Ignacio Ramonet, *Un mundo sin rumbo. Crisis de fin de siglo*, 1997, Madrid, Debate.

⁴ V.A., *Le Monde Diplomatique*, edición española, *Pensamiento crítico vs. Pensamiento único*, 1998, Madrid.

ROQUE DALTON

do momento del asesinato no será tratado en este ensayo, aquello es *tierra de nadie*, todavía.

Roque Dalton García había nacido antes en San Salvador, la capital de El Salvador, el 14 de mayo de 1935 (66 años ha de su nacimiento, hoy). Según lo aceptado biográficamente, cursó parte de su primera formación en un colegio jesuita conocido como Externado San José, sito en la ciudad capital salvadoreña. Posteriormente, sus múltiples inquietudes lo llevaron a estudiar en universidades de México y Chile. Otro aspecto de su trayectoria vital que resalta, es que como representante del Partido comunista salvadoreño (PCS) viajó por diversos países europeos del Este, y en esa misma calidad política residió varios años en Cuba. Estos hechos lo dieron a conocer como polemista, ensayista y poeta. A la vez lo pusieron en contacto con la discusión respecto a la vía por la que se realizaría el cambio o la revolución en El Salvador.

En su periplo vital de escasos cuarenta años escribió aproximadamente catorce poemarios, una novela, dos monografías, varios ensayos y participó en innumerables conferencias. Procreó dos hijos, y como ya dijimos acabó por enrolarse en la organización guerrillera que le puso término a su vida: en fin, un joven brillante.

149

Aclaración imprescindible

Los cinco poemas que nutren este análisis representan a mi juicio las constantes temáticas representativas dentro de la obra poética de RDG. Llama la atención el hecho que algunas de ellas son en esencia tradicionales dentro de la literatura: amor-muerte; amor-erotismo; guerra-paz; denuncia social-identidad; y cierto tipo de nostalgia premonitoria. En la lectura de sus poemarios se pueden establecer afluentes (valga la metáfora) que ilustran los binomios temáticos mencionados. Y en el caso de *Historias prohibidas...*,⁵ el “Poema de amor” es em-

⁵ *Las historias prohibidas del Pulgarcito*, 1989, 10a., México, Siglo XXI, p. 211-2.

JULIO EDUARDO AGUILAR

blemático de esta corriente de denuncia social elevada en él, sin duda, a la categoría de poesía.

Ahora bien: ¿qué hace trascender entonces la poética de Roque Dalton? La respuesta la encontrará el lector a lo largo de este ensayo. Pero antes expondré las variables entre las cuales se ha (no situado, sino) situado la obra de RDG.

Por un lado, están todos aquellos –que son masa, y como masa: mansa– apologistas de RDG, que más que algún aporte estético se han devanado por establecer la valiente coherencia entre vida y obra literaria; han celebrado sobre todo aquellos poemas de denuncia social, y también la estética guerrillera de Dalton (y han aportado poco a la explicación de su vida, obra y muerte). De ellos deriva una corriente de artículos, ensayos, poemas, entrevistas e imitaciones. Estas últimas insisten también en la aberración local del uso del lenguaje que en Dalton fue un recurso entre otros, pero que en ellos se convierte en reduccionismo poético.

Por otro lado, se encuentra la drástica sentencia con la que Milán Damilano situó la obra de Dalton. En ocasión de la publicación en México del poemario *Un libro levemente odioso*⁶ (prologado por Poniatoswka, por cierto), Milán estableció, citaré ampliamente:

150

“Hablar de Roque Dalton supone generalmente referirse a una leyenda verde, amarilla o negra, pero leyenda al fin: la del militante revolucionario muerto aún joven, víctima de sus propios compañeros de lucha. Esto es: supone hablar de la condición miserable en un nivel económico, mental o ideológico, de América Latina.

[...]

“Como poeta, Dalton debe ser situado dentro de cierta estética muy popular en la América Latina de los años sesenta: la de la “poesía comprometida”. Poesía comprometida, en términos de la estética sesentista, sería: a) una poesía de referencialidad inmediata, donde escribir la palabra árbol no significa una referencia a un signo sino al objeto mismo; b) una poesía donde el lenguaje es sólo un medio de

⁶ 1998, México, La letra.

ROQUE DALTON

comunicación, esto es, un medio donde prima la función apelativa; c) una poesía cuyo lenguaje toma su potencial del habla cotidiana, incluye todo su cargamento de redundancia informativa, pero sin llevarlo hasta las últimas consecuencias experimentales; o un lenguaje donde no se producen metáforas inventivas (esto es: creadas) sino que se recurre a las metáforas de la lengua, o sea las que ya están incrustadas en el habla común. En términos generales, el lenguaje de la poesía comprometida, acorde con su estética de compromiso con el mundo antes que con la poesía, es un lenguaje contaminado, no puro, un lenguaje usado como medio de transmisión de valores o contenidos muy claros para el receptor y donde toda interferencia opaca (esto es, del lenguaje mismo) queda descartada.

[...]

“Quizá una de las fallas más evidentes de este tipo de poesía haya sido justamente no haber llevado el problema de la consideración del lenguaje hablado hasta las últimas consecuencias, es decir, no haber transformado ese uso del habla cotidiana en un proyecto radical.

[...]

“El poeta salvadoreño se afilió a una estética que buscaba cierta simetría entre arte y realidad: al derrumbe del mundo capitalista y sus realidades neocoloniales debería corresponder un derrumbe de la estética capitalista y del modo de producción poético de ese mundo obsoleto.”⁷

Cuando hablo de *sitiar* no de *situar*, lo hago porque la mayoría de aproximaciones a *Roque Dalton*, el icono, expresan ese tono taxativo presente en la cita de Milán. Lo relevante de la propuesta de Milán es separar la leyenda de la obra poética en sí; un procedimiento analítico de la literatura socorrido en las academias que pretenden alcanzar un sospechoso objetivismo cientificista traspolado a las humanidades (aclaro: conozco la obra de Milán y sé que ni de lejos cae en dicho cientificismo). Relevante, también, es que en aquel tono taxativo asis-

151

⁷ Eduardo Milán Damilano, *Una cierta mirada. Crónica de poesía*, 1989, México, UAM-Juan Pablos, p. 189-92.

JULIO EDUARDO AGUILAR

timos a una especie de doble muerte: La de la leyenda y la de la obra de Dalton. ¿A quién se le ocurría volver a una obra en donde *el lenguaje*[... *Jes un lenguaje contaminado, no puro, [...]*? Es un juicio de carácter sumario, pero que tiene también su explicación cultural de carácter histórico en el caso de Milán, que no trataré en este ensayo. Diré, nada más, que dicho juicio quizá obedeció al hartazgo de vivir en aquel ambiente *miserable en un nivel económico, mental o ideológico, de América Latina*; obedeció, quizá, a la necesidad de establecer una *Ars Poetica* a partir de definir a los otros para buscar esa pureza del lenguaje que en sí misma cuestione la lógica estética capitalista. Basta señalar que a partir de la publicación de *Errar*,⁸ publicado tres años después de haberse escrito la reseña de donde tomé la cita, Milán inicia aquella búsqueda que lo llevará en 1997 a obtener el Premio de Poesía Aguascalientes.⁹ En resumen, se está leyendo un fenómeno poético más desde las necesidades del crítico que desde las propias variables de la obra analizada.

Cinco poemas en contra de la muerte

152

“Destierro voluntario”

Este poema lo rescata Dalton en su novela *Pobrecito poeta que era yo*.¹⁰ En los párrafos anteriores se relatan las vicisitudes por las que había atravesado dicha página, como él la llama. Señala que había sido publicado en “la revista del grupo xalapense”, dirigida aparentemente por Carlo Antonio; señala, además, que dicho poema había sido “fruto de un año intenso, del año al que debo lo que soy, para bien o para mal. *Pero ¿es que soy el mismo de entonces?*”. He subra-

⁸ 1991, México, El Tucán de Virginia.

⁹ Eduardo Aguilar, “Milán o la poesía del aire. A propósito de la trigésima edición del Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes”, *Intercambio*, 1997, México, Bancomext, 1(5):31-33.

¹⁰ 1982, San José, Costa Rica, Universitaria Centroamericana, p. 230.

yado la frase anterior, que precede a la transcripción del poema en la obra citada, porque señala la vertiente y el antecedente nerudiano de dicho poema.¹¹ El eco nerudiano¹² que resuena en el ambiente construido por el poema es ineludible; también la extraña adjetivación de dos sustantivos: noche estentórea y cara[...]sardónica. Veamos cuáles son las derivaciones textuales.

ESTENTÓREO, —A (l. Stentoreus; de *Estentor*, heraldo griego en el sitio de Troya, de célebre voz). adj. s. XVII al XX. Muy fuerte o ruidoso, aplicado al acento o a la voz. Es claro que RDG está empleando el término en su primera acepción, la latina. Lo cual refleja su familiarización con los modelos poéticos griegos durante ese intenso año. **SARDÓNICA**, sin embargo, asocia una familia de palabras con las cuales su empleo resulta en una serie de significados múltiples. Lleva primero a **SARDÓNICE** (l. *sardonix*, *ychis*; del gr. *sardónyx*). f. *Ágata* de color amarillento con zonas más o menos oscuras. Habré de señalar que *Ágata* es un mineral; pero, también, es el nombre de un asteroide que circula entre Marte y Júpiter, descubierto por Palisa en agosto de 1882. Conduce enseguida al significado de **Sardonía** (l. Sardonía, cosa de Cerdeña). adj. fig. s. XVI al XX. Med. Risa sardonía, contracción de los músculos de la cara, de que resulta un gesto como cuando uno ríe. Su segunda acepción alude a una planta cuyo “jugo produce en la cara una contracción que imita la risa.”¹³ Al final, el significado de la palabra es el obvio y el habitual, pero hasta su tercera acepción: en Argentina se

¹¹ En el poema 20, del libro de Neruda *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* se lee: “Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.” (vv 23). La perífrasis es clara. Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Cien sonetos de amor*, 1995, Barcelona, Altaya, p. 99.

¹² “Al igual que un gran número de poetas latinoamericanos de mi edad, partí del mundo nerudiano, o sea de un tipo de poesía que se dedicaba a cantar, a hacer loa, a construir el himno, con respecto a las cosas, el hombre, las sociedades. Era la poesía-canto.” (“Una hora con Roque Dalton” en M. Benedetti, *Los poetas comunicantes*, 1981, Marcha, México, p.19.)

JULIO EDUARDO AGUILAR

usa con el significado de irónico, sarcástico. No está alejado que dichos giros los haya absorbido Dalton durante su estancia en Chile. Sin embargo, lo importante es la multiplicidad de sentidos que le imprimen a la lógica del poema. En consecuencia la *referencialidad inmediata* de la cual habla Milán no es tal; aunque siendo consecuentes habrá que aceptar que sí está presente en gran parte de la obra poética de Dalton, pero como una vertiente más.

Por otro lado, esto demuestra que el facilismo aparente en el que se regodean sus apologistas e imitadores, tampoco es tal.

Salvados estos escollos léxicos, analizaré los aspectos que desde mi punto de vista son relevantes en el poema “Destierro voluntario”. Aparte de estar en verso libre, lo primero que llama la atención en el poema son los tres puntos suspensivos iniciales. Ortográficamente los puntos suspensivos expresan “una *pausa inesperada* o la *conclusión vaga*, voluntariamente *imperfecta*, de una frase; [...] La interrupción puede deberse a que el oyente o lector *ya conoce lo que sigue* [...] También se usa este signo *cuando se copia algún texto y se suprime algún pasaje innecesario*, para indicar tal supresión.” Hasta aquí Manuel Seco¹⁴ con sus precisas reglas ortográficas.

154

Así, el símbolo al que atañen los puntos suspensivos iniciales es al de copia, al de devenir; al de supresión de algún pasaje innecesario. ¿Cuál? Posiblemente, la obra poética y las experiencias vividas. Implican también *una pausa inesperada...*, aunque está por investigarse el significado biográfico que tuvo para Dalton su estancia en México.

Por otro lado, ortográficamente inversos en el poema, no al final de la frase, sino donde inicia el discurso poético nos harán conocer lo que sigue, el destierro, y con él la posibilidad de la muerte inscrita en el último verso. Al leer el poema en una sola tirada se encuentra el

¹³ Martín Alonso, “Enciclopedia del idioma”, *Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, 1982, Madrid, 3 vol. (subrayados míos).

¹⁴ *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, 1989, Madrid, Espasa Calpe, p. 520-1.

ROQUE DALTON

aplastante contraste del universo y *la agonía de un hombre solo* [...] *en medio de la noche estentórea*; esa agonía poco a poco se transforma en la rebelión, en el triunfo contra todos los elementos del desterrado, el que se sobrepone por encima de todas las vicisitudes. La utopía es la que sirve de guía, su constitución onírica conduce *hacia las fogatas de los hombres*. Enseguida, en un segundo segmento separado por un espacio tipográfico se transita de los fantasmas hacia una capacidad infinita y gregaria de amar, de encuentro múltiple y multitudinario: *Pero me posesiono de todas las historias y de todos los rostros, /nunca se cansa el corazón de conocer a todos los habitantes de la tierra*. El *Pero*, ese adversativo, es esencial en esa titánica lucha; lo salva únicamente la infinita capacidad del corazón humano. La resistencia es posible sólo con el encuentro múltiple con otros seres idénticos y diversos. Y es posible sólo en la tierra, que es hacia donde ha descendido el poeta y la poesía. La tierra es el lugar del mal y del bien referencializado en el emblema de Caín y Abel, y en *la cara del diablo o la del ángel*, que se *asoma*, entiéndase, que nunca aparece de frente, sino *cambiante y sardónica*. Este juego doble de los calificativos vale tanto para el diablo como para el ángel. La complicidad, en tanto, se transforma en simple y brutal. No existe, por lo tanto, nada ni mítico ni sagrado que le asista al desterrado.

155

Pero consecuentemente esta lucidez no implica nada por sí misma. Esto se expresa en forma de desgarramiento en la penúltima estrofa. Lo que sostiene al desterrado es estar *vivo y pisando la tierra*. Pero reaparecen los fantasmas, en la forma en que *los vientos del Caribe traen sueños vagos...* Otra vez los puntos suspensivos para señalar el punto de la hiperrealidad y de la hiperconciencia: *y el mundo parece venir a plomo de repente*. Lo bucólico del Caribe se anula; es, simplemente el lugar del reencuentro, del desencuentro.

Por último, tres elementos transversan la última estrofa: la necesidad de moverse, la fe en lo ignoto, en lo incontaminado; pero, adversamente, el exclusivo lugar de la poesía, de su articulación lírica, porque quizá sólo en él puede existir *una pulgada de tierra/no descrita en ninguna de las cartas marinas*. El tercer elemento se encuentra yux-

JULIO EDUARDO AGUILAR

tapuesto a todo el discurso poético expresado por la conjunción ilativa con la que inicia: *Y uno termina forastero en el mundo, muerto a campo traviesa*. El hemistiquio señalado por la coma también yuxtapondrá dos elementos inasociables: la condición fugitiva del desterrado y el espacio que la contiene pero en forma de fijeza, la muerte. Al final, la conciencia adquirida por el *yo* poético a través del discurrir del poema se rebela contra el desterrado: En cualquier parte del mundo será forastero, o sea, extraño y tratado como tal, y en consecuencia aquella infinitud que lo hace asumir *por lecho el campo llano*, será el lugar de la muerte, la hostil condición de quedar *muerto a campo traviesa*.

Coincidencias aparte entre metáfora y vida, la lucidez de este poema acompañó a RDG a la aventura que lo llevó a renunciar al Partido Comunista Salvadoreño, en el cual militaba desde los veintidós años, enrolarse en el ERP y encontrar la muerte tal como la había preconfigurado. Encontrarla en la miserable condición mental, ideológica, política y cultural de sus verdugos. Aquellos a quien sabiamente el pueblo salvadoreño ha bendecido con el acrónimo de FMLN, S.A. de C.V. Aquellos que saltaron a la palestra con una falsa diplomacia en ocasión de la rebelión zapatista del aciago 1994, y que en vez de asumir la necesaria y prudente distancia, asesoraron a Salinas de Gortari: consecuentes pues con quien había sido su mentor político en Naciones Unidas, y quien se había aprovechado de su miserable condición mental, etcétera, etcétera.

156

“Alta hora de la noche”

A simple vista este poema está construido a partir de una estructura de versos libres pareados, paralelizados. Esta estructura le otorga el ritmo esencial, a ella se suma el estribillo cifrado desde el primer verso: *Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre*. Cabe señalar que es el verso que sin cambios cierra el poema. Con él se juega en el quinto verso al construir un hemistiquio que es el que le dará profun-

ROQUE DALTON

dididad al poema en los versos sexto, séptimo y octavo. En la mitad de ese quinto verso se da un sorpresivo giro para situar en el centro simbólico del poema todo aquello que tiene vida. El primer y último verso, que como ya dijimos son idénticos, producirán una sensación de encapsulamiento semejante al de una tumba. Sin embargo, la voz poética ocurre desde una atractiva paradoja: se sabe fuera, así se experimenta; pero habla también desde la certeza premonitoria (no de alguien que sabe que va morir, eso lo sabemos todos) de alguien que sabe que se está jugando el pellejo, que se sabe *forastero en el mundo*, y que puede quedar *muerto a campo traviesa*. Así, “Alta hora de la noche” es una elíptica despedida desde la certeza de la muerte no ocurrida.

En el poema anterior (“Destierro”) se acuña un verso que devela la sensibilidad y la conciencia poética: el yo poético se considera predestinado a la muerte, porque el compromiso revolucionario asumido en las condiciones de un régimen dictatorial como el salvadoreño no ofrece otra salida más que esa especie de inmolación, de martirologio lírico-real. Pero véase de donde procede esa conciencia: *Es posible que todo comenzara con fantasmas de mi propia imaginación, [...]*

Por otro lado, en “Alta hora de la noche” existen una serie de símbolos dignos de tratar pacientemente. Para empezar, todo el poema producirá una sensación fantasmagórica: es la lucha no entre la vida y la muerte, porque se admite el hecho sumario de la muerte; es la lucha entre la muerte y la pasión; es el ruego de aquel que *ha sido* amado y que suplica que no se detenga *la muerte y el reposo*. Pero que si así llega a ocurrir, la voz de esa pasión *sería el tenue faro buscado por mi niebla*. Aquí se configuran dos elementos importantísimos: primero, la resurrección se realizaría en forma de niebla, lo menos corpóreo, lo que más alude a los símbolos típicos de lo fantasmal. Segundo, cuando se habla de *tenue faro* se alude a dos posibles significados: el adjetivo *tenue* aludiría directamente a la lejanía borrascosa de la noche, y a la incertidumbre del arribo a dicho faro pues se posee la condición de niebla. Es un faro constituido por la voz, así que el llamado de ésta tendría que ser sostenido para que la niebla resucitada llegara a puerto seguro. Segundo, el sustantivo *faro* realizará una interesante inver-

157

JULIO EDUARDO AGUILAR

sión del yo poético. Nosotros estamos seguros que extratextualmente ese yo es producido por un hombre, un poeta, Dalton. De aquí es de donde se multiplican los significados; lo objetivo en el poema es que el faro es un símbolo fálico. En consecuencia quien invoca es una voz masculina y quien resucita fantasmagóricamente es lo femenino, la tierra en su forma de amante.

A pesar de lo dicho, el yo poético extratextual se introduce en el yo poético objetivo del poema del cual hemos hablado. Esto se realiza en el séptimo verso cuando se dice: *No dejes que tus labios hallen mis once letras...* Proceda el lector de este ensayo a contar el número de letras del nombre de Roque Dalton, y encontrará la constatación de lo dicho en el verso: once letras. Dalton, además, insistirá sobre el súper yo paterno, pues omite su segundo apellido, el de su madre. O quizá haber escrito *diecisiete* era menos eufónico. Pero hay algo más, Dalton procedía de un padre inglés. Creo que está de sobra señalar la prevalencia del súper yo paterno para los ingleses. De tal forma, ¿y si la estentóricamente voz de aquel faro-fálico es la del padre? ¿Si lo que está presente aquí es la añoranza profunda de un re-encuentro con el padre después de tener la certeza de la muerte como se dijo al principio del análisis de este poema? ¿Y si los profundos ríos de la intensa actividad revolucionaria iniciada a los veintidós años bogaban hacia la búsqueda de aquel padre perdido en la remota infancia?

158

Hablé más arriba de la tensión entre muerte y pasión presente en el poema. También hablé del inesperado giro a la mitad del quinto verso: ¿por qué calificar de sílabas extrañas a *flor, abeja, pan, tormenta*? La yuxtaposición de estas sílabas extrañas no parecerá gratuita. Así, la flor se alimenta de todos los nutrientes esenciales de la tierra, pero en ellos está presente también la putrefacción. No obstante, la flor es la expresión más bella de lo fenecido. Como paréntesis, la mitología popular mexicana tiene una flor especial para conmemorar ese momento de la vida, la muerte: la flor de cempasúchil.

La flor, a su vez, nutre a la abeja; y por esta vía el poema se poblará de todos los significados que la sola designación de la palabra implica. Enseguida, el pan, la lágrima y la tormenta aludirán a imágenes más

ROQUE DALTON

elaboradas. En la cochura del pan interviene el trabajo del hombre, la espiga del trigo, el fuego: el alimento esencial hecho de harina, aceite y agua del profeta Elías en el Antiguo Testamento (I, Reyes, 17-7). ¿Por qué, pues, sílaba extraña? Posiblemente porque el pan es lo opuesto a la muerte, y el poema ocurre desde la certeza de la muerte en el sentido expuesto más arriba. La lágrima y la tormenta es un paralelismo metafórico en donde ambas se funden. En resumen, la lágrima como expresión de la tormenta pasional; y la tormenta como tronante lágrima. Ambas riegan la tierra, la humedecen, descienden a su profundidad en donde se encuentra *la muerte y el reposo*.

Para finalizar, en “Alta hora de la noche” acaba resonando una especie esencial de plegaria, de rogativa, de jaculatoria, de ruego que apunta hacia la petición de dejar la muerte en la muerte y la vida en la vida. Se registra esa renuncia al trato con los muertos, a la invocación a lo desconocido. Asimismo, el silencio se gana a punta de amor y de sueño, esa variante de la muerte, cuando el cansancio nos hace dormir el último y más profundo de los sueños: *Tengo sueño, he amado, he ganado el silencio*.

“Desnuda”

Este poema se inicia con una celebración del acto sexual como penetración no sólo en el sentido fálico, sino en el sentido recíproco. Negada la seducción como cotidianamente se asume: seductor(a)/seducido(a), el poema dispone de todos los elementos simbólicos que potencian la eroticidad: el agua, la sumersión; poros y piel (según los entendidos, el más grande órgano sexual); la copa y el vino; la infancia estupefacta, esa capacidad para sorprendernos ante la esteticidad déifica de la desnudez; el pan como símbolo de protección y entrega.

Hasta aquí el tratamiento mundano del tema. Pero hacia la quinta de las seis estrofas que lo componen, el diametral giro: la referencia a la muerte para concluir con el binomio literario clásico, eroticidad/muerte. La secuencia expresada en el poema apunta constantemente a

159

JULIO EDUARDO AGUILAR

la superación de la muerte por la vía de la eroticidad y del amor. Basta ver el paralelismo de los versos finales del poema: *El día en que te mueras te enterraré desnuda, / como cuando naciste de nuevo entre mis piernas*. No ha nacido aquel que no ha amado, y cuyo amor no lo ha conducido a la eroticidad. Es claro que el yo poético se encuentra masculinizado, lo sugestivo es que la fecundación erótica es tal que lo lleva a asumir el papel femenino en el hecho reproductivo.

Cuando el poema celebra la desnudez, la celebra en todo su sentido. Estar desnudo no significa sólo estar desprovisto de vestimenta, sino encontrarse puro, quizá sin ataduras, dispuesto a la más auténtica de las entregas. Por eso, se le niega la condición de no ser, de no-materia característica de todo cadáver, y de su proceso de putrefacción. Aquí, la muerte es la más infinita de las posibilidades, no es el término, es el principio: *El día que te mueras te enterraré desnuda / para que limpio sea tu reparto en la tierra, [...]*. La eroticidad alcanzará una resolución holística expresada magistralmente de esta forma (cito los dos últimos versos de la quinta estrofa que son la continuación de los dos anteriores): *para poder besarte la piel en los caminos, / trenzarte en cada río los cabellos dispersos*. Piel y caminos, un mapa que se descubre, que se hace en el andar. Se asume la conciencia de que caminos existen muchos, pero mujer sólo una.

160

“Para la Paz”

No existe en este poema aquel socorrido contrasentido ideológico de los movimientos de liberación nacional previos a 1994: hacer la guerra para lograr la paz. Sin embargo, sí se encuentra presente la imagen de un asalto subrepticio, guerrillero. Pero ingenuamente desarmado: *Bastará con la sombra lanzándonos sus párpados / para llegar al punto*.

Desde los dos primeros versos del poema están presentes dos elementos que han sido poetizados, que son poetizables y que, no vale la excepción, son poetizados: la luna y el agua. Y ésta como corriente,

ROQUE DALTON

se antoja en su forma de río: en su forma poético-heracliteana de acontecimientos y acciones que sólo se realizan una sola vez. Enterrar los fusiles “Para la paz” es y será, debería ser, el más grave acto de valentía. Es en la hiperrealidad de la guerra moderna¹⁵ un acto que sólo ocurre en la ficción poética.

En una especie de cascada vicisitudinal ocurre el robo apresurado de los fusiles; la bondad hacia el centinela *un uniforme cargado de suspiros*; el robo irremisible, el cuidadoso transporte hacia las piedras. Y luego el agórico espacio, en donde está presente *ya sólo el viento*; el elemento natural que herrumbra las máquinas construidas por el hombre.

Se encuentra en la misma secuencia el alboroto infantil, la alegría que desgaja el aliento y *el sudor de nuestro sobresalto*. Se reconoce el hecho insólito del atrevimiento: *No importará[...]la dudosa relación de nuestro aliento / con la ancha niebla, millonaria en espacios*. La niebla, como puede verse, es un elemento plurisemántico en esta secuencia de poemas, lo es también para el resto de la obra de Dalton. No es la misma niebla de “Alta hora de la noche”. Es manto que protege, que cobija; es cómplice. Luego, el poema cambia de escenario, los fusiles: ya no son las piedras, estériles para toda siembra (valga señalar la acotación con la parábola del sembrador); ahora son los sembradíos, la tierra fértil aquella en donde se realizará *esperanzadamente* este inopinado cultivo de fusiles.

Hacia el final, la imagen que transversa el poema remite hacia la conversión de los fusiles en arados. Sin embargo, esto sería poco para tan insólito fertilizamiento, para el grave acto de valentía de sembrar fusiles. No, éstos son devueltos a la tierra en su forma de *tallos minerales* para que cumplan con función de producir una *primavera futural* (frutal) y *altiva / repleta de palomas*.

Cabe, ahora, hacer una pausa no a la vera del destierro, sino a la vera de lo que la tonalidad y el tema del poema expresan: un homenaje

¹⁵ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 1998, 5a., Barcelona, Kairós, p. 65-80.

JULIO EDUARDO AGUILAR

a la poética de Oswaldo Escobar Velado (1919-1961). La tonalidad y el tema (la esperanza de la paz) son las de Escobar en el poema “Regalo para el niño”,¹⁶ pero el concepto es daltoniano: poner de pie, como en las tesis sobre Feuerbach, lo que estaba de cabeza. No se le puede regalar la paz a un niño (al mundo) dejando en pie la causalidad de su muerte: por eso, “Para la paz” habrá que enterrar los fusiles.

“Poema de amor”

Nombrar “Poema de amor” a esta pieza que en sí podría ser una expresión más bien devenida de la antropología social, de la política, de la sociología, de la economía y hasta de la administración, expresa una determina posición y actitud estética frente al poema, frente a lo factual del lenguaje y de la historia, y frente a la literatura como no sólo hecha de palabras. Frente a una profunda corriente poética presente en la tradición hispana de las letras, recuérdese el hálito que va desde la Canción de Grisóstomo, pasa por Quevedo y su polvo enamorado y recalca en Neruda.

162 | La tonalidad discursiva del poema se asocia con la arenga del panfleto político, con la rabia, con cierta dosis de impotencia; con la invectiva, con la simple y llana catarsis; con el naturalismo social balzaciano. (La obra refleja la realidad, que como espejo organiza el discurso desde sus propias necesidades.) El acento está en el grito, de manera que se pierde el aliento en el *crescendo*. El ritmo de desplazamiento del verso

¹⁶ Te regalo una paz iluminada. / Un racimo de paz y de gorriones. / Una Holanda de mieses aromada. / Y Californias de melocotones. // Un Asia sin Corea ensangrentada. / Una Corea en flor, otra en botones. / Una América en fruto sazónada. / Y un mundo con azúcar de melones. // Te regalo la paz y su flor pura. / Te regalo un clavel meditabundo / para tu blanca mano de criatura. // Y en tu sueño que tiembla estremecido / hoy te dejo la paz sobre tu mundo / de niño, por la muerte sorprendido. Manlio Argueta, (comp.), *Poesía de El Salvador*, 1983, San José, Costa Rica, Universitaria Centroamericana, p.117-8.

ROQUE DALTON

por la página responde más a ese *crescendo* que a la euritmia de la versificación libre. Leído desde la apoteosis negativa semeja la imagen a una plaga de langostas, queda suprimida la causalidad expulsora de aquella desgraciada población que busca saciar el hambre sin importar dónde ni cómo.

No se pretende, en un momento ficcionalizar: los nombres de los burdeles están dados entre comillas y en frases parentéticas, del mismo modo que las clasificaciones laborales. La intertextualidad es, a la vez, la del aberrante discurso jurídico-judicial¹⁷ y la de la realidad, como se dijo, simple y llana. El tipo antropológico salvadoreño queda constituido por el violento contraste: de valentía, de sumisión, de suerte, de pericia, de arrojo, de transgresión (putas, contrabandistas e indocumentados) y de una brutal ternura: *los que lloraran borrachos por el himno nacional / bajo el ciclón del Pacífico o la nieve del norte*. Lo penosamente vigente del poema es que no ha cambiado la suerte de los salvadoreños, peor: a ellos en esta economía hiperreal se han sumado otras nacionalidades. Tal vez a la “Gruta Azul”, “El calzoncito”, “El Happyland” habría que sumar el Lobombo, el Manhattan, el Men Club...: así, sin comillas.

Ahora: cabe preguntar ¿en dónde está lo poético del poema? En las cuatro palabras sumarias de los dos últimos versos: *mis compatriotas, / mis hermanos*. Intertextualmente no se alude a un nacionalismo ramplón, sino a cómo lo societal se configura como masa crítica intertextual de la discriminación más que social, económica, política, antropológica o racial, humana: ¿quiénes, en el plano de la representación, suscribimos u ostentamos una determinada nacionalidad? En el punto extremo de este dilema está el prurito de asumir que el conjurado narcotraficante es producto y expresión de una y una misma nacionalidad, igual que el humilde emigrado que hace de lavaplatos, de limpiabaños, de pizcador en las plantaciones californianas y que ha sustituido al *okie* de las *Viñas de ira* de Steinbeck.

¹⁷ Así, la frase parentética n enmarca una frase que se sale del objeto principal del discurso: es el discurso.

JULIO EDUARDO AGUILAR

Por otro lado, cuando yuxtapuesto al nacionalismo se expresa la franca, necesaria y abierta identidad filial, lo mínimo que se está expresando es el imprescindible sentido de solidaridad con la especie, de género en el sentido humano (para no caer en el galimatías sexista). En ello el yo poético se puebla en la acepción de siembra. Surge o se expresa el reconocimiento, la anagnórisis final, valga la redundancia, del poema épico.

Conclusión

164

Considero que a partir de mi análisis de esta micro antología de Dalton han quedado demostradas algunas cosas. Primero, la necesaria lectura histórica de cierto tipo de crítica. En este sentido la ubicación que hace Milán de la obra de Dalton es correcta para una vertiente de su obra. Segundo, si como dije, a veces la lectura que hace el crítico de la obra de determinado autor responde más a las necesidades de sí, en el caso de Milán no se puede aplicar una inflexión dogmática del principio, porque él con su obra poética posterior (de *Errar* en adelante) y con su obra crítica condensada en *Resistir*, revisa el momento histórico de su relación específica e histórica también con Octavio y con el grupo Vuelta. Tercero, sostengo que para ninguna poética, aunque las apariencias nos hagan “errar”, puede asumirse un acceso impresionista, ingenuo o que inflexe sólo sobre un aspecto de la obra literaria: la función ideológica, por ejemplo, tan socorrida entre los apologistas de Roque Dalton García. Cuarto, sólo la violencia societal del objeto poetizado explica la violencia verbal del objeto poético. La realidad puede leerse desde la óptica o de la perspectiva poética, aunque el poema contenga la realidad el movimiento inverso es aventurado; pero, eso no impone una obligación científicista para el discurso crítico.

ROQUE DALTON

Alta hora de la noche

Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre
porque se detendría la muerte y el reposo.

Tu voz, que es la campana de los cinco sentidos,
sería el tenue faro buscado por mi niebla.

Cuando sepas que he muerto di sílabas extrañas.
Pronuncia flor, abeja, lágrima, pan, tormenta.

No dejes que tus labios hallen mis once letras.
Tengo sueño, he amado, he ganado el silencio.

No pronuncies mi nombre cuando sepas que he muerto:
desde la oscura tierra vendría por tu voz.

No pronuncies mi nombre, no pronuncies mi nombre.
Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre.

Desnuda

Amo tu desnudez
porque desnuda me bebes con los poros,
como hace el agua cuando entre sus paredes me sumerjo.

Tu desnudez derriba con su calor los límites,
me abre todas la puertas para que te adivine,
me toca de la mano como un niño perdido
que en ti dejara quietas su edad y sus preguntas.

Tu piel dulce y salobre que respiro y que sorbo
pasa a ser mi universo, el credo que me nutre;

165

JULIO EDUARDO AGUILAR

la aromática lámpara que alzo estando ciego
cuando junto a las sombras los deseos me ladran.

Cuando te me desnudas con los ojos cerrados
cabes en una copa vecina de mi lengua,
cabes en mis manos como el pan necesario,
cabes bajo mi cuerpo más cabal que su sombra.

El día en que te mueras te enterraré desnuda
para que limpio sea tu reparto en la tierra,
para poder besarte la piel en los caminos,
trenzarte en cada río los cabellos dispersos.

El día en que te mueras te enterraré desnuda,
como cuando naciste de nuevo entre mis piernas.

Destierro Voluntario

166

...a veces, en la pausa de una piedra a la vera
[del destierro
se oye susurrar el viento alborotando las estrellas.
Y la agonía de un hombre solo
camina ancha y errabunda en medio de los pastizales,
en medio de la noche estentórea
tan llena de murciélagos y de esperanzas muertas.
Alguna luz en la otra orilla –en la otra orilla
[del sueño–
nos guía hacia las fogatas de los hombres.

Es posible que todo comenzara con fantasmas de mi
[propia imaginación,
pero he ido marchando,
hincando el ambre en alguna fruta de arroyo,

ROQUE DALTON

por lecho el campo llano
y por amante una ilusión noctívaga, un no sé qué,
[una nostalgia,
una impresión de haber nacido antes,
de estar sólo soñando este destierro.

Pero me posesiono de todas la historias y de todos
[los rostros,
Nunca se cansa el corazón de conocer a todos
[los habitantes de la tierra;
aunque en todas partes la historia de Caín y Abel
es tan vieja como el principio del mundo,
y en todas partes la cara del diablo o la del ángel
asoma cambiante y sardónica.

Hubiera deseado tanto llegar a puerto seguro
Pero es como decir “llegar al paraíso”.
Sin embargo estoy vivo y pisando la tierra,
los vientos del Caribe traen sueños vagos...
y el mundo parece venir a plomo de repente.

Es necesario ir a buscar nuevos vientos alisios
Y hacer de cuenta, a veces,
que es la brújula quien nos vuelve locos,
que todavía existe una pulgada de tierra
no descrita en ninguna de las cartas marinas.
Y uno termina forastero en el mundo, muerto a campo
[traviesa.

JULIO EDUARDO AGUILAR

Para la Paz

Será cuando la luna se despida del agua
Con su corriente oculta de luz inenarrable.

Nos robaremos todos los fusiles,
Apresuradamente.

No hay que matar al centinela, el pobre
Sólo es función de un sueño colectivo,
un uniforme repleto de suspiros
recordando el arado.
Dejemósle que beba ensimismado su luna y su granito.

Bastrá con la sombra lanzándonos sus párpados
Para llegar al punto.

Nos robaremos todos los fusiles,
Irremisiblemente.

Habrá que transportarlos con cuidado,
pero sin detenerse
y abandonarlos entre detonaciones
en las piedras del patio.

Fuera de ahí, ya sólo el viento.

Tendremos todos los fusiles
Alborozamente.
No importará la escarcha momentánea
Dándose de pedradas con el sudor de nuestro sobresalto,
ni la dudosa relación de nuestro aliento
con la ancha niebla, millonaria en espacios:
caminaremos hasta los sembradíos

ROQUE DALTON

y enterraremos esperanzadamente
a todos los fusiles,
para que una raíz de pólvora haga estallar en mariposas
sus tallos minerales
en una primavera futural y altiva
repleta de palomas.

Poema de amor

Los que ampliaron el Canal de Panamá
(y fueron clasificados como “silver roll” y no como
“gold roll”),
los que repararon la flota del Pacífico
en las bases de California,
los que se pudrieron en las cárceles de Guatemala,
México, Honduras, Nicaragua,
Por ladrones, por contrabandistas, por estafadores,
Por hambrientos,
los siempre sospechosos de todo
(“me permito remitirle al interfecto
por esquinero sospechoso
y con el agravante de se salvadoreño”),
las que llenaron los bares y los burdeles
de todos los puertos y las capitales de la zona
(“La gruta azul”, “El Calzoncito”, “Happyland”),
los sembradores de maíz en plena selva extranjera,
los reyes de la página roja,
los que nunca sabe nadie de dónde son,
los mejores artesanos del mundo,
los que fueron cosidos a balazos al cruzar la frontera,
los que murieron de paludismo
o de las picadas del escorpión o la barba amarilla
en el infierno de las bananeras,

169

JULIO EDUARDO AGUILAR

los que lloraran borrachos por el himno nacional
bajo el ciclón del Pacífico o la nieve del norte,
los arrimados, los mendigos, los marihauneros,
los guanacos hijos de la gran puta,
los que apenas pudieron regresar,
los que tuvieron un poco más de suerte,
los eternos indocumentados,
los hacelotodo, los vendelotodo, los comelodoto,
los primeros en sacar el cuchillo,
los tristes más tristes del mundo,
mis compatriotas,
mis hermanos.

NOTAS

NOTAS

LA MODA POSTMODERNISTA
Y LA DECADENCIA ESTÉTICA
EN AMÉRICA LATINA**

*H. C. F. Mansilla**

Hoy en día el postmodernismo es muy frecuente en grupos que ejercen una considerable influencia sobre la creación cultural y artística, los medios masivos de comunicación, la enseñanza universitaria y hasta la administración pública. Sería importante estudiar las causas de esta popularidad intelectual y los usos instrumentales a los que se presta esta tendencia. Las corrientes adscritas al postmodernismo son mucho menos originales de lo que suponen sus hábiles propagandistas. Por ello no es

* *El orden tradicional, la moda post-modernista y la continuada decadencia de la estética en América Latina*, es el título original de este trabajo, recortado por razones de espacio.

** Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.

superfluo mencionar algunos antecedentes del pensamiento postmodernista, que proclama, entre otras cosas, la decadencia de los llamados ‘grandes relatos’, el fin de las ideologías políticas, la imposibilidad de jerarquías en la creación intelectual y la isostenia de todo esfuerzo filosófico, incluyendo los campos de la ética y la estética. La *sofística presocrática* y el *escepticismo* clásico de la época helenística –con sus principios *relativistas* y *probabilistas*– constituyen seguramente algunos de los precursores más importantes del postmodernismo. Las teorías de *Arthur Schopenhauer* y *Friedrich Nietzsche* en el siglo XIX y de *Ludwig Wittgenstein* en el XX conforman otras de las piedras angulares de esta ahora popular doctrina.

171

NOTAS

172

Sus adherentes son gente desencantada con los variados experimentos socio-políticos de nuestra terrible época y con las altisonantes enseñanzas de pretensión universalista que los acompañaron, decepcionados también con el realismo socialista, la literatura comprometida y con otros credos de inclinaciones normativas absolutistas que prevalecieron durante buena parte del siglo XX. Este saludable desencanto no implica, lamentablemente, que los partidarios del postmodernismo tengan menos necesidad de certidumbres –ahora disfrazadas en forma ingeniosa de una actitud dogmáticamente libertario-nihilista– que los marxistas y revolucionarios de reciente data. Su mayor mérito debe ser visto en el campo de las relaciones públicas (por lo que efectivamente están con la corriente del tiempo): creen y hacen creer que representan la generación más libre de la historia contemporánea.

El aspecto positivo y promisorio del pensamiento actual, postmodernista o no, es el esfuerzo de poner fin al designio de transformar nuestro planeta en un paraíso terrenal según esquemas teóricos determinados *a priori* por los maestros pensadores como *Marx y Lenin*, *Castro y Guevara*, esquemas pretendidamente obligatorios para todas las sociedades y naciones. Su lado negativo consiste, como ya lo analizó

José Ortega y Gasset, en que este proceso culmina, en realidad, lo comenzado por dictadura blanda de las clases medias y concluido por los regímenes tiránicos de la oclocracia: las modas contemporáneas se basan en un exceso de democracia, en el predominio de la turba, en la supremacía de la demagogia, en la rebelión exitosa de las masas y en la prevalencia del mal gusto plebeyo. La sociedad de masas, tan proclive precisamente a las necedades postmodernistas, ha eliminado a las élites genuinas y al espíritu aristocrático y las ha reemplazado por la dictadura del consumismo, la tiranía de lo cuantitativo y el gobierno de los anunciantes de televisión.

El éxito del postmodernismo no se debe exclusivamente a un razonado y razonable rechazo del credo socialista y de la ideología marxista en las esferas de la política, la economía, la vida social y la estética. Se trata también de una teoría cortada a la medida del actual espíritu oportunista y acomodaticio. La mayoría de los partidarios del postmodernismo celebraban hace pocas décadas las virtudes del marxismo, la planificación y la estatización del aparato productivo, y ahora se consagran con igual candor a alabar el orden capitalista, el libre mercado y el mundo de lo ligero y fácilmente digerible. Ellos enfatizan sobre todo la impor-

NOTAS

tancia decisiva del mercado aplicado al campo de la literatura y el arte: la validez de toda obra de creación artística y literaria estaría dada por la moda dominante en un momento dado, siendo la casualidad y la contingencia el único cimiento genuino de todo juicio valorativo sobre las obras de arte. Los ideólogos postmodernistas niegan para la esfera de la estética todo criterio racionalmente fundamentado o constituido por una normativa clásica, que ellos se empeñan en calificar de metafísica. Esto ha tenido una seria influencia sobre la creación artística y literaria. El predominio de la *isostenia* en la estética –la existencia de normas, gustos y estimaciones entre sí contradictorias, pero equivalentes en valor cultural y consistencia lógica– haría imposible una selección jerárquica de los productos del arte y la literatura, una gradación de los mismos o simplemente una clasificación entre buenos y malos. El campo tradicional de la belleza estética queda así librado al decisionismo irracional y a factores fortuitos y aleatorios. Siendo las normas y los valores entre sí indiferentes, resulta entonces tan razonable como necio celebrar o rechazar un libro o una pintura.

Posiciones centrales del postmodernismo rejuvenecen la vieja tradición relativista del escepticismo: los grandes textos literarios serían

meros pretextos para otros textos; los valores trascendentes de orientación constituirían *ilusiones* socialmente necesarias, ya que todo edificio teórico y las concepciones de verdad y justicia conformarían fenómenos aleatorios y prejuicios circunstanciales; la voluntad política de un individuo o de un grupo sería tan valiosa o tan trivial como la de cualquier otro. En la praxis postmodernista, que tiende a transformarse en un imaginario signado por la gramática del vacío, por la pragmatización extrema de nuestras facultades racionales y por la trivialización de los valores del racionalismo, tendríamos el ‘pensamiento débil’ (*Gianni Vattimo*) en lugar de una ideología programática específica, el consumo grosero y la televisión en vez de la participación en los asuntos públicos, el *anything goes* en reemplazo de todo pacto o compromiso socio-político, un actor efímero y cambiante en vez del sujeto racional y centrado, un mero mercado de simpatías aleatorias en sustitución de la discusión estética y finalmente un ‘consenso massmediático’ (*Rigoberto Lanz*) en lugar de partidos políticos.

La insistencia postmodernista acerca de la relatividad de todo conocimiento y la abstención del juicio valorativo impiden un análisis racional sobre la validez de todo criterio estético o de toda medida de conser-

NOTAS

vacación museística. El pensamiento escéptico, como el postmodernista, tiene la cualidad de la auto-inmunización: a causa de su relativismo extremo, sus enunciados no pueden ser, en rigor, sometidos a un procedimiento de comprobación o falsación empírico o lógico. Todo signo, por ejemplo, no denotaría un significado, sino que remitiría a otro signo en una cadena de infinita regresión. El lenguaje y el significado caminarían por sendas diferentes. En última consecuencia esta posición conlleva la disolución del sujeto: el yo resultaría ser una mera ilusión o, en el mejor de los casos, un receptáculo de impresiones y pasiones.

El peligro de estos teoremas en el terreno de la estética y de la labor museística reside en lo siguiente. Los principios del relativismo, que se reclaman de una estricta adecuación a las usanzas contemporáneas, pueden ser utilizados para justificar cualquier decisión aleatoria en nombre de la falta de criterios para discernir entre lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo. En el intento de evitar todo dogmatismo, el escepticismo y el postmodernismo terminan en una indiferencia práctico-estética de corte absolutista, no menos dogmática que otras doctrinas normativas tradicionales. La indiferencia estética en cuanto sistema exhibe en la vida diaria un carácter eminentemente con-

servador. No existiendo parámetros realmente válidos para juzgar la calidad de una obra de arte o de literatura, el escéptico se contenta con el mal menor, es decir con aceptar todo producto que surge en el mercado del arte.

Esta tolerancia positiva con respecto a la horrible avalancha de obras literarias y artísticas que tenemos hoy en día que soportar tiene un sintomático paralelismo en la manera cómo el postmodernismo concibe la esfera política. *Michel de Montaigne*, siguiendo su proverbial pragmatismo, propició un claro acatamiento al orden prevaleciente en virtud de su mera existencia. *Sexto Empírico*, el gran filósofo del escepticismo clásico, aconsejaba a sus discípulos respetar escrupulosamente las leyes vigentes y practicar el culto religioso dominante, sin cuestionar su legitimidad histórica o sus presuntas bondades. El ahondar en estos enojosos e irritantes asuntos conllevaría ante todo una innecesaria perturbación de la paz espiritual, el más grave error en que podría incurrir un hombre sensato.

La relevancia actual del escepticismo y relativismo se debe a que esta corriente de pensamiento permite combinar un comportamiento externo de sumisión bajo el orden establecido con una conciencia crítica de ese mismo orden: la libertad interior

de pensar y estar en desacuerdo con los hechos de la realidad es ganada a costa de limitar la conciencia crítica a la esfera de la reflexión, cercenando toda trascendencia de ésta hacia el campo de la vida cotidiana. Esta relación entre teoría y praxis, tan cara a los espíritus oportunistas y acomodaticios —es decir a la porción mayor de la humanidad—, fue anticipada por Montaigne. Las leyes, a las cuales él propugnó obediencia, las consideró en su fuero interno como irracionales y despreciables, productos de hombres incultos y sin sentido de justicia. Ante los ojos de Montaigne la esfera de los asuntos públicos no era más que una farsa, y la sabiduría de los gobernantes, una ficción.

Hoy en día la abstención de juicios valorativos (o la separación entre hechos y valores, entre teoría y praxis, entre ciencia y política), propugnada por las tendencias neopositivistas y las teorías postmodernistas, contribuye a la fortuna de no tener que asumir responsabilidades incómodas en la praxis cotidiana, preservando una opinión crítica y hasta radical en el fuero interno. En las esferas de las casas editoriales, el museo y las galerías esto significa que hoy en día se publica, se expone y se vende con preferencia cualquier muestra de trivialidad y vulgaridad, si las modas mercantiles del día y otros criterios

contingentes —como los nexos de amistad y parentesco— así lo prescriben.

La crítica de la modernidad debería conllevar asimismo una notable revalorización de lo tradicional, preburgués y pre-industrial, cosa que no intenta el postmodernismo. Lo razonable, por lo tanto, no reside primordialmente en el examen de lo que podría ser lo postmoderno, sino en una visión que destaca los elementos presumiblemente rescatables de aquel estado de cosas caracterizado por la prevalencia de factores religiosos y aristocráticos y por pautas de comportamiento pertenecientes al *ancien régime*. Ahora bien: no toda tradición es *per se* razonable; en América Latina tenemos la mala suerte de haber heredado un legado cultural —el ibero-católico— que siempre se destacó por su espíritu irracional, autoritario, burocrático y provinciano. Algunos males del presente (baste el referirse a las prácticas cotidianas del Poder Judicial, de la administración pública y de la universidad) tienen que ver casi directamente con aquella tradición socio-histórica. Aunque nos encontramos con un tema altamente complejo y hasta contradictorio, cuyo tratamiento diferenciado puede despertar la impresión de un argumento esquizofrénico, es indispensable analizar la era premoderna en América Latina y percibir *simultáneamente* sus elementos

NOTAS

positivos y negativos, su pasado irre-
cuperable y su herencia provechosa.

Nuestros problemas actuales no
pueden ser disociados del relativo es-
tancamiento histórico que sufrieron
España y Portugal a partir del siglo
XVI. Este atraso evolutivo no puede
ser desvinculado del conocido talan-
te *iliberal* y *acrítico* que permeó du-
rante largo tiempo las sociedades
ibéricas, parcialmente responsable
por la esterilidad de sus actividades
filosóficas y científicas, por la pro-
pagación de una cultura política del
autoritarismo y por la falta de ele-
mentos innovadores en el terreno de
la organización social. Esta opinión,
que conforma la base de la historio-
grafía convencional liberal y marxista,
es, empero, insuficiente, ya que
deja de lado los aspectos positivos
—es decir, válidos hasta hoy— de aquel
amplio legado histórico-cultural, as-
pectos que pueden ser localizados en
la configuración de la vida cotidiana,
en las estructuras familiares, en los
ritmos laborales, en el ornato y la
estética públicas, en el mayor res-
peto por los ecosistemas naturales y en
el reconocimiento de las limitacio-
nes inherentes a la especie humana,
lo cual ha estado ligado a sentimien-
tos religiosos.

Las naciones ibéricas no estimu-
laron ni contribuyeron esencialmen-
te al nacimiento del mundo moderno,
basado en el desarrollo impetuoso de

la ciencia y la tecnología, en la in-
dustrialización y la regulación me-
tódica de la vida cotidiana. Al sur
de los Pirineos y en el ámbito colo-
nial español y portugués no se dio
hasta el siglo XIX una comprensión
adecuada de los cimientos espiritua-
les y cognoscitivos de los procesos
modernizadores y tampoco, paradó-
jicamente, una actitud crítica con
respecto a lo negativo de la moder-
nidad. Cuando las naciones ibéricas
y las latinoamericanas ingresaron al
arduo camino de la modernización,
lo hicieron copiando indiscrimina-
damente los modelos ya existentes,
ofreciendo muy poca resistencia a
los aspectos antihumanos contenidos
en aquellos sistemas imitativos de
modernización, los cuales predomi-
nan aun hoy en la fase contemporá-
nea de la evolución latinoamericana.
La paradoja reside en el hecho de
que los procesos de modernización
en estas tierras coinciden con la bús-
queda de una identidad genuina-
mente propia y el renacimiento de
tendencias autoctonistas, es decir,
con factores que impulsan una se-
vera crítica a las sociedades altamen-
te industrializadas, a las cuales se las
acusa de los principales males su-
fridos por las naciones subdesarro-
lladas, tendencias, empero, que se
hacen dictar las metas mismas, los
contenidos y las rutas del desarrollo
por aquella civilización metropoli-

tana que es el blanco de innumerables diatribas.

En estas tierras el resultado es una modernidad de segunda clase, lo que irremediamente tiene consecuencias para la estética pública y la privada: hay enormes ciudades que poseen todos los inconvenientes y pocas de las ventajas de las grandes urbes del Norte; la importación masiva de tecnologías ha dejado de lado el sustrato científico, el espíritu crítico e indagatorio que hicieron posible la ciencia y, por consiguiente, el florecimiento técnico-industrial contemporáneo; la urbanización apresurada y la apertura de vastos territorios suceden sin una preocupación colectiva por la contaminación ambiental y la destrucción de la naturaleza; la construcción de instituciones cívicas y políticas ha ocurrido prescindiendo de los designios de liberalidad, democracia, tolerancia y pluralismo que animaron los orígenes de aquellas en el marco de la civilización occidental.

La percepción meramente instrumentalista de la modernidad ha contribuido, junto con los efectos prácticos de una poderosa tradición intolerante, fanática y demasiado optimista –rasgos que las manías postmodernistas no han amortiguado sensiblemente– a desplazar modos de comportamiento y organización, a los que ahora se les atribuye el ca-

rácter de lo anticuado y superado por el rumbo pretendidamente inevitable del progreso material e histórico, los que, sin embargo, han simbolizado y encarnan todavía hoy –en la literatura y en la memoria colectiva de muchos pueblos de la Tierra– diversos fragmentos aun válidos de una vida más plena y humana, de una cosmología más sabia y de una convivencia más sana que los principios comparables derivados de la cultura de la modernidad. La herencia civilizatoria que moldeó el continente latinoamericano hasta bien entrado el siglo XX implicaba una relación distanciada, escéptica y hasta ingeniosa con respecto a la administración pública, al Estado y a sus instancias subordinadas; contenía además una ética laboral que *no* exaltaba el trabajo metódico y continuado ni el ascetismo intramundano a la categoría de fin óptimo de la especie humana y actitud gratísima ante los ojos de Dios –como lo hace todavía la mayoría de las confesiones protestantes. También con respecto al fenómeno de la religiosidad, a la disciplina social y a la estructuración de los grupos primarios, el orden tradicional ha sabido conservar pautas de orientación más diferenciadas, ecuanímes y sabias que aquellas que prevalecen hoy día en los centros metropolitanos.

NOTAS

178

La estética pública del orden pre-moderno estuvo ligada a la ética laboral de aquella época. De la comparación de ambas actitudes podemos obtener algunas luces que nos permitan apreciar lo que hemos perdido mediante la introducción de la modernidad. El orden tradicional poseía una concepción muy saludable en lo que atañe al trabajo. A éste no se le atribuía el encumbrado valor que entretanto ha alcanzado en las naciones altamente industrializadas y, en particular, en los países socialistas; se trabajaba lo estrictamente necesario para un consumo razonable, pero no para los objetivos de la acumulación y el posible bienestar de generaciones futuras. Era relativamente desconocido el esfuerzo sistemático en favor de una elevación incesante de la productividad. Sólo desde el punto de vista de la ética protestante y el modernismo eurocéntrico se puede menospreciar la vida contemplativa, la dedicación a la magia, al placer o a la creación artística, la comunicación con la naturaleza y la consagración a actividades no productivas. La distribución de poder, honor y riqueza estaba ligado, en un grado mucho más elevado que en el presente, a lo casual y contingente y no al rendimiento individual en el proceso laboral. Se puede afirmar que, en rigor, aquel sistema de asignación de méritos no estaba dema-

siado alejado de la azarosa justicia humana, para la cual rara vez existe una conexión racional entre esfuerzo y recompensa.

Dentro de esta posición eminentemente realista se consideraba que el ocio no es menos virtuoso que la laboriosidad; había un espacio para aquel *otium cum dignitate* de corte aristocrático, que ha sido muy propicio al florecimiento de una genuina cultura y que hoy en día ha cedido su puesto a la grosera combinación de trabajo alienado y derroche plebeyo. Hay que subrayar el hecho de que este aspecto de la modernidad no es ni alterado ni puesto en duda por el postmodernismo. No era una sociedad de holgazanería permanente, pero sí una donde no cabían ilusiones demasiado sublimes en torno a las retribuciones y consecuencias en verdad modestísimas que se podían alcanzar mediante el trabajo honrado e infatigable o por medio de estudios eruditos y profundos. En el saber superior se traslucían de modo patente la influencia los ideales de la fracción de la clase alta dedicada al ocio, con la finalidad de impresionar y hasta de engañar a los ingenuos. Después de todo, una de las funciones primordiales de todos los afanes intelectuales hasta nuestra época ha consistido en desorientar al resto de la sociedad, y es una lástima que se haya diluido la antigua

NOTAS

actitud escéptica ante el saber convencional.

En contraposición a la época actual, la clase alta en la península ibérica y en las colonias poseía un genuino interés por el ornato público, por un estilo de vida propio y diferenciado y por el desarrollo de un arte y una literatura congruentes con su esfuerzo por sobresalir dentro de su medio. Las clases dominantes del presente son, como se sabe, un conglomerado híbrido que no puede ni quiere disimular su origen plebeyo y sus parámetros de orientación basados en la chabacanería contemporánea. No han sabido crear una cultura propia y específica y han adoptado más bien las pautas de comportamiento, las preferencias y los gustos de las clases medias norteamericanas de corte provinciano. Las modas postmodernas no modifican para nada este rasgo de la modernidad y más bien lo acentúan. Es verdad que la aristocracia tradicional tuvo siglos para constituir su modo de vida y sus criterios depurados, sin tener que sufrir ni la crítica ni la competencia serias de otros grupos sociales organizados. Pero también es cierto que los estratos más privilegiados del presente disponen de medios financieros en una cantidad que la antigua nobleza nunca hubiera imaginado como posible y de posibilidades de viajes, educación y

diversidad de ofertas que son seguramente excepcionales en el curso de la historia universal.

Pese a todas sus limitaciones, la vieja aristocracia tradicional protegió y fomentó un espacio donde el arte pudo desplegar algunas de sus posibilidades; la tuición eclesiástica y la preceptiva teológica cercenaron un florecimiento mayor de las musas. Aquella atmósfera permitió, sin embargo, una cierta autonomía de los valores estéticos. El quehacer artístico pudo ser fructificado por la contemplación, la fantasía y el sentimiento, antes de que estas categorías cayeran en descrédito frente a las necesidades del actual mundo industrializado y también frente a los dictados del realismo socialista. La cultura tradicional mostró, paradójicamente, más comprensión por los aspectos positivos de la creación individual y subjetiva que la civilización de la modernidad, sin llegar, empero, a endiosar el rol del artista, como lo hace el postmodernismo del modo más burdo. En aquel marco germinó la concepción de que el arte representa una realidad más alta, pura y noble que la vida cotidiana; el arte como una verdad superior y como encarnación de la *promesse de bonheur* se transformó en una protesta –sublime pero clara– contra lo profano y prosaico de la existencia real. A pesar de su crítica al arte y la

NOTAS

literatura comprometidas y a las vanguardias estético-ideológicas, las doctrinas postmodernistas no han aportado en este terreno nada que merezca ser siquiera mencionado.

La civilización moderna, y especialmente esa imitación de segunda clase en tierras del Tercer Mundo, ha significado ciertamente un gigantesco impulso liberador para aquellas fuerzas del individualismo que estaban latentes en el seno del antiguo régimen, pero ha instaurado simultáneamente una tendencia vigorosa hacia el uniformamiento avasallador de toda la vida social. El principio de rendimiento y la propensión a someter toda la gama de actos humanos bajo un mismo sistema de normas, criterios y valoraciones han contribuido en forma enérgica a despojar a la literatura y al arte de su *aura* mágica, trascendente y excepcional y a convertirlos en asuntos prosaicos como todos los demás. El arte *post-aurático* deviene mensaje ideológico u objeto decorativo, dejando de lado los temas que lo hicieron grande.

El desprecio por la belleza, la sensibilidad, la pasión y el buen gusto ha sido, empero, una constante del pensamiento represivo y reaccionario; sólo el arte que se concibe a sí mismo como búsqueda de armonía y belleza puede desplegar su potencial revolucionario y mostrarnos la posibilidad de una vida plenamente

lograda. Este arte auténtico no se da en el seno de aquellos movimientos contemporáneos, afiliados a inclinaciones postmodernistas, que tratan de borrar las diferencias entre lo santo y lo profano, lo cotidiano y lo festivo, lo público y lo privado, lo lícito y lo delictivo, la cursilería y la maestría, la locura y la razón. La inclinación a estas deliberadas simplificaciones en nombre de la modernidad, el postmodernismo, el progreso y las demandas del mercado artístico, en el fondo apuntan a una destrucción del arte, de los valores humanistas y de la verdad inmersa en ellos. El ensalzamiento inmoderado del artista hoy en día en conjunción con la carencia de conocimientos y criterios estéticos dentro de la nueva clase dominante conduce a que cualquier capricho, experimento o aberración sea considerada como una genuina obra de arte; el carácter deliberadamente rústico de ésta y su similitud con la esfera de lo profano son ahora argumentos en favor de la calidad de la misma, de su profundidad y novedad, de la singularidad de su mensaje y de la originalidad de su ejecución. En la sociedad premoderna todo este discurso habría sido desenmascarado como el intento burdo de justificar la mediocridad de gente sumamente vanidosa que se habría equivocado de oficio. El respeto a la comunidad de parte de los genuinos artistas se ma-

NOTAS

nifestaba en la sana costumbre de someter al veredicto de los entendidos unas pocas obras primorosamente terminadas y en no fatigar la atención pública con meros esbozos, proyectos y ocurrencias, que pertenecen, así sea por un mínimo sentido de decoro, a la vida privada del artista.

Algunas de las ventajas de la tradicionalidad –solidaridad recíproca, estabilidad afectiva, seguridad anímica– estaban conectadas a estructuras sociales relativamente simples y florecieron en ambientes francamente restringidos, en los cuales prevalecía una jerarquía muy elemental de valores de orientación. El intercambio de informaciones con el mundo exterior estaba limitado a un mínimo y afectaba sólo los asuntos de la clase alta. Ante esta situación se puede argumentar, no sin razón, que el orden tradicional en su totalidad no tiene nada que ofrecer al complejo mundo moderno, y menos aun en el terreno de las pautas de comportamiento. Sólo después de conocer y experimentar los lados negativos de la modernidad y el carácter omnívoro de sus instituciones –como el Estado, el partido, la burocracia, la nación, la opinión pública decretada desde arriba– se puede apreciar, por otra parte, lo positivo del orden tradicional: sus ideologías fragmentarias, sus lealtades diluidas, sus sistemas laxos

y hasta incoherentes de control social. Recién hoy, después de Hiroshima y Auschwitz, se puede percibir lo razonable en aquellos regímenes sociales que parecen algo caóticos, faltos de dinamismo, provincianos y carentes de pretensiones con respecto a la propia evolución.

La civilización de la modernidad y las doctrinas postmodernistas están de acuerdo en un punto: hay que diseñar el pasado como un mero antecedente, habitualmente embarazoso, del presente y del futuro y a suponer que se puede construir un orden mejor mediante sistemas tecnológico-económicos que se rigen por la razón instrumental. También en nuestras tierras se va difundiendo la concepción tecnicista de que se puede hacer *tabula rasa* con el pasado, con la diversidad regional, con las peculiaridades históricas, étnicas y culturales y con las tradiciones colectivas; ahora se considera posible y deseable la ‘construcción’ del progreso social según las pautas de proyectos técnicamente factibles. Esta concepción no es popular sólo entre los tecnócratas conservadores, sino también entre socialistas radicales. Marx no ocultó su admiración por los jacobinos franceses, quienes despreciaban todas las formas de organización social basadas en la variedad de lo que ha crecido históricamente en forma autónoma y original. La legi-

NOTAS

timidad de lo moderno estriba en el éxito de los procesos tecnológicos y en el desalojo de lo tradicional, reputado actualmente como encarnación del atraso y la pobreza.

La filosofía y la ciencia nacieron también de la admiración ante la belleza del cosmos y de la sorpresa ante lo inaudito y lo insólito. La condición fundamental de todo saber es la pasión por cuestionar, descubrir y desvelar; la base del arte y de la literatura es la irrupción de un entusiasmo por la verdad que se presenta como el propósito vehemente de exhumar y revelar la esencia encubierta de las cosas. Pasión y verdad forman un vínculo irreductible, el símbolo más noble de la existencia humana. Pasión, entusiasmo y amor a la verdad y a la belleza constituyen la porción más insigne de aquello que el orden tradicional nos ha legado.

Las teorías más importantes de la modernidad y del postmodernismo están sintomáticamente de acuerdo al presuponer que los valores del mundo premoderno pueden y deben ser calificados de anticuados: fidelidad en lugar de codicia, solidaridad en vez de competencia, generosidad y no parsimonia, amistad en reemplazo de egoísmo, hogar sin burocracia, felicidad libre de esfuerzo, bienestar sin megalomanía, carácter aristocrático independiente en contraposición al espíritu gregario de masas y buen

gusto estético sustituyendo modas plebeyas respaldadas por manipulaciones mercantiles. Pero aun así, es decir sometidos al poderoso vituperio conjunto de la burocracia estatal, de la escuela y de los medios de comunicación, estos valores tradicionales son indispensables para hacer más llevadera nuestra sociedad que quiere indefectiblemente alcanzar en el lapso más breve el grado de evolución histórica de las naciones más adelantadas del Norte, sin percatarse de que la vida en éstas no es tan satisfactoria como se supone fuera de ellas.

La conciliación entre razón y sensualidad, la victoria de Eros sobre la agresividad individual y colectiva y la intervención de las pasiones nobles pueden coadyuvar a humanizar la técnica, el consumo y la planificación y, por ende, a mitigar las rigurosidades de la civilización industrial.

VIAJES Y VIAJEROS EN
WILLIAM FAULKNER Y JUAN RULFO*

Rosa Margarita Galán**

El sonido y la furia, de William Faulkner, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, son novelas sobre viajes y viajeros, sobre promotores de viajes y sobre espectadores que no hacen nada para evitar que se emprendan estos trayectos. Son textos que giran en torno al tema del viaje, el cual posee múltiples significados y funciones.

Con el término *viaje*, me refiero al desplazamiento espacial en todas sus acepciones. Incluyo, en primer lugar, aquellos trayectos dirigidos a puntos concretos que traspasan las demarcaciones de lo propio o de lo familiar: otra ciudad, otro estado, otro país. Este significado, tan antiguo y universal como la misma literatura, continuamente ha sido utilizado como principio organizador de un texto. En

* “Viajes y viajeros en *El sonido y la furia*, de William Faulkner, y en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo” es el título original, abreviado por razones de espacio.

** Centro de Lenguas, ITAM.

toda cultura encontramos narraciones de aventuras, ricas en incidentes fantásticos, en las que se viaja a sitios extraordinarios. Estos relatos se remontan a textos tan remotos como la épica babilónica de *Gilgamesh*, el relato de Sinuhe el Egipcio y *La odisea*, de Homero, y agrupa obras tan disímiles, como las narraciones históricas de conquistas (de Alejandro *el Grande*, de Julio César o de Hernán Cortés), los relatos de exploración geográfica o las novelas de ciencia ficción. En todos ellos aparece el traslado hacia lo desconocido ligado con el inicio de la aventura y, por ende, con el de la narración.

De igual manera, en *El sonido y la furia* y en *Pedro Páramo*, los viajes de los personajes a sitios no familiares son fuente de incidentes esenciales para el desarrollo de la trama. En *Pedro Páramo*, la historia se inicia con la referencia que hace Juan Preciado sobre su viaje a Comala en

NOTAS

busca del padre ausente. Juan crece sin él como consecuencia del viaje que emprende Dolores a Colima. El dolor de Pedro niño es producto del viaje de Susana a tierras lejanas. Pedro Páramo intenta recuperar a Susana trayéndola de regreso a Comala y obligando, posteriormente, al padre de ella a cambiar su residencia a un sitio lejano. A su vez, la locura de Susana San Juan se desencadena con su regreso a Comala. Algo similar ocurre en *El sonido y la furia*: los acontecimientos principales surgen como consecuencia de un viaje. El matrimonio de Cadance, que tantos problemas ocasionó a la familia, jamás se hubiera realizado de no ser por el paseo que organiza la señora Compson para encontrarle novio a la joven embarazada. Asimismo, el pastizal que tanto amaba Benjy se vende para pagar los estudios de Quentin en Harvard. El mayor de los hijos debe abandonar su hogar sureño para estudiar en una universidad del Norte. En ambas novelas, la concepción de *viaje* como desprendimiento del espacio familiar desempeña un papel esencial para el desenvolvimiento de la trama.

Un segundo significado del término *viaje* es el de movimiento ininterrumpido sin un destino específico. Este deambular se da dentro de los límites de espacios definidos (una casa, una propiedad, un barrio o un

poblado) o a lo largo y a lo ancho del mundo: un éxodo sin fronteras. Este significado tampoco es nuevo. La figura del eterno caminante, del vagabundo, ha fascinado, con una mezcla de atracción y de rechazo, la imaginación del ser humano. Alrededor de él se crean historias y se ofrecen múltiples razones que expliquen el porqué de su movimiento errático: por el impulso vital incontenible del héroe por cambiar de sitio (recordemos a Ulises en *La odisea*), por un impulso de búsqueda de lo desconocido o de conocimiento (los héroes de Edgar Allan Poe serían representativos), por la necesidad básica de encontrar un lugar seguro donde resguardarse de la intemperie, como en *Of Mice and Men*, de Steinbeck (1937) o, simplemente, por el placer de mantenerse en movimiento, como los caminantes citadinos, los *flâneurs*, que pasean por las calles sin rumbo fijo.

Los personajes de las novelas de Rulfo y de Faulkner entran perfectamente en esta amplia categoría de eternos viajeros. Se distinguen por moverse de manera infatigable por su entorno. La esencia de los hijos de Pedro Páramo y de Jason Compson es el desplazamiento. Juan, Abundio y Miguel deambulan incesantemente por las calles de Comala. Sólo la muerte, en los tres casos, detiene su marcha. De igual manera, Quentin,

NOTAS

Jason y Benjy no paran de moverse. Para ello, caminan o utilizan diferentes medios de transporte: una carroza (en el caso de Benjy) o autobuses y automóviles (en el de los hermanos mayores).

El cambio perenne de lugar no siempre se deriva del deseo expreso del caminante. Hay vagabundos que deambulan por la vida como castigo por un crimen cometido, a la manera de Caín, quien asesinó a su hermano, o del judío errante, Ahasver, que desconoció a Cristo. Estos viajeros “obligados” incluirían en sus filas a todos aquellos expatriados —nuevamente, en el más amplio de los sentidos— que están condenados a permanecer alejados del sitio de origen y deambulan “como almas en pena” por el mundo. Aquí entrarían, en la novela de Rulfo, aquellos personajes que fueron desterrados u obligados a permanecer en un sitio especial por orden de Pedro Páramo: Dolores y Juan Preciado, Susana San Juan y su padre; pero, también, los muertos de Comala, cuyos cuerpos yacen enterrados mientras sus almas vagan por “los caminos de la eternidad”. En *El sonido y la furia*, las dos grandes expatriadas serían Caddy y su hija Quentin: la primera, por decisión de la señora Compson; la segunda, obligada por la intransigencia y la maldad de Jason.

Por último, el término *viaje* comprende un sentido metafórico, que abarcaría la esencia de la condición humana: la vida es un viaje, y los individuos estamos en tránsito por ella. En el caso de los textos de Faulkner y de Rulfo, los puntos de partida y de llegada son inciertos y transferibles. El destino tendría que ser la muerte, pero, como la misma vida es un espejo múltiple —a la manera de Borges— de la muerte, es difícil distinguir cuándo y dónde termina una y comienza la otra. La muerte adquiere dimensiones protagónicas y totalizantes: llena el futuro y el presente de los personajes; es el punto culminante del trayecto y, a la vez, el entorno natural y omnipresente del camino.

En efecto, en *Pedro Páramo* y en *El sonido y la furia*, el movimiento es inseparable de la muerte: los personajes avanzan hacia y dentro de ella. En Rulfo, el viaje de Juan Preciado es un descenso gradual al inframundo, a Comala (“el lugar que arde”), en donde los muertos se confunden con los vivos y el espacio desolado se puebla de ataúdes y de murmullos de ultratumba. En Faulkner, los movimientos frenéticos de los hermanos Compson siempre están en relación, directa o indirecta, con la muerte. Tomemos de *El sonido y la furia* unos cuantos ejemplos. En la escena central de la novela, de la que

NOTAS

parte la creación del libro, los pequeños deambulan por los prados mientras se celebra en la casa el funeral de la abuela. Años más tarde, Benjy esperará ansioso su paseo dominical: una visita al cementerio de Jefferson. Curiosamente, el único juguete del idiota es un frasco con piedrecillas y semillas: su panteón particular. De manera semejante, las acciones de Quentin el día que tiene lugar su monólogo están encaminadas a la preparación minuciosa de su suicidio. La muerte es el motor de sus acciones; es la gran compañera que marchará a su lado hora tras hora en ese último día. Tanto para Rulfo como para Faulkner, los límites entre la vida y la muerte son difusos.

primer lugar, se halla el viaje que ambos personajes emprenden al abandonar sus lugares natales: de Jefferson a Massachusetts –en Quentin– y de Colima (de manera muy probable) a Jalisco –en Juan Preciado. En segundo lugar, está el trayecto que conforma el presente de la acción inicial: en el caso de Quentin, al movimiento que realiza en su dormitorio y en las zonas aledañas a Harvard, y, en el de Juan Preciado, a su descenso a Comala y a su recorrido por el pueblo. Finalmente, hay un significado último del desplazamiento que comprende el destino final de los personajes: la muerte.

El primer estrato

El primer estrato de los viajes de Juan y de Quentin se refiere al trayecto que emprenden ambos personajes hacia tierras desconocidas. Estos viajes, de capital importancia para el desarrollo de las historias, son el origen de los episodios climáticos de los textos. Sin ellos, la esencia misma de la trama no existiría. Son la base sobre la que se estructuran ambos relatos y, también, sobre la que se finca, de manera directa o indirecta, la muerte de los protagonistas.

La enunciación de los viajes y de sus motivos es radicalmente distinta en los dos textos. Mientras que *Pedro*

186

Tres acepciones de ‘viaje’ en Quentin y Juan

Para aclarar esas amplias acepciones del término *viaje*, tomaré como punto de partida a dos personajes: Quentin Compson y Juan Preciado. Con el estudio de sus trayectos, ejemplificaré los diferentes significados del tema, así como las funciones paradójicas que desempeñan en ambas novelas.

Siguiendo los significados antes expuestos, los viajes de Quentin y en Juan Preciado pueden contemplarse desde tres perspectivas o niveles. En

NOTAS

Páramo inicia con la voz de Juan Preciado que evoca abiertamente el trayecto y su objetivo (“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.”), en *El sonido y la furia*, Quentin nunca se refiere de manera directa a ningún desplazamiento previo. El lector se entera de él –si es que logra hacerlo– por comentarios oblicuos.

Estas diferencias determinan dos formas de lectura distintas y, por ello, refuerzan estratos diferentes del trayecto. En cuanto a *Pedro Páramo*, en las primeras líneas se establece la posibilidad temática del clásico relato de identidad –el viaje del hijo en busca del padre– y, con ello, se crean expectativas en cuanto al tipo de lectura que vendrá. El lector avanza seguro e interesado, confiado en hallar una historia “tradicional” y cronológica. La ilusión pronto se desvanece. No obstante, a pesar del inmediato revés que sufre, no cederá su función aglutinadora inicial: el lector pretenderá vincular el desarrollo de la novela con la primera escena del texto. De igual manera, las “peripecias” de Juan dentro de Comala se considerarán segmentos del gran viaje.

En relación con el texto de Quentin, nunca hay la mínima esperanza de historia de aventura. A diferencia de *Pedro Páramo*, en que Juan “desata” las voces de Comala, el mayor de los

Compson no desempeña esta función en su novela. Quiérase o no, es la voz de Benjamín la que, como lo indica Stacy Burton, “engage[s] others in dialogue”.¹ El lector terminó con la sección de Benjy, en la que se encontró inmerso en la mente de un idiota de tres años, y no espera demasiado de la siguiente. Las líneas iniciales vinculan falsamente a los narradores: Benjamín termina el día por la noche, en la cama, a punto de dormirse, hablando de las sombras que se forman en la pared de su cuarto y la segunda sección comienza, también, con un narrador en primera persona que se refiere a las sombras, pero en el contexto de un nuevo día. No obstante, la constatación posterior de diferencias esenciales entre los monólogos no le proporciona ventaja alguna: la conciencia laberíntica del estudiante de Harvard es tan anacrónica o más que la primera. El lector deberá emprender, junto con Quentin, la aventura de comenzar el día y, para ello, tendrá que apoyarse en los movimientos incesantes del joven por su entorno. El viaje que emprendió del Sur a Massachussetts no se menciona en el texto. Como parte de este importante vacío (o por lo menos de su

¹ Stacy Burton, “Benjy, Narrative, and the Coherence of Compson History”, en *Cardozo Studies in Law and Literature*, 1995 (otoño-invierno) 7:2, 207-28.

NOTAS

ausencia en el momento cronológico adecuado), se halla la ausencia de móviles para el viaje. Mientras Juan es rico en detalles en cuanto a la promesa de viajar que le arranca su madre moribunda, Quentin no enuncia la razón de su presencia en Harvard. Cómo y por qué abandonó el Sur para hallarse en Massachusetts jamás se narra de manera directa en el texto.

El segundo estrato

El segundo estrato se refiere al deambular de los personajes en la etapa final de sus vidas, esto es, al desplazamiento de Juan por Comala y al de Quentin en Massachusetts. Ambos textos inician con claras referencias a estos trayectos. En el de Quentin sabemos, incluso antes de iniciar la lectura de la sección, que tiene lugar un 2 de junio de 1910, pues la segunda parte de la novela está precedida por esta fecha. En el de Juan, aunque no aparece una fecha tan precisa como la de *El sonido y la furia*, se indica que llega a Comala en los días de agosto, tiempo de la canícula y que permanece ‘vivo’ en el pueblo 48 horas aproximadamente (24 horas antes había estado en Sayula).²

² Es fácil darnos cuenta de este transcurrir por las continuas referencias temporales. Así, el viaje con Abundio Martínez

No obstante, a pesar de que de manera directa hay referencia a estos intervalos, este presente de la acción en curso es difícil de detectar. En los dos discursos se presenta sumamente tenue, frágil, constantemente invadido por el recuerdo de vivencias ocurridas años atrás. Sin embargo, a pesar de las continuas interrupciones y referencias al pasado, se advierte un desarrollo cronológico. Quentin y Juan están siempre en movimiento, siempre desplazándose de un lugar a otro; Juan, en su descenso a Comala y, posteriormente, por las calles de Comala; Quentin, en su dormitorio, en Harvard y en las zonas aledañas a esta universidad americana.

Siguiendo la tradición de espectadores de la ciudad, Quentin, con ropa y modales de caballero, recorre las

tiene lugar en la tarde del primer día (“En la reverberación del sol...”), su llegada un poco más tarde (“...el sol del atardecer”), su encuentro con Eduviges por la noche (“Había oscurecido...”), esa misma noche habla con Damiana (“ya estaba alta la noche”), descubre a la pareja incestuosa (“...oscuro camino de la noche”), pasa el resto de la noche ahí y despierta a mediodía (“Cuando desperté, había un sol de mediodía.”) Permanece ahí (“No tarda en oscurecer...”), se sofoca cerca de medianoche (“...al filo de la medianoche”) y lo entierran al otro día (“Fue ya de mañana...”).

NOTAS

calles de Harvard captando, como diría Baudelaire, la esencia de la modernidad: “the ephemeral, the fugitive, the contingent”³. Visitando almacenes, observando aparadores o transitando en diversos medios de transporte, Quentin observa con desprendimiento la realidad en movimiento que lo rodea. Sus comentarios –fríos, objetivos y con tendencia al inventario– reportan lo inmediato de manera desdibujada. El mundo que recorre y ‘pronuncia’ Quentin es un espacio de ausencias, de objetos que se disuelven, de percepciones oblicuas y fugaces.

En una primera instancia, la figura de Juan guarda menos puntos de contacto que Quentin en relación con el elegante espectador de la ciudad. De Juan, no sólo desconocemos su apariencia, sino que los sitios que recorre no son urbanos. No obstante, las características esenciales de este segundo estrato se conservan: hay un caminar incesante, con un detallado reporte de la ‘gente’ y del espacio que recorre. Con frecuencia, al igual que Quentin, sus comentarios se derivan de lo ausente: las ausencias dan pie a las generalizaciones, a la cons-

³ Charles Baudelaire, “New Notes on Edgar Poe” en *Baudelaire on Poe*, traducido y editado por Lois Hyslop y Francis E. Hyslop, Jr., 1952, State College, Penn., Bald Eagle Press, p.13.

trucción de tipologías. No es lo que Juan ve, sino lo que esperaba ver y no encuentra, lo que da sustento a su descripción de ‘vida’. A su llegada a Comala, Juan comenta:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol. Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. [...] Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. (pág. 12)

La hora se presenta en el contexto de la vida diaria. La cotidianidad de sus palomas, paredes y gritos infantiles trasciende el ámbito particular y lo transforma en experiencia general. El tiempo queda flotando sin referencia cronológica específica. Simplemente es una hora ‘común’, de actividades y de sueños, extraída de la experiencia previa del caminante. La construcción, tan pronto como surge, se desvanece: ahora, junto a él, sólo hay un pueblo sin ruidos.

Por medio del espacio que recorren, llevan a término sus objetivos: el suicidio, en el caso de Quentin, y la

NOTAS

inmersión en la historia de la comarca (más que la de su mismo padre), en el de Juan. Las historias giran en torno de este movimiento. Nada sucede en este nivel de viaje que no forme parte del cambio espacial. El deambular de los personajes es la historia y, al mismo tiempo, desempeña dos funciones opuestas dentro de los textos. Por una parte, da cohesión a los relatos (dado que este relato inicial es nuestro primer contacto con la novela de Rulfo y con la segunda sección de Faulkner y porque es punto de apoyo dentro de la 'maraña' de voces y de tiempos de los discursos). Por otra parte, es el detonador de los otros niveles temporales y de la confusión que, como consecuencia, acarrea en la historia.

190

Para el lector, el seguimiento de este movimiento es tan confuso e incomprensible como para los protagonistas. Tanto Quentin y Juan como el lector se encuentran inmersos en un desplazamiento permanente, pero sin estar plenamente conscientes de la razón de ello. El movimiento es obligatorio. Para Quentin –más allá de realizar los preparativos de su suicidio– y para Juan –trascendiendo su afán por descubrir quién fue su padre–, es un impulso incontenible por mantenerse caminando. Para el lector, no hay alternativa para seguir la lectura que acompañar a Quentin y a Juan en sus recorridos.

Con asfixiante monotonía, los lugares desfilan uno tras otro. Aparecen y desaparecen, las más de las veces, igual que las personas y objetos de los textos: repentinamente, como si surgieran de la nada para después volver a ella.

En ambos textos, la presencia latente de viajes mayores (con mayúsculas) se entreteje en las acciones. En el de Juan se trata de la búsqueda de su padre (primer estrato); en el de Quentin, su suicidio (tercer estrato). En el caso de Juan, a pesar de que en los primeros fragmentos se descartó la posibilidad de hallar vivo a Pedro Páramo, razón primaria del traslado a Comala, el objetivo inicial del recorrido se conserva. Juan no interrumpe ni modifica su itinerario a pesar de que, antes de llegar a Comala, Abundio lo informa de la muerte de Pedro. El objetivo inicial permanece en el recorrido, aunque de manera indirecta.

En el caso de Quentin, hay un viaje implícito en las actividades que desempeña en este día. La presencia de maletas y de bolsos de mano lo indica. No obstante, jamás se define el sitio o el motivo del trayecto. Sin embargo, como desde el inicio de la acción en curso Quentin empaca, el lector por fuerza tiende a relacionar las demás actividades del día con el viaje del protagonista. Sólo al avanzar en la lectura, pasar

a otras secciones y, en ocasiones, releer varias veces la novela, consigue entender el dramatismo de estas actividades: están encaminadas a preparar el suicidio de Quentin Compson. Estos pendientes incluyen desde la compra y el ocultamiento de los plomos que atará en sus pies para mantenerse en las profundidades del agua del río Charles, pasando por el envío de la carta de adiós para su familia y del sobre con instrucciones para Shreve, su compañero de dormitorio en Harvard, hasta el empaque perfecto de sus pertenencias y el arreglo minucioso de su apariencia antes de morir.

No obstante, en estos estratos de los viajes, ni el lector ni Quentin ni Juan logran comprender el significado de las acciones. Los viajes –en el caso de Quentin, a la muerte, en el de Juan, en busca de su padre– quedan como expectativas latentes en los dos textos; sabemos que están ahí, pero jamás cristalizan de manera total.

El tercer estrato

El tercer estrato de los viajes de Quentin y de Juan se refiere al movimiento de ambos personajes hacia, dentro y desde la muerte. Así, la muerte es, simultáneamente, destino final, esencia del viaje y punto de partida.

En una primera instancia, los trayectos de Quentin y de Juan culminan en sus respectivas muertes. Uno muere ahogado en el río Charles; el otro, asfixiado en el centro de Comala. No obstante, rebasando el final trágico de los protagonistas, que de alguna manera justificaría el concepto de “viajes encaminados a la muerte”, sus desplazamientos son celebraciones que anticipan de manera plena la negación de la vida.

Quentin es un enamorado de la muerte. Los preparativos detallados de su suicidio los realiza con la previsión gozosa de un novio el día de su boda. Faulkner se refiere a esta faceta central del personaje en el apéndice de la novela:

... who loved death above all, who loved only death, loved and lived in a deliberate and almost perverted anticipation of death as a lover loves and deliberately refrains from the waiting willing friendly tender incredible body of his beloved, until he can no longer bear not the refraining but the restraint and so flings, hurls himself, relinquishing, drowning.

La muerte domina el día último que pasa en Harvard. Ella está presente en las actividades que realiza, en sus pensamientos –en relación con el presente de la acción en curso,

NOTAS

así como de sus memorias—, en el espacio que lo rodea, en la percepción que experimenta del tiempo que transcurre. El mundo es para Quentin un inmenso reloj que marca los minutos y los segundos que faltan para su encuentro definitivo con las aguas del río. Tiempo y espacio conforman una misma realidad: un cronotopo de muerte.

La realidad de Juan Preciado no es diferente. Si bien es cierto que Juan no anticipa ‘con ilusión’ la etapa final de su vida, su trayecto en Comala es, literalmente, un descenso al inframundo. No hay nada en el espacio que recorre, en los personajes con que interactúa, en las múltiples voces y ruidos que escucha que no se vincule con la muerte. Como explicaría Rulfo, “...es un pueblo muerto, donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y que aun quien narra está muerto”.⁴ La presencia de la muerte es tan decisiva en el trayecto que recorre Juan que algunos críticos consideran que el mismo Juan ya está muerto cuando llega a Comala. Viaje y muerte son dos conceptos intercambiables para él.

⁴ Joseph Sommers, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (diálogo con Juan Rulfo)”, en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, 1974, México, Sepsetentas, p.19.

Una última lectura al sentido de la muerte en los viajes de Quentin y Juan es la de punto de partida de los discursos. Ambos comienzan sus relatos desde la muerte o, como sucede con Quentin, en una etapa muy próxima a ella. Mientras Quentin, de acuerdo con Sartre, despliega su monólogo en el momento justo de su aniquilación,⁵ Juan, ya en la tumba, narra a Dorotea su viaje. Ambos textos, por tanto, son discursos posteriores a la vida. La única posibilidad de existencia de Juan y Quentin proviene del acto de pronunciarse y de ser escuchados por oídos atentos que den sentido a sus voces.

⁵ Dorrit Cohn, aunque no niega esta interpretación, considera también factible la posibilidad de un monólogo simultáneo a la acción (*Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness*, 1978, Princeton University Press, p. 316).

GILBERTO OWEN Y SU “LIBRO DE RUTH”: HABLA BOOZ

*Elizabeth Hulverson**

A lo largo de la historia, la Biblia ha proporcionado los grandes temas del arte y de la literatura. Así, desde el paleocristiano hasta el barroco y aún hasta nuestros días, los pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento han sido el punto de partida de artistas y escritores.

Hay, entonces, dos motivos para leer estos textos clásicos desde un punto de vista estrictamente literario. El primero, por el placer estético que ellos proporcionan, independientemente de la intención con la que fueron creados. Y el segundo, para tener una mejor comprensión de los libros que contienen no sólo referencias a los relatos y poemas bíblicos, sino también de aquellos que fueron en espíritu inspirados en ellos.

Así, el autor mexicano Gilberto Owen escribió, alrededor de 1944,

su “Libro de Ruth”, poema basado en la obra bíblica del mismo nombre. Es mi intención en el presente trabajo llevar a cabo una comparación entre ambos textos, con el fin de hallar las coincidencias y divergencias que en ellos se encuentran. Empiezo con una breve semblanza de Owen y su relación con la tradición literaria que le antecede, para después entrar de lleno con la comparación entre dichos textos. Entiendo, desde luego, que esta aproximación es sólo una de las tantas interpretaciones que se pueden efectuar.

Para lo anterior, he consultado las fuentes directas: la *Biblia de Jerusalén* (Desclee de Brouwer, 1977) y las *Obras* de Gilberto Owen, editadas por el Fondo de Cultura Económica (1979).

* UIA; ITAM.

NOTAS

Gilberto Owen y sus antecesores

[...] *revisamos nuestros clásicos, y nos fomentamos los tres [Owen, Villaurrutia y Cuesta] una infinita curiosidad viajera, una dura rebeldía al lugar común y una voluntad constante, a veces conseguida, de pureza artística.*

Gilberto Owen

Gilberto Owen nació en El Rosario, Sinaloa, el cuatro de febrero de 1904. Miembro de la Generación de los Contemporáneos, empieza a escribir profesionalmente en 1923, cuando publica su “Canción del alfarero” en la revista *La falange*, que editaba Jaime Torres Bodet. En 1929 ingresa al Servicio Exterior, motivo por el cual comienza una especie de exilio voluntario que lo alejará de México durante largas temporadas de su vida.

Owen, [...] *poeta de amplísima cultura y de expresión a veces recóndita* [...] (Moretta, 10), se dedicó a la narrativa (*La llama fría...*, 1925; *Novela como nube*, 1928) y al ensayo en medios impresos tanto en México como en el extranjero (*Antena, Contemporáneos, El hijo pródigo, Línea* de Buenos Aires, *El tiempo* de Colombia). También escribió sobre

pintura (*Óleos de Gómez Jaramillo*, 1934; *El arte en Colombia: Ignacio Gómez Jaramillo*, 1944) y llevó a cabo traducciones de importantes autores como Emily Dickinson y Paul Valéry. Sin embargo, a pesar de su intensa actividad en estos territorios, su obra mayor se encuentra en la poesía.

A lo largo de todo su trabajo, Owen recurre con frecuencia a la tradición ‘literaria’ que le antecede. Baste como ejemplo su poema más importante, “Sindbad el varado” (*Perseo vencido*. Lima, Perú, 1948), en el cual toma como punto de partida los viajes del héroe de las singulares narraciones de *Las mil y una noches*. En otros, como “Madrigal por Medusa”, es la mitología griega su referencia inmediata; aunque en ninguno de los casos se trata de una simple paráfrasis de las narraciones. En todos ellos el poeta hace una interpretación y una reelaboración de las historias.

Pero la Biblia es también fuente para Owen. Y una fuente importante. Además de aludir constantemente en el cuerpo de sus textos ciertos pasajes de este Libro, también los toma como tema principal. Así, uno de sus poemas más bellos, “Libro de Ruth”, parte de la historia bíblica. Y la estudia, la construye en su propia escritura a partir de lo que el escritor colombiano Eduardo Zalamea Borda considera: *una ventana abierta al*

vasto panorama interpretaciones del acontecer cotidiano. (Quirarte, 149) Es decir, toma el relato en toda su universalidad y lo traslada a un nivel humano y concreto: se dirige al terreno de los sentimientos del hombre. Y, tal vez, hasta el de sus pasiones.

Los libros de Rut (h)

Y aconteció que, a la media noche, se estremeció aquel hombre, y palpó: y he aquí la mujer, que estaba acostada a sus pies.

Rut, 3 8

El “Libro de Ruth” de Gilberto Owen está dividido en cinco partes: Booz se impacienta, Booz encuentra a Ruth, Booz canta su amor, Booz ve dormir a Ruth y Celos y muerte de Booz. Como se puede adivinar a través de los nombres de dichas partes, en este poema es Booz quien habla, y lo hace desde su amor. Owen le da voz a la interioridad del personaje, quien se convierte entonces en el protagonista. Hace explícitos los sentimientos que apenas se adivinan en la sobriedad del texto bíblico. A través de ellos, dibuja a Ruth, *siempre huyendo de los lugares comunes.* (Quirarte, 108), como lo hace en el resto de los retratos de mujeres que lleva a cabo a lo largo de toda su obra.

En los relatos bíblicos, la intención *no es el encanto sensorial, y si a pesar de ello producen vigorosos efectos plásticos, es porque los sucesos éticos, religiosos, íntimos que les interesan se concretan en materializaciones sensibles de la vida.* (Auerbach, 19) He ahí la primera diferencia con el texto de Owen: la intención. Éste, con su extraordinario manejo de lenguaje, hace evidente su propósito artístico y llega a extremos de gran sensualidad.

Por otro lado, el poeta de Sinaloa *cambia* la historia. Toma lo esencial de ella, la traslada hacia su propio horizonte de significatividad y la lleva a una conclusión distinta: mientras que en el prototexto Rut y Booz se casan y tienen hijos, en el poema de Owen surge –como veremos más adelante– la separación, el desprendimiento de los amantes, con el dolor del protagonista y su consiguiente muerte.

Éstas son dos diferencias esenciales que existen entre los textos. Analizaré ahora cada parte del “Libro de Ruth” oweniano, para establecer otras coincidencias y divergencias.

Booz se impacienta

En esta primera parte, un Booz esperanzado pero dudoso presiente la aparición de Ruth: *Su huracán de*

NOTAS

esperanzas no para en las esquinas de mi cuerpo. (Owen, 100) Mientras la joven viaja de Moab a Belén en compañía de su suegra –y esto no se encuentra en el poema de Owen–, él espera. Antes de que ella aparezca en sus campos, él la espera. Sabe que va a arribar, mientras que en el texto bíblico la primera noticia que tiene de ella es precisamente en esos campos de cultivo. Así, este aguardar con ansia se encuentra tamizado por referencias al Génesis: *el rescaldo en mi boca pronto será ceniza / de adivinarte en todos los nombres de lo creado* (Owen, 100).

Parece ser, además, que el protagonista tiene la capacidad de presagiar lo que va a suceder en el futuro; que surgirá de nuevo en la cuarta parte del poema. Por un lado, él no aguarda a una mujer cualquiera. La espera a ella, a Ruth: *deja el no ser de tu Moab incierta; / sal ya de ti.* (Owen, 101) y la incita desde sí mismo a pisar sus tierras y sus campos. El lector sólo sabe esto a través de la Biblia, en la que se lee: *Éstos se casaron con mujeres moabitas, una de las cuales se llamaba Orpá y la otra Rut.* (Rut 1 4) Por otro, en este principio la invoca desde el presagio y la certeza del encuentro que sucederá y que él espera impaciente: *Mis pies están helándose* (Owen, 101), cuando no es sino hasta que se han conocido y han hablado, que tal hecho se verifica en

el texto original: *Vino ella sigilosamente, descubrió un sitio a sus pies y se acostó.* (Rut 3 7)

Booz encuentra a Ruth

El primer elemento que se advierte en esta parte es el viento, constantemente invocado por el protagonista relacionado con Ruth: *Traes el viento que lame tu nombre en las cien lenguas de / Babel, / y en él me traes a nacer en mí.* (Owen, 101) El viento es aquí lo intangible que mueve, que induce al cambio, que transforma y que llega con ella. Ruth es ‘la amiga’ que altera lo previsto, el acontecer de una vida que parecía destinada a la soledad. Estos mismos versos descubren el nacimiento a la muerte, el principio del fin. A diferencia de Rut, pues con ella sigue la estirpe y el linaje de David.

Por primera vez, en esta parte se menciona la juventud de Ruth como algo que trastoca la futura relación de los amantes. La referencia a la leyenda germana de Fausto indica el deseo de Booz de conseguir en Ruth, a través de ella, la mocedad perdida: *Fausto que te persigue desde el episodio fatal siega en mis / manos nudosas y tiernas de asesino.* (Owen, 101) Este motivo se encuentra con más amplitud en el apartado siguiente.

Pero en estos versos menciona el episodio fatal de la siega, es decir, el encuentro tan ansiado por Booz y en el cual presiente alguna adversidad. Mientras, en el texto original se lee: *Preguntó Booz al criado que estaba al frente de los segadores: '¿De quién es esta muchacha?' El criado que estaba al frente de los segadores dijo: 'Es la joven moabita que vino con Noemí de los campos de Moab. Ella dijo 'Permitidme, por favor, espigar y recoger detrás de los segadores.' Ha venido y ha permanecido en pie desde la mañana hasta ahora.* (Rut 2 5-7) Los comentarios posteriores de Booz en la Biblia no indican de manera alguna esta fatalidad que Owen imprime en su texto.

Booz canta su amor

Después del encuentro, sólo implícito en el texto oweniano, Booz en su soledad se enfrenta consigo mismo y con sus sentimientos hacia Ruth: *Me he querido mentir que no te amo.* (Owen, 102) En el relato bíblico, el personaje actúa, dice, pero no externa en ningún momento su sentir hacia la joven virtuosa.

Él reflexiona ante el suceso y se percata claramente de la juventud de la moabita y de lo que esto entraña. Nace en él un sentimiento ambiguo que va del agrado al miedo: *Por*

no apagar la brasa de tus labios / con un amor que darte no merezco, / por no echar sobre el alba de tus hombros / las horas que le restan a mi duelo. [...] cómo temer tus años, si me dabas / toda mi juventud en mi deseo. (Owen, 102) Mientras que en el texto de Owen, Booz recela y hasta sufre como resultado de tal distancia, en el bíblico —a pesar de darse cuenta de la diferencia entre ambos— no parece tener ningún problema al respecto: *Él dijo: "Bendita seas de Yahveh, hija mía, tu último acto de piedad filial ha sido mejor que el primero, porque no has pretendido a ningún hombre joven, pobre o rico.* (Rut 3 10)

Además, el recuerdo del descubrimiento mutuo lo regocija: Pero cómo negarte mis espigas / si las alzabas con tan puro gesto. (Owen, 102) Booz se expresa en pasado porque lo hace desde la memoria, mientras que en el texto bíblico frente a ella dice: *"¿Me oyes hija mía? No vayas a espigar a otro campo ni te alejes de aquí; quédate junto a mis criados."* (Rut 2 8) Y después: *Cuando se levantó ella para seguir espigando, Booz ordenó a sus criados: "Dejadla espigar también entre las gavillas y no la molestéis. Sacad incluso para ella espigas de las gavillas y dejadlas caer para que las espigue, y no la riñáis."* (Rut, 2 15,16)

NOTAS

En la segunda estrofa, una de las más bellas de todo el poema, Booz canta el efecto que en él causa su amor por Ruth:

Me has untado fósforo en los brazos
no los tienen más fuertes los mancebos.
El trópico en mis huesos. [...] Cien lugares comunes, amor cándido,
amoroso y porfiado amor primero. (Owen, 102)

Por fin el protagonista reconoce que la presencia de Ruth en su vida lo ha transformado. Ha experimentado la profundidad del amor hacia esta mujer, como si fuera el primero de su existencia: vuelve la juventud, vuelve el calor interno.

Ya en la tercera estrofa surge la incitación al acercamiento físico: *Vámonos por las rutas de tus venas / y de mis venas. Vámonos fingiendo / que es la primera vez que estoy viviéndote.* (Owen, 103) Pero tal acercamiento rebasa los límites de la pura sexualidad; es sublime: *Por la carne también se llega al cielo.* (Owen, 103). Este tema está apenas insinuado en el texto original; se sabe que se unen, que se casan, pero en ningún momento se expresa el deseo de Booz por Rut. Él se siente como un joven amante, envuelto en

una relación difícil, destinada a superar innumerables obstáculos, y lo sabemos por la referencia a los personajes de la 'novela' de Longo, escritor griego del siglo III: *Vámonos como siempre: Dafnis y Cloe.* (Owen, 103)

Pero también, como en el primer amor, Booz expresa su deseo de eternizar este amor: *No te muevas. Así. Fuera del tiempo.* (Owen, 103) Hay una voluntad de permanencia a pesar de lo que en su interior adivina y ha venido dejando entrever a lo largo del poema.

Booz ve dormir a Ruth

Mientras que en el texto bíblico el personaje de Rut es caracterizado por lo que dice y por lo que hace, en el poema de Owen es Booz quien, en su fluir psíquico, la configura. Así, en esta cuarta parte –ausente explícitamente en el Libro original– es la mirada impregnada de amor del protagonista la que habla.

En las que son tal vez las estrofas más intensas de todo el poema, Owen lleva a cabo una descripción poética de Ruth, a través de la impertinencia semántica: hermosas metáforas y símiles que hermanan el cuerpo de la joven con la naturaleza: el cuerpo es una isla; la piel, mar tembloroso;

los ojos, dos puertos cerrados; la frente, serena plaza pueblerina:

La isla está rodeada por un mar tembloroso
que algunos llaman piel. Pero es espuma.
Es un mar que prolonga su blancura en el cielo
como el halo de las tehuanas y los santos.
Es un mar que está siempre en trance de primera comunión.
(Owen, 103)

La mirada enamorada de Booz interpreta el cuerpo de Ruth y lo traduce en poesía. Aquí se dice lo que el texto bíblico mantiene en silencio. Porque aquí sabemos que ella es joven por las palabras de Noemí y que es íntegra por las del mismo Booz: *Y ahora, hija mía, no temas; haré por ti cuanto me digas, porque toda la gente de mi pueblo sabe que tú eres una mujer virtuosa.* (Rut 3 11) Él se pregunta por ese cuerpo, cuya función va más allá de lo fisiológico, y por el futuro que a éste le depara. Es ése el lugar donde encuentra la verdad que el mundo y los sentidos contradicen: *He leído en tu oreja que la recta no existe / aunque diga que sí tu nariz euclidiana* (Owen, 103-104) Es esa extensión corpórea la que arroja las verdades del mundo, porque ahí habita el amor que revela e

ilumina, pero que también encierra misterios.

Y Booz continúa con su alabanza a ese territorio recién descubierto que ahora mira con admiración: *yo conocí un río más largo que tus piernas / –algunos lo llamaban Vía Láctea– / pero no discurría tan moroso / ni por cauce tan firme y bien trazado.* (Owen, 104)

Pero al final, Booz presiente su futura desesperación, la próxima ruptura, el desprendimiento inevitable. Esta condición humana que el poeta conocía y que no podía dejar pasar. Aquí empieza a separarse del texto bíblico y se ancla en la realidad de la imposibilidad del amor duradero que su experiencia de vida le mostraba. Da un giro hacia lo mundano, tal vez hacia su propia historia de desamor y de celos: *No haber estado el día de tu creación, no haber estado / antes de que Su mano te envolviera en sudarios de inocencia / –y no saber qué eres ni qué estarás soñando. / Hoy te destrozaría por saberlo.* (Owen, 104) Y esto es sólo el principio del fin.

Celos y muerte de Booz

En esta última parte el poeta mexicano se aleja definitivamente del texto bíblico. En éste, Rut y Booz se unen y tienen descendencia: *Booz*

NOTAS

tomó a Rut, y ella fue su mujer; se unió a ella, y Yahveh hizo que concibiera, y dio a luz un niño. (Rut 4 13) En el de Owen, la temida separación se precipita.

El protagonista se abre aún más. Es un Booz desconocido para la tradición bíblica. La sabiduría del personaje original se ve contaminada por la pasión de los celos y por la certeza de la incertidumbre: *Y sólo sé que no soy yo, [...] lo que sueñas.* (Owen, 104) Expresa la imposibilidad del amor ante la separación inminente. Como desde el principio, adivina lo que ha de venir, el final:

Me miro con tus ojos y me veo
alejarme,
y separar las aguas del Mar Rojo
de nuestros cuerpos mal fundidos
para la huida infame,
y sufro que me tiñe de azules la
distancia,
y quisiera gritarme desde tu boca:
'No te vayas'.
(Owen, 105)

Booz es omnisciente. Se narra a sí mismo y ahora se introduce en el pensamiento y el sentir de Ruth, al presagiar lo que termina. El dolor está presente, y la muerte también: *Ya me voy con mi muerte de música a otra parte. / Ya no me vivo en ti. Mi noche es alta y mía.* (Owen, 105)

Es evidente que existen diferencias sustanciales entre ambos textos. Sin embargo, es importante notar que, desde un punto de vista estrictamente literario, la intención de Gilberto Owen, además de la artística, pudo muy bien haber sido la de proporcionar al lector esa parte de la historia que, a su juicio, faltaba y era necesaria.

Lo anterior de ninguna manera significa que el poeta quisiera alterar el texto bíblico o que se sintiera por encima del mismo, así como tampoco quiere decir que pensase que éste carecía de algo. Por el contrario. Su propósito nació de su propia curiosidad intelectual y espiritual, por el deseo de desentrañar aquellas interrogantes que el libro original produjo en él.

Owen elabora el monólogo interno de Booz, que adivina entre las líneas del "Libro de Rut" original. Fluyen los pensamientos atravesados por el sentir de este personaje. Dice desde su interior, se abre y muestra lo que existe detrás de sus actos. Adopta al personaje, le permite expresarse, lo obliga a ello. Lo interpreta y, a partir de esa mirada profunda, le brinda a Ruth el hombre visto desde dentro.

Mientras que el texto bíblico se encuentra bien ubicado espacial y temporalmente mediante elementos históricos referenciales y la mención

NOTAS

concreta de ciudades, Owen despliega un juego de tiempos y de espacios. No proporciona indicios del lugar geográfico en el cual se desarrolla la acción poética. El sitio es, más bien, Booz mismo, su interioridad. Es precisamente el espacio psíquico el que predomina. Lo mismo sucede con el tiempo. Habla de tranvías y rascacielos, pero no proporciona datos que nos anclen en una época determinada. Esto hace que el texto oweniano se despliegue en el tiempo y amplíe su universalidad.

Como en la tradición literaria posterior al cristianismo, la Biblia para Owen es motivo de estudio y reelaboración, de reflexión profunda en torno a los temas fundamentales que trata, siempre vinculados con sus preocupaciones existenciales y espirituales concretas. Si bien el “Libro de Rut” no es un texto que hable estrictamente del amor, lo implica. Y desde ese lugar retoma y escribe el poeta mexicano su propio texto.

NOTAS

JUAN GARCÍA PONCE Y EL
DISCURSO DE LA TRANSGRESIÓN

*Juan Antonio Rosado**

202

Generalmente, las representaciones estéticas en la narrativa de Juan García Ponce (Mérida, 1932) son eróticas, hay un erotismo ubicuo, pero también un elemento que subyace bajo el erotismo o la pornografía: la transgresión de un orden moral y social. Al contrario de lo que ocurría en Oriente, donde hay tratados eróticos sin otro fin que el de mostrar el modo de producir diversidad y placer en la relación sexual, nuestra civilización judeocristiana ha puesto la marca del pecado en el placer que implica el sexo disociado de la reproducción. Dios manda a los humanos a reproducirse, así como en el *Evangelio* Cristo seca una higuera porque ésta no da frutos, a pesar de que no era época de higos.

En una nota de *La parte maldita*, Georges Bataille alude a la expresión – eminentemente judeocristia-

na– de pecado ‘carnal’ para expresar el vínculo entre la sexualidad y la muerte, que devora la carne. La postura, que le confiere gran importancia a la producción, contrasta con la literatura oriental, donde el amor –sin importar que sea improductivo– vence a la muerte. En la India –donde no hubo dioses prometeicos ni héroes *fármacos* vencidos por la fatalidad– el erotismo como placer transgrede el orden del trabajo, pero no el moral ni religioso. Comparemos la actitud de la *Biblia*, donde el *Cantar de los cantares* aparece casi por milagro, con estos versos de un texto sagrado hindú anterior al Antiguo Testamento: “tres veces por día tú me penetrabas con tu falo / y me colmabas hasta cuando yo no lo deseaba”, en los que la mujer expresa el placer, la pérdida de energía, sin explicitar ningún fin utilitario, como podría ser la fecundidad. En *Las lágrimas de Eros*, Bataille advierte que

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

NOTAS

el placer inmediato que resulta del acto sexual –y no la procreación– fue el fin para los primeros hombres conscientes. Pienso, por ejemplo, en una tribu nómada de cazadores. Con seguridad obtenían el placer por el placer, pues el culto a la fertilidad se desarrolla en las sociedades agrícolas y sedentarias. En el *Rig Veda*, producto de una cultura originalmente nómada, hay muchos ejemplos de sexualidad explícita impregnada de la pureza e inocencia que implica la falta de culpa frente a algo tan natural como el sexo.

Cada cultura y persona poseen una actitud diferente frente a lo ‘obsceno’ y ‘vergonzoso’. En el aspecto individual destaca, por ejemplo, la figura de Fray Luis de León, quien desde la cárcel aclara que la palabra hebrea *zama*, utilizada en el *Cantar de los cantares*, significa cabello, pero también “las vergüenzas de la mujer”, y de ninguna manera lo que puso San Jerónimo en su *Vulgata*. Arguye el fraile que “a los limpios y buenos, que no pervirtieron en nada el uso natural, todo lo natural les es limpio”. En cuanto al aspecto cultural, para Alain Danielou, los templos hindúes están cubiertos de imágenes eróticas porque el hombre

debe ser puro, libre de inhibiciones antes de poder alcanzar los secretos del conocimiento. El sabio

no teme el espectáculo del placer, sino que admira la floración y la belleza. [...] son los ambiciosos, los rapaces, los crueles, los acomplejados quienes temen a las manifestaciones de la sexualidad. El temor a lo sexual es siempre una manifestación de anti-espiritualidad.

Bataille, al referirse a los templos de la India, aclara que “fuera de los límites del cristianismo, el carácter religioso, el carácter sagrado del erotismo pudo aparecer a la luz del día, con el sentimiento sagrado dominando a la vergüenza”. Debe señalarse aquí que el elemento masculino predominó sobre todo en el norte del subcontinente, no así en el sur, donde la mujer fue fundamental en el tantrismo. Además, en los textos de *arte erótica* siempre se alude a una diversidad de posturas sexuales y se le da gran importancia al placer femenino. Para Vatsyayana, las mujeres *deben* conocer y estudiar el *Kama Sutra*. En cambio, en el mundo greco-latino, no obstante la libertad sexual, el varón, por ser *activo*, era siempre predominante. Artemidoro (s. II d.C.) incluso llegó a afirmar que lo ‘natural’ es hacer el amor frente a frente, con el hombre encima de la mujer, para poseerla y ser dueño de su cuerpo, de modo que ella –ser pasivo por naturaleza– se someta y obedezca:

NOTAS

las demás posiciones sexuales son negativas.

En su *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault cita a Artemidoro, según el cual las posiciones sexuales que se salen de lo 'normal' son "invenciones de la desmesura, de la intemperancia y de los excesos naturales a que lleva la embriaguez". Esta postura indica una carencia total de imaginación y refinamiento, y admite la inferioridad femenina. Aristóteles considera, en su *Tratado de la generación de los animales*, que "debemos entender la condición femenina como si fuera una deformidad." Para los griegos la civilización era primordialmente masculina y no se debe al azar el que, como dice Foucault, los griegos no hayan concebido un *arte erótica*, sino sólo reflexiones que apuntan "a la instauración de una técnica de vida".

En cambio, lo que implica el concepto de *kama* (placer sensual) era considerado en la antigua India como una de las etapas de la vida, junto con *artha* (adquisición de bienes materiales) y *dharma* (el deber, la obligación de cada quien para con su casta y sociedad). El objetivo del hinduista es *moksha* (liberar al alma de la transmigración), pero no excluye ni *artha* ni *kama* como etapas propias de la juventud.

Sin embargo, cuando el hombre inmerso en una cultura represiva se

aparta de los fines meramente reproductivos para buscar el desgaste sexual por el placer mismo y, con ello, la franca anticoncepción, *transgrede* un precepto religioso, un orden *moral*. Para Bataille, el gasto improductivo se halla vinculado con lo sagrado. En García Ponce, lo que llamaré "discurso de la transgresión" está entretejido con representaciones implicadas en una concepción del mundo en cuyo vértice confluyen, por un lado, el carácter de desgaste de la energía vital sin ningún fin reproductivo y, por otro, el carácter religioso, sagrado, místico, ritual de una erótica inmersa en la intimidad de sus actuantes.

Pero la transgresión, entendida en sus aspectos más generales, no sólo puede percibirse desde un orden moral. Si el orden o la organización *social* –cualquiera que sea la cultura– surge gracias al *trabajo*, la estructura del tiempo en la civilización implica la obtención de los bienes que el trabajo produce en pro de un mejoramiento material (*artha*), gracias al cual será posible transgredir ese orden e incluir así el placer (*kama*) y su repetición *ritual*, cíclica dentro de la linealidad temporal acumulativa, de tal modo que dicha linealidad se rompe (es transgredida) cuando el *rito* penetra o irrumpe bajo cualquiera de sus formas: una fiesta, el

NOTAS

tiempo para el placer, el sacrificio, el ocio...

El hombre, como dice Bataille, niega su animalidad en el trabajo, pero también niega el trabajo en el tiempo del ocio, aunque sin volver a la animalidad. En *La parte maldita*, el pensador francés afirma que la introducción del trabajo sustituyó a la *intimidad*, al deseo y a sus desenfrenos. Con el trabajo, lo que importa no es ya el presente, sino el “resultado posterior de las operaciones”. Para Bataille –que juega con la expresión de Proust– el hombre, en sus mitos y ritos, está “a la búsqueda de una intimidad perdida”, que es donde aparece el erotismo y por ello también asegura que “tenemos la nostalgia de la continuidad perdida”, porque tanto en el erotismo de los cuerpos como el de los corazones y el sagrado existe un *sentimiento de continuidad*.

Esta continuidad de los cuerpos en la *intimidad* es recuperada por García Ponce en el espacio literario: “Soy un autor de camas –afirma en una entrevista–, de lugares privados, de interiores, pero también de exteriores vistos como interiores...” Entonces la recuperación de esta intimidad, que sólo vive en el presente y dilapida el excedente de energía sin capitalizarlo, sin pensar en el futuro, es una *transgresión* del orden del trabajo como enajenación, que organiza la

sociedad. El juego alternativo de la prohibición y de la transgresión es evidente en el erotismo, pues éste no existiría sin el respeto de los valores prohibidos ni tampoco habría pleno respeto si la ruptura erótica no fuera posible. Y si el espíritu religioso aparece como esa búsqueda por recuperar tal intimidad, los textos garciaponceanos, como los templos hindúes llenos de orgías, están inmersos en un tiempo sagrado donde el consumo de la energía sexual prevalece y el trabajo productivo irrumpe como excepción.

Los personajes principales de García Ponce poseen un excedente de energía física, de vitalidad, que entra en juego en la intimidad de la actividad sexual. Esta energía quiere prevalecer sobre el mundo del trabajo y de la ‘realidad’; lo altera, lo transgrede. Si pensamos en la utilidad en el sentido que le confiere Bataille –como ventaja, mantenimiento y crecimiento– el gasto improductivo de vitalidad como rasgo de la autonomía o soberanía de los personajes del autor yucateco es *inútil*, pues sólo origina consumo, pérdida, desgaste de energía. Al oponerse a la realidad, al trabajo, la intimidad se ocupa sólo del *presente*. El trabajo de D en el cuento “El gato” es cómodo: un empleo que le quita unas cuantas horas diarias y por el que recibe lo suficiente para vivir. El

NOTAS

protagonista de *La invitación* ni siquiera trabaja: vive con sus padres y sólo simpatiza con el movimiento estudiantil tras la represión de la que fue injustamente objeto.

La noción de consumo de energías, contraria a la deliberada preservación y producción, se hace constante en la narrativa de García Ponce. Por ejemplo, en el cuento "Rito", Liliana empieza a desnudar al invitado, bajo la contemplación de su esposo Arturo: "La escena parece corresponder más que nunca a una ceremonia en la que cada acto está previsto y parecería totalmente irreal si no fuera por su absoluto carácter violatorio que hace aparecer esa otra esfera en la que todo es posible." Esa otra esfera es la transgresión. Como ocurre en las narraciones de Pierre Klossowski, se hace patente lo que este autor denomina las "Leyes de la hospitalidad" (donación de la mujer por el hombre a sus invitados).

Ahora bien, si es importante colocar en primera instancia el desgaste vital como elemento transgresor, en el autor yucateco la transgresión no sólo consiste en violar la norma social de *productividad* en el trabajo o en la actividad sexual. Hay otras evidentes y constantes transgresiones de las normas morales o sociales de conducta, que emanan de la primera y donde se viola no sólo el orden matrimonial sino también la

misma relación de pareja. En *Pasado presente*, después de los sucesivos fracasos matrimoniales de Geneviève, esta mujer transgrede las normas morales al incluir a un tercero porque, de hecho, en el erotismo garciaponceano nunca hay tercero excluido. Además, los actores principales en la transgresión son las *figuras femeninas*. En este aspecto, García Ponce coincide con muchas jarchas mozárabes del siglo XI, donde la mujer adúltera incita a su amante a que la ayude a transgredir el orden matrimonial en que está inmersa porque no está su marido (el tercero excluido es la pareja legal; el erotismo sigue siendo de dos).

La postura sexual descrita en una de esas jarchas puede corresponder a una de las posiciones 'abiertas' del *Kama Sutra*, lo que implica una relación sexual *ajena* al deseo de procrear. Recordemos que en la *Cábala*, la primera mujer de Adán, Lilith, transgredió la postura sexual tradicional, en la que el aburrido Adán tenía que estar siempre arriba. Por ello Lilith fue arrojada del paraíso y convertida en demonio. Asimismo, la felación sería un ardid de Lilith para volver estéril el esperma.

En el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, se advierte la influencia oriental en la figura de la Serrana, quien persigue el placer por el placer: acoge en su casa a cualquier hombre y

NOTAS

le brinda comida, cama y sexo; este último, como paga del forastero por el hospedaje. La Iniciativa sexual es de la mujer y, como se sabe, en la cultura oriental no era mal visto que la mujer tuviera la iniciativa.

Las diferencias más notorias entre la concepción de la mujer en las jarchas, en el libro de Juan Ruiz y en García Ponce, es que, por un lado, las figuras femeninas en el autor yucateco suelen ser estimuladas o incitadas por la intervención de un personaje masculino, quien a su vez ha sido excitado o ‘provocado’ por la imagen femenina, por la visión de una mujer, la cual no sólo es el elemento primordial en la transgresión, sino también el personaje principal en prácticamente todas las obras del autor yucateco; y por otro, que en García Ponce no hay propiamente adulterio. Como ocurre en las novelas de Klossowski, el marido consiente que su mujer se acueste con otros, cosa que no sucede en las jarchas ni en cualquier otro texto medieval, como el *Decamerón* o los *Cuentos de Canterbury*, donde siempre hay adulterio.

La concepción plasmada por García Ponce se torna más interesante si tomamos en cuenta que la respuesta sexual de la mujer –multiorgásmica por naturaleza– fue en Occidente destruida o alterada por las restricciones sociales puritanas. Lo que suele

llamarse ‘revolución sexual’ de los 60, para Masters y Johnson sería un *renacimiento*. Dice Masters que “En la comunidad agrícola, la igualdad sexual de la mujer nunca se había convertido en un problema [...] el sexo era algo que estaba previsto, que se estimaba, se disfrutaba... y se vivía.”

Para determinar por qué se opera la transgresión es necesario reflexionar sobre el poder que indirectamente produce la violación de la norma. Advierte Klossowski: “La transgresión supone el orden existente, el mantenimiento aparente de las normas, en beneficio de una acumulación de energía que vuelve necesaria la transgresión”, y más adelante: “sólo obtiene su valor transgresivo de la *permanencia de las normas*”, postura en la que coincide Bataille, que en *El erotismo* habla de la dialéctica prohibición-transgresión. Sólo un orden puede dar entrada a la posibilidad de transgresión. Las prohibiciones no dejan de imprimir un gran respeto a lo que defienden del acceso común. Es sintomático que la prohibición de naturaleza sexual haya dado un valor erótico al objeto, sea hombre o mujer. Por su parte, Michel Foucault sostiene que el crecimiento de las perversiones

es el producto real de la interferencia de un tipo de poder sobre

NOTAS

el cuerpo y sus placeres. Es posible que Occidente no haya sido capaz de inventar placeres nuevos, y sin duda no descubrió vicios inéditos. Pero definió nuevas reglas para el juego de los poderes y los placeres: allí se dibujó el rostro fijo de las perversiones.

En la ‘introducción’ a *El gato*, García Ponce coloca a la representación como única regla del juego, un juego donde, como en *Inmaculada o los placeres de la inocencia* no hay juicios morales ni normas. Para su autor, esta omnipresencia lúdica coloca a su relato en el terreno de una transgresión: “que va más allá de cualquier norma establecida [...] y sabe que siendo los actores mismos, su realidad corporal, el único elemento indispensable al juego, tiene que dirigirse hacia los límites de ese cuerpo”.

Pero en medio de esta neutralidad moral y artística ¿es transgresión la ‘transgresión’ que va más allá de cualquier norma y juicio moral? No suele haber, en el arte de García Ponce, una conciencia de la existencia de normas. Entonces no hay, en éste y sólo en este sentido, *transgresión*. Sí la hay, en cambio, en el sentido de que existe un deseo de romper los límites del cuerpo, transgredirlos, *ampliarlos* para llegar a lo *otro*. La escritura no es ajena a esta transgre-

sión mientras existan lectores que viven en una sociedad que sí acata normas. El discurso de la transgresión intenta romper los límites de la norma para constituirse como obra dentro de la sociedad.

Las novelas de García Ponce son herederas de un *arte erótica* que no implicaba la ciega aceptación de juicios morales y normas de conducta. Por ello habría que colocar esas normas, ese poder, en el ámbito cultural del lector (o de ciertos lectores) y en el de los personajes que las acatan; como el hermano de Inmaculada –representante de una cultura patriarcal y machista y narrador del cuento que le da título al libro en que apareció: “La noche”– quien al igual que su esposa, se escandaliza con la idea del divorcio, o Carola, en el cuento “Ninfeta”, que asesina a su amante por considerarlo un pederasta que intentó seducir a su hija de doce años.

Ya en la obra de teatro *El canto de los grillos*, que se desarrolla en Mérida, uno de los personajes, la tía solterona Evenilde, es miembro de la Acción Católica, y Ana, su sobrina, llega a asumir el poder cultural que reprime al cuerpo: “En cualquier forma, hay ciertos límites que una muchacha decente no puede traspasar, nunca.” Ella misma llega a imponerle las reglas de conducta a Aída, su madre, que vive en el despiste y

NOTAS

en la inocencia de la ingenuidad, y que por su carácter débil se deja arrastrar por el moralismo de su hermana Evenilde.

Los elementos transgresores de la moral tradicional, que configuran el discurso de la transgresión, le han costado a García Ponce epítetos como ‘perverso’, ‘obsceno’ o ‘inmoral’, todos con una carga axiológica alejada no sólo de muchos de sus personajes sino de la misma conciencia del narrador y, por lo tanto, extraños, parciales.

Siempre hay una especie de complicidad entre la ley y la violación de la ley. Lo importante ahora es determinar para qué o por qué se viola la ley. El estudiante Torless, en la novela de Robert Musil, no se introduce por los “callejones estrechos y retorcidos de la sensualidad” a causa de una perversión, “sino movido por una situación espiritual todavía desprovista de meta”. Es fundamental el apego espiritual que los personajes de García Ponce tienen hacia la abierta presencia femenina y hacia el fenómeno estético; ambas instancias están más allá de toda apreciación moral.

García Ponce parece coincidir con Musil cuando éste afirma: “El arte puede perfectamente elegir lo indecente y lo enfermo como punto de partida, pero a partir de ahí lo representado –no la representación, sino

lo indecente y enfermo representado– ya no es ni indecente ni enfermo.”

El arte no ocurre en ninguna parte y es en sí mismo amoral. “Yo no soy un escritor perverso –afirma el autor yucateco– yo me limito a contar. La perversidad la pone la moral particular de cada uno de mis lectores. Allá ellos con sus reglas”, lo que me recuerda al llamado ‘voluntarismo’ de San Agustín, interpretado por P.L. Ullman: “el mal está en el ojo que lee y no en el libro”.

Con lo ‘obsceno’ ocurre algo similar. Bataille lo considera como una relación entre un sujeto y un objeto: “Esto es obsceno si tal persona lo ve y lo dice, no es exactamente un objeto, sino una relación entre un objeto y el espíritu de una persona.” Así, la prohibición de la desnudez aparece ya en el *Génesis*, cuando Adán y Eva se avergüenzan de ella, actitud que se contrapone a las representaciones de sexo y actos sexuales explícitos en otro texto sagrado: el ya aludido *Rig Veda*, donde nunca se mira ni al erotismo ni al sexo *en sí* como algo obsceno o inmoral. Al referirse a *Inmaculada...*, su autor escribe que la primera versión contenía mil páginas y que fue reduciéndola no sólo para que el discurso fuera más concentrado, sino también para que la novela fuera cada vez más *amoral*: no se trata de una novela ética porque, como aclara

NOTAS

210

su autor, no es susceptible de ser observada de acuerdo al orden establecido y a las costumbres, que García Ponce no considera ni buenas ni malas, sino sólo costumbres: “mi intento era que la novela se despojara de sus propósitos morales hasta que no tuviera ninguno. Por ejemplo, ese manuscrito se iniciaba diciendo ‘Desde un principio *Inmaculada* pareció haber sido elegida para el mal.’ Y suprimí esa frase porque contenía un juicio moral que implicaba un bien. Y yo lo que quiero es que en *Inmaculada* no haya ni bien ni mal”. Seguramente, el autor colocó esa frase porque el bien, entendido como una quietud del espíritu que nos mueve a la santidad al separarnos de la vida, para García Ponce hace imposible el arte, pues el campo del arte es precisamente la vida, cosa que el santo no desea, no busca al estar ligado a lo trascendente. En la medida en que el concepto de transgresión del orden moral está vinculado a una determinación tecnológica marcada por un orden preestablecido en una conciencia axiológica emanada de un dualismo jerarquizado (bueno/malo, orden/desorden) es necesario que la sospecha del espectador de arte lo cuestione. La carencia de un centro ordenador que implica la apertura y pluralidad en la narrativa garciaponceana por sí misma admite lo que en la exterioridad al arte –en la vida–

consideramos como ‘transgresión’ en tanto elemento de su desorden, al cual, para subsistir, debe *transgredir* su propia transgresión y así anularla al fijarla en la *ordenada* representación artística, que puede así convertirse en atractiva para el lector. Al hacer trascender la vida –que no es en sí misma ni buena ni mala, ni ordenada ni desordenada–, al fijarla, el arte debe ser amoral, pero ordenado –el orden narrativo, en el caso de la narración– y, por lo tanto, el concepto de “transgresión del orden moral” queda en entredicho dentro de los terrenos del espacio imaginado. En esto último insiste el escritor yucateco: “Hay que tener en cuenta el carácter amoral del arte. Yo no pretendo que las emociones producidas por conductas consideradas ‘aberrantes’ dentro de la moral tradicional sean legítimas dentro de esa moral.”

Para D. H. Lawrence, la obscenidad y la perversidad se dan cuando la mente desprecia o teme al cuerpo y el cuerpo odia la mente; es decir, cuando no hay equilibrio, armonía entre el sexo y el pensamiento. La perversión es precisamente esa carencia de equilibrio que puede bien existir en un venerable clérigo maestro de escuela que viola niñas a escondidas: la “perversión del puritanismo”, la “perversión de la mente sucia”. Pero la perversión para García Ponce es

NOTAS

también algo positivo, en el sentido de que el conocimiento nos pervierte, nos aleja de la inocencia, de la ingenuidad, pero a la vez nos puede hacer volver a la inocencia. Podemos entonces concluir que la ‘perversidad’ de García Ponce sería en todo caso algo que también nos otorga un conocimiento y, por lo tanto, nos transforma: el Arte. En efecto, en su libro sobre Klossowski, *Teología y pornografía...*, utilizó los términos ‘perverso’ y ‘perversidad’ como aquello que aleja a la teología y a la sexualidad de sus objetivos. Como nunca llega a su fin porque “Dios ha muerto”, el razonamiento teológico se convierte en espectáculo, en un ‘juego perverso’: la perversidad misma se convierte en fin dentro del espacio amoral de la obra artística.

El arte –afirma García Ponce– es rito, ceremonia. Tratar de crear ese rito, esa ceremonia, prostituir el lenguaje poniéndolo al servicio de la literatura, sería, en todo caso, mi perversidad. Pero los verdaderos perversos son los que observan ese rito, esa ceremonia a través de las palabras, en la literatura en mi caso. Su mirada, la de los espectadores, es una representación dentro de la representación que yo creo.

La transgresión existe precisamente porque hay miradas capaces de contemplarla o acaso de *crearla* mediante la contemplación. “La mirada –dice García Ponce– siempre es culpable: pone una intención y establece una distancia”, y también: “La culpa de la mirada sustituye a la inocencia de lo mirado.” Pero el artista nos hace cómplices y su obra, finalmente, “nos lleva a la inocencia”, como quiere Eduardo, el profesor-protagonista de *El libro*.

En García Ponce, asimismo, se resalta el ímpetu repetitivo, *cíclico*, de exhibirse o de exhibir a otro a través de su objetivación. El placer de exhibirse es también el goce de anular la individualidad para objetivarse y ser de quienes miran. La fuerza subversiva permanece –invisible, latente, dispuesta a emerger y manifestarse en cualquier instante para alterar los códigos establecidos– entre las relaciones humanas que viven o se dejan vivir en la dura e inexorable cotidianidad, en ese presente puro y continuo a donde el pasado retorna. El mayor goce de dicha fuerza subversiva es experimentado en el espacio corporal y en los campos ajenos al trabajo y a todo lo que pueda implicar el *principio de realidad*. En *La invitación*, las evidentes resonancias paradisiacas de la íntima e ¿imaginaria? Beatrice se contraponen al infierno

NOTAS

de la enfermedad de R., pero también a las infernales (¿reales?) sirenas y camiones militares de la ciudad.

En el arte de García Ponce la intimidad suele triunfar sobre el *principio de realidad*. La liberación de las necesidades instintivas que para la sociedad son prohibiciones crean un medio no represivo que se realiza en la intimidad, donde nunca hay una separación de la esfera instintiva y de la intelectual: placer y pensamiento se armonizan. El *principio del placer* se mantiene y nunca hay pugna con lo que Herbert Marcuse llama *principio de actuación*, que es el trabajo enajenado del hombre que sólo sirve como instrumento útil: el principio de la realidad *establecida*. Si en nuestra civilización hay ‘progreso’ gracias al sacrificio de la libido en el principio de realidad, en una literatura intimista la satisfacción de la libido se convierte en ritual. Pero si el subjetivismo y el psicologismo son ingredientes de las creaciones de García Ponce, las cuales nos hacen participar, intervenir en el desarrollo de cada personaje, en sus relaciones con lo otro y en la búsqueda del placer extático en esa otredad, es precisamente en el *otro* donde se pierde el sujeto. Este intimismo, por tanto, no debe ser entendido como la mera relación de pareja.

Masters y Johnson aclaran que el deseo de conservar la intimidad du-

rante el acto sexual no es algo innato, sino el producto de un *condicionamiento cultural*. El sujeto se atiene a reglas tácitas que implican un pudor, aunque sólo sea simbólicamente. En la narrativa de García Ponce la intimidad sexual no deja de ser bajo techo o en la soledad, es decir, se halla determinada por una circunstancia particular, pero esta intimidad se abre considerablemente hasta aceptar una continuidad de prácticamente todas las combinaciones, excepto la homosexualidad masculina.

Pornografía o erotismo, la deliberada intención de excitar al lector y hacerlo penetrar en esa constante e implacable transgresión de las costumbres sexuales –lo que en el lenguaje de cierto moralismo suele llamarse ‘perversión’– y erotismo como violador de esos valores, se exhiben para ser admirados.

Pero García Ponce no pretende persuadir a su lector de que sea un perverso sino, en todo caso, hacerlo cómplice de los mundos que crea. La prueba es que no posee la necesidad de recurrir a los argumentos –sofísticos, según Klossowski– de Sade. Sofísticos porque los discursos del perverso en Sade no salen de la razón normativa. El persuadido debe rechazar las normas conscientemente, mientras que el cómplice acata la perversión sin necesidad de argumentos. En la medida en que la narrativa de

NOTAS

García Ponce es intimista, se halla, en cierto sentido, liberada de esa generalidad *normal* a la que Sade invoca para que su contra-generalidad implícita se haga monstruosidad integral o prostitución universal.

Según el diccionario ‘perverso’ es –en la acepción que nos interesa– el que corrompe las costumbres o el orden y estado habitual de las cosas. Pero los personajes de García Ponce, mediante la imaginación y la acción, crean y asumen su propio orden en la intimidad. Por tratarse de una obra de carácter intimista, el poder sobre el sexo no se transmite a partir de un discurso jurídico, pues éste es prácticamente inexistente al no regir el comportamiento sexual de los personajes, los cuales no atentan contra el orden social exterior porque se trata de una literatura disociada de los aspectos sociales. Por ejemplo, el doctor Ballester en *Inmaculada...*, aunque se considere un ‘falso doctor’ porque en realidad le interesan los enfermos como tales, no sólo tiene el cuidado de advertirle a Inmaculada que no comente dicha confesión, sino que también admite que ‘cura’ a algunos de sus pacientes. Además, jamás atenta contra el orden de su propia clínica. Al contrario, cuando Arnulfo –verdadero perverso y auténtico ‘culpable’– introduce el desorden al ‘contratar’ a Inmaculada como prostituta para los

locos, el Dr. Ballester no duda en despedirlo. En García Ponce jamás encontramos el asesinato ni la tortura, y en eso coincide con Henry Miller, quien afirma: “todo ese sadismo perverso me horroriza. Siempre he dicho que mi literatura es saludable porque es gozosa y natural. Nunca digo nada que la gente no diga y haga todo el tiempo”.

La disponibilidad de los personajes de García Ponce implica su propia voluntad de estar disponibles. Las pocas escenas de sadomasoquismo que hay en *Inmaculada...* se dan porque la protagonista descubre ese placer del poder como una parte interior, oculta en sí misma, y porque Rosenda y ella misma lo aceptan y lo asumen como adultos, sin ‘aplantar’ a nadie contra su voluntad. Después de que Inmaculada le pega a Rosenda, el pintor Ernesto Mercado les pega a las dos con el cinturón, pero les pide al final que hagan que Miguel y Tomás “no se den cuenta de los golpes”, lo que implica una voluntad de no alterar el orden *fuera de la propia intimidad* y, sobre todo, la voluntad de tratar a las mujeres como individuos al propugnar por una *complicidad mutua*, ajena a la soledad del soberano personaje sadiano, quien, a decir de Bataille, no toma en cuenta a sus semejantes.

Tanto Blanchot como Bataille coinciden en que Sade *niega al pró-*

NOTAS

jimo, hace su obra en la soledad, en la extrema discontinuidad con el mundo y el prójimo, y su mensaje es finalmente la insignificancia de los demás en la continuidad del crimen y de la crueldad, si bien es capaz, en uno de sus escritos (“Diálogo entre un sacerdote y un moribundo”), de formular una moral como ésta:

solamente la razón debe advertirnos que dañar a nuestros semejantes nunca puede hacernos dichosos; y nuestro corazón indicarnos que contribuir a la felicidad ajena es el más grande goce que la naturaleza nos haya acordado sobre la tierra. Toda la moral humana está contenida en esta sola frase: *hacer tan felices a los demás como uno mismo desearía serlo* y nunca causarles más daño del que uno mismo quisiera recibir.

En el discurso de García Ponce, ajeno a toda moral, la *razón* emerge para controlar y *limitar* la violencia: impone o implica así ciertas prohibiciones que hacen del juego algo placentero *para todos*, sin negar o victimar al otro por medio de la crueldad. En *Pasado presente*, por ejemplo, Virginia le tiene mucho miedo a los golpes de Abelardo y aprende a evitarlos, pero también aprende, gracias a Catalina, el placer del acto lesbiánico. En esta misma obra, Geneviève

es manipulada “como si fuese un objeto”, pero –y esto es lo importante– actuaba “de acuerdo no sólo con su placer, sino también con su temor al futuro”.

En otras palabras, en García Ponce la razón no está puesta al servicio del horror sanguinario ni del uso del cuerpo con fines sádicos. Se trata, como afirma el moribundo del breve diálogo de Sade –personaje, por lo demás, excepcional en el *corpus* de la su obra– de producir la felicidad ajena y la propia. Para ello es necesario que la razón imponga ciertos límites. De hecho, en el terreno de la transgresión en general, Bataille aclara que ésta, al igual que la prohibición, está a menudo sujeta a reglas. Si García Ponce, como lo ha observado Armando Pereira, establece una relación con la literatura hecha de pasión y de lucidez –términos opuestos, ya que la pasión es irracional, mientras que la lucidez “es ese acto de conciencia que pone límites a la vehemencia del deseo”– este movimiento dialéctico se advierte también en sus personajes. En el interior de su obra narrativa, y por ello, paralela a la inocencia, se encuentra su negación dialéctica: desde que hay una lucidez, un raciocinio, un saber, la inocencia se vuelve relativa: “En verdad, nada era inocente, aunque tomara la forma de lo casual. Había una mal disimulada expecta-

NOTAS

ción en cada uno de ellos. Ninguno de los gestos de Geneviève dejaba de acentuar su natural sensualidad.” Lo importante es que, como lo advierte Eduardo en *El libro*, de esa malicia se retorna a la inocencia del placer *en sí*: sin culpa alguna.

Prosiguiendo con Sade, el erotismo se sitúa en el dominio de los individuos, mientras que el sadismo lo hace en el de las personas cosificadas. Para que exista el sujeto obediente debe haber un sujeto que legisla; pero la obediencia y la disponibilidad, si bien se hallan vinculadas, no son lo mismo. La *voluntad de estar dispuesto a obedecer* implica la existencia de un individuo consciente de su voluntad y en una relación que puede ser de dependencia o de subordinación para con quien posee la voluntad de someter, o simplemente ser una relación de carácter lúdico, donde subsista la complicidad del mutuo acuerdo.

Pero se podrá argumentar que en Sade las acciones suelen también ocurrir en la intimidad y que, por lo tanto, no hay una real y efectiva alteración del orden social, por más pretensiones o persuasiones del ‘filósofo infame’. Sin embargo, el hecho de que Sade adopte un discurso filosófico y moral y de que a veces invoque a la naturaleza para justificar las acciones crueles de los verdugos, implica que lo que pretende finalmente

es convencer. Por otra parte, la comparación entre Sade y García Ponce podría establecerse en el orden erótico. Pero no se trata, como dice Nietzsche, de ‘calumniar el desear’ haciéndolo culpable. Afirma García Ponce que “la aspiración máxima de la moral, su meta, es la pureza absoluta. Y dentro de ella no existen los contrastes”. Pero su aspiración –en sentido inverso– puede ser también la impureza absoluta, la prostitución universal y, entonces, tampoco acepta los contrastes. Si Sade es un moralista al revés es porque para él existen las prosperidades del *vicio* o los infortunios de la *virtud* y no, como en García Ponce, los placeres de la *inocencia*. Nuevamente, García Ponce coincide con Henry Miller, quien exclama: “¡Cuán afortunado soy de que no se me acuse de pervertido o degenerado sino simplemente de ser alguien que hace el sexo *placentero e inocente!*”

La dicotomía de Sade, que implica una *conciencia* moral y una transgresión consciente de las normas, no es explotada por García Ponce porque la propuesta del autor yucateco es –quiero insistir en ello– amoral, como el arte. Dice Gilberto en *De anima*: “La belleza, como Paloma, no tiene moral.” Finalmente, tanto en Sade como en García Ponce encontramos un *poder* sobre el objeto erótico, pero en Sade este poder es

NOTAS

216

ilimitado y va acompañado por una indiferencia a la suerte de la víctima; ya que ésta se vuelve insignificante, cosa que jamás ocurre en García Ponce, principalmente porque *no* hay verdugos que reclamen la obediencia absoluta de la víctima, es más, *ni* siquiera hay víctimas en el sentido sadiano. En la obra garciaponceana existe un reinicio de la fuerza vital, por ello no se da la aniquilación absoluta del objeto. Los personajes suelen elegir la vida, *no* como acto genésico sino placentero, conducente a la ‘muerte’, a la *petite mort* –extática, atemporal en el instante en que se da, pues es la anulación de la duración calculada– en el círculo vicioso enmarcado por el placer. No suele existir la elección de muerte implicada en la categoría batailleana de *lo imposible* como un vivir la libertad al borde de los límites porque los personajes del escritor yucateco no suelen estar abocados a un destino trágico: no hay Orestes propiamente dichos ni aberraciones ni crueldades ni desórdenes ilimitados y excesivos; “sólo está ávido de *lo imposible* quien se dibuja un destino trágico”, afirma Bataille.

Lo imposible, sin embargo, se manifiesta en la obra de García Ponce en tanto espacio literario y también como lo ‘imposible sexual’, como acto antígenésico (por ejemplo, en mujeres como Inmaculada), pero sin

el aspecto terrible o sádico. Si admitimos con Bataille, que “El vicio podría concebirse como el arte de darse, de una manera más o menos maníaca, el sentimiento de la transgresión”, tanto Sade como García Ponce como Bataille en sus novelas, son autores ‘viciosos’, obsesivos: lo que cambia es el tipo de representación, las intenciones y, en definitiva, los matices y la concepción, ya que el discurso de la transgresión no es unívoco ni aparece en todos de la misma manera. En García Ponce más bien se dan las ‘perversiones’ que Herbert Marcuse califica como “compatibles con la normalidad en la alta civilización”, porque no atentan contra ella en tanto que no son formas inhumanas ni destructivas. Hay, en cambio, una reactivación de la sexualidad polimorfa: los personajes, aunque trabajen, adquieren, incluso en el trabajo, la satisfacción de sus necesidades individuales.

Ahora bien, si me parece impertinente comparar al escritor yucateco con el Marqués de Sade es, más que nada, porque en el primero aparece precisamente la amoral *inocencia*, elemento sobre el que ya se ha reflexionado desde la óptica freudiana sobre la sexualidad infantil, pero que a Octavio Paz le ha llamado la atención desde otra óptica. En Sade, la inocencia es un elemento negativo y pasivo (Justine es atracción para

NOTAS

el libertino), mientras que en García Ponce la inocencia (por ejemplo, Inmaculada) juega un papel positivo y hasta activo. En Sade la filosofía es *voluntad* de desunir, transgredir, disgregar, violentar. La inocencia en sus personajes no existe porque ellos son *conscientes* de que están transgrediendo un orden jurídico y social al *someter* a sus víctimas, es decir, son *culpables*. Afirma Octavio Paz, refiriéndose a las obras de García Ponce, que la palabra inocencia, asociada a la sexualidad

no es realmente un término moral ni científico sino religioso: la inocencia es una plenitud de ser, del mismo modo que el pecado es una falta. La inocencia es abundancia, el pecado es carencia. Lawrence lo sabía perfectamente y, al hablar de sus novelas, en una carta a un amigo, le dice que todas ellas giran en torno al enigma de la sexualidad “y han sido escritas desde la profundidad de mi experiencia religiosa”.

En el arte erótico de García Ponce hay elementos religiosos –sin importar que sean o no heréticos desde la perspectiva cristiana– y una *irrupción de lo sagrado y del misticismo*. Todo ello contrasta con Sade, pues, como afirma Paz, en la figura del libertino “no hay unión entre religión

y erotismo”, si bien su actitud puede convertirse, por efecto de la pasión, en una religión al revés. En los ‘monstruos’ de Sade no hay éxtasis, sino, en todo caso, frenesí, o un ‘éxtasis’ “del pensamiento en la representación del acto reiterado a *sangre fría*’, éxtasis opuesto aquí a su análogo funcional: el orgasmo”. Como aclara Klossowski en un ensayo sobre Sade, tampoco existe la plenitud en el sentido que le confiere Paz, plenitud que, en cambio, se hace explícita aun en la solitaria Claudia, de *La cabaña*, que siente su cuerpo como una prolongación de su deseo y a la posibilidad de *inocencia* como elemento de ese deseo, aunque carezca de fin; que se reconoce “dueña de una limpia inocencia” y está llena de sí, aunque sin saber a dónde dirigir esa plenitud. La obra de García Ponce abunda en estos temas.

Por todo ello, cuando Roland Barthes asume que el dolor en Sade es nietzscheano, es decir, inocente –una desdicha inocente, un rechazo de la Falta– y compara la inocencia del enamorado con la de los *héroes* de Sade, no toma en cuenta el desplazamiento amoral de la pasión amorosa ni la excesiva moralidad transvaloradora que se opera en la conciencia del *héroe* sadiano, si entendemos por *héroe* el personaje que porta los valores explícita o implícitamente aceptados como positivos por el autor (no

NOTAS

218

por el lector). Ni Sade, en sus escritos filosóficos, ni sus héroes, creen en el martirio cristiano como valor positivo. Tampoco García Ponce, pero en este escritor prevalece la amoralidad: las cosas representadas, ajenas generalmente a un discurso de la crueldad, simplemente son. Al final de *La cabaña*, Claudia no sabía “si hacía bien o mal”. En el libertinaje de Sade hay un conocimiento axiológico y una reflexión que lo invierte, hay un poder *sin límites* sobre el objeto, hay víctima y victimario, y es este último el *héroe*. Hay, por lo tanto, una relación *destructiva*. La única complicidad está entre los verdugos. En García Ponce, al contrario, es notoria la entrega, la *complicidad* con el *otro*, la alegre aceptación; por ello no existen víctimas ni victimarios en la intimidad, sino una *voluntad de estar dispuesto* porque todos son cómplices inocentes. Más que con Sade, García Ponce coincide con Henry Miller, para quien “el artista está obsesionado por el pensamiento de recrear el mundo, con el fin de restaurar la inocencia del hombre. Además sabe que el hombre sólo puede recuperar la inocencia si recobra su libertad”. Para el autor yucateco, “el arte es una búsqueda de la inocencia”, con la cual “no hay que enfrentar al mundo, sino que vivirlo”. El autor de *Inmaculada...* admite que la principal experiencia que le otorga

la lectura de la poesía de Octavio Paz es que en la inocencia que nos muestra “reconocemos el principio sagrado de la vida y al hacerlo nuestras acciones recobran su sentido original, participan de la realidad de una manera natural”.

En su ensayo “Literatura y pornografía”, García Ponce anota un rasgo esencial de la conducta del libertino en Sade: su necesidad de convertir al *otro* en objeto de placer sin voluntad individual, “cuyo propósito es proporcionar placer y nada más”, y aclara que tanto en el libertino como en su víctima “sólo la degradación de la calidad como persona permite que el libertinaje se cumpla”. La diferencia con García Ponce es que en la poética vitalista de éste la desintegración del sujeto y la objetivación del *otro* tiene como fin y fundamento “ser sólo el placer que das y que te dan”, lo que implica una *reciprocidad hedonista* (o un hedonismo recíproco); mientras que, al decir de Bataille, el *extremo* del vicio es precisamente lo opuesto al placer. Es cierto, pues, que repentinamente todos los personajes del autor yucateco pueden convertirse en objetos, pero no para ser aniquilados o victimados. Leemos en *Crónica de la intervención*: “Fuiste un objeto, Anselmo era un objeto, Mariana sabía cómo ser un objeto y no quería más que ser un objeto. No quería nada. Ella ya no era

NOTAS

ella. Un olvido innombrable. Nadie es el objeto de nadie. Los objetos ni siquiera son de sí mismos.” Esta situación se halla en el ámbito de la *inocencia* en el sentido anotado por Paz. Desde el momento en que no hay victimarios ni degradación o humillación, no hay culpables. Cuando surge la culpa, ésta es ambigua y se resuelve en la acción *inocente* de una transgresión en que la víctima es, en todo caso, el *orden del trabajo*, ya que es el *principio de placer* lo que prevalece. Los personajes de García Ponce no pertenecen a la nobleza ociosa: su trabajo –cuando se explicita– les sirve para obtener el placer.

Si en *Lady Chatterley's lover* la comunidad agrícola a la que se refieren Masters y Johnson es enaltecida como propicia para la sexualidad sana, es también cierto que aparece el adjetivo ‘inocente’ como un atributo de Connie, que el narrador alude a la belleza que envuelve el ‘misterio fálico’, dado que Connie se refiere al pene de Mellors como ‘inocente’, que el rostro de éste –cuando se halla en una ocasión con Connie– es comparado por el narrador con el de Buda: “*motionless in physical abstraction*”, y que el acto amoroso entre Connie y Mellors es calificado como un “acto creativo, mucho más que procreativo”, lo cual es ya una transgresión del orden religioso judeocristiano y del orden del trabajo.

Pero más interesante es la alusión a Abelardo y Eloísa: “¡El refinamiento de la pasión, las extravagancias de la sensualidad! Y necesaria, siempre necesaria para quemar las falsas vergüenzas y fundir el pesado mineral del cuerpo en la *pureza*. Con el fuego de la completa sensualidad.” A propósito de esta novela, el mismo Lawrence expresa en un ensayo su deseo de que los seres humanos puedan pensar el sexo limpiamente. Mientras que en *Trópico de capricornio*, Miller dice que su pene “presentaba un aspecto tan *inocente* como siempre”. La diferencia entre Lawrence, Miller y García Ponce radica en que el primero identifica –en sus ensayos– al sexo auténtico con la pasión por la fidelidad, contrapuesta a la prostitución, y asimismo propone al falo como el auténtico “puente hacia el futuro”, mientras que Miller alude al ‘mundo ovárico’. No obstante, los tres proponen la inocencia del sexo.

Por el contrario, Sade, cuyos conceptos de virtud y de vicio están inscritos en la transvaloración racionalista de una moral, es ajeno a esa experiencia. Él no desune para unir. En el Marqués, como en Sacher-Masoch, hay relaciones desesperadas: la búsqueda del placer por el placer (por ser parte de lo natural) conlleva un dolor que suele desembocar en la anulación del otro, en la

NOTAS

intolerancia, y no en la mutua aniquilación por medio del placer extático.

En *Crónica...*, María Inés expresa que “también esperaba que José Ignacio me matara, mejor dicho me mataba cada vez que hacíamos el amor, era, es, ese mismo deseo de desaparición, de que me aniquilaran por completo para ser en el otro, para ser el otro, no pertenecerle, sino ser él”, y agrega: “Ese deseo de aniquilación sólo es femenino. Al ser él, yo no voy a ser un hombre. Lo convierto en mujer”: he ahí la continuidad a la que se refiere Bataille y que se experimenta en el erotismo de los cuerpos, concretamente en el orgasmo, en la *petite mort*. No pertenecer al otro, sino *ser el otro* implica la unión sustancial de una experiencia extática inexistente en el sádico, quien siempre es él mismo y reafirma su discontinuidad en su libertad de anular al *otro*.

A pesar de la evidente disponibilidad sexual de muchas mujeres, que obliga a representarlas y recrearlas con el poder de la vista, las obras de García Ponce no descansan en la simple pornografía, en la banal transgresión de las costumbres estereotipadas por el simple hecho de transgredirlas, en la frívola descripción de ‘perversiones’ o ‘anormalidades’ de la sexualidad. La voluntad del autor no reside en insultar a la sociedad. Va más allá. En sus perso-

najes no hay malicia ni *conciencia* de que están haciendo mal o de que están transgrediendo normas, y en esto coincide con D. H. Lawrence, cuando, en un ensayo sobre *Lady Chatterley’s lover*, afirma: “no merece la pena mantener el sucio deseo de *épater le bourgeois*, de desconcertar a la gente normal. Si utilizo palabras tabú, es por un motivo”. Ese motivo obedece a la necesidad de un vocabulario para representar lo que él considera como la armonía entre sexo y pensamiento en la vida: “Debemos aceptar la palabra culo del mismo modo que aceptamos la palabra cara, puesto que culos tenemos y tendremos siempre”, aclara.

La insistencia en la ‘pureza’ e ‘inocencia’ de las protagonistas más importantes de las novelas de García Ponce es símbolo de su falta de culpa. Esto constituye una obsesión en el escritor. De Geneviève se dice: “Tan inocente, tan sensual. Era la pureza misma.” Entonces estos personajes se mueven en lo que Nietzsche califica de ‘extramoral’, en cuanto a que el valor de sus acciones no reside específicamente en sus intenciones. De tal modo, reaparece la inocencia: “Más allá del bien y del mal está tu reino. Tu inocencia está en no saber lo que es inocencia”, afirma Nietzsche. Literalmente, en la superficie de sus acciones, hemos detectado la transgresión, pero también –en el caso de

NOTAS

María Inés– la toma de conciencia *a posteriori* de la unión extática con el *otro*. Lo interesante es que en la apariencia esto es precisamente lo *no-intencionado*, el valor decisivo de las acciones, según la psicología nietzscheana, para la que, finalmente “lo que se hace por amor acontece siempre más allá del bien y del mal.”

NOTAS

PRIMERO SARAMAGO;
LA SOBREMESA, DESPUÉS

*Guadalupe Chabaud**

222

En los banquetes que José Saramago suele ofrecer a sus lectores, se sirve por lo regular un solo plato fuerte: la novela; no obstante, en el libro intitulado *El equipaje del viajero*,** el escritor portugués obsequia a los comensales con una serie de entremeses exquisitos o crónicas –verdaderas joyas literarias– que satisfacen el gusto más exigente del gourmet.

En ellas, con un lenguaje de delicada sensibilidad –siempre íntimo, siempre cercano– narra su propia experiencia como persona y como escritor. Valles más, valles menos –con estos ruisseños o sin ellos– nos habla de la *sua terra*, de una tierra que es suya, de gente que habla su propia lengua: de una humanidad y un mundo que son de él, de ellos y de todos.

* Centro de Lenguas, ITAM.

** 1998, México, Alfaguara.

Entre los más de cien textos breves que integran esta colección, seleccioné “Mi subida al Everest” para usarlo como eje y condimento para aderezar una pequeña reflexión sobre el gran tema de la educación superior.

Con la clara intención de abrir boca y para que el lector pueda disfrutar del platillo y paladear su profunda carga poética, lo serviremos intacto antes de iniciar la reflexión. Después, en la sobremesa, lejos de afirmaciones especializadas y pretenciosas, pondremos sobre la mesa el tema de la educación para charlar sobre él con toda naturalidad.

Mi subida al Everest

Sea por causa de la presión atmosférica, o efecto de alguna molestia gástrica, el hecho es que hay días en que nos ponemos a mirar el transcurso pasado de nuestra vida y lo

NOTAS

vemos vacío, inútil, como un desierto de esterilidades sobre el que brilla un gran sol autoritario que no nos atrevemos a mirar de frente. Cualquier rincón nos serviría entonces para ocultar la vergüenza de no haber alcanzado un altozano desde el que se mostrase otro paisaje más fértil. Nunca como en estas ocasiones se adquiere conciencia cabal de lo difícil que resulta este oficio de vivir, aparentemente inmediato y que ni siquiera parece requerir aprendizaje. Es en esos momentos cuando hacemos proyectos decididos de exaltación personal y nos disponemos a modificar el mundo. El espejo es de mucho auxilio para componer la actitud adecuada al modelo que vamos a seguir.

Pero sube la presión, el bicarbonato equilibra la acidez y la vida sigue su marcha, renqueando, como si llevara un clavo en el talón y una invencible pereza al arrancar. En definitiva, el mundo será realmente transformado, pero no por nosotros.

Pese a todo, ¿no estaré cometiendo una grave injusticia?, ¿no habrá en el desierto una súbita ascensión que de lejos precipite aún el vértigo impar que es el lastre denso que nos justifica? En otras palabras, y más sencillas: ¿no seremos nosotros transforma-

dores del mundo?, ¿un determinado y breve minuto de nuestra existencia, no será nuestra prueba, en vez de todos esos sesenta o setenta años que nos han correspondido en suerte?

Malo será que vayamos a encontrar ese minuto en un pasado lejano, o no tendremos ojos, quizá, de momento, para ascensiones más próximas. Pero es posible que haya ahí una elección deliberada, de acuerdo con el lugar donde hablamos de nuestro desierto personal o con los oídos que nos escuchan. Hoy, por ejemplo, sea cual fuera la razón, estoy viendo, a distancia de treinta y muchos años, un árbol gigantesco, todo él proyectado en altura, que parecía, en la pradera circular y lisa, el puntero de un gran reloj de sol. Era un fresno de coraza rugosa, toda hendida en la base, que iba desarrollando a lo largo del tronco una sucesión de ramificaciones prominentes, como escalones que prometían una subida fácil. Pero eran, al menos, treinta metros de altura.

Veo al chiquillo descalzo dar la vuelta al árbol por centésima vez. Oigo los latidos de su corazón y noto húmedas las palmas de sus manos, y un vago olor a savia caliente que asciende de la hierba. El muchacho levanta la cabeza y

NOTAS

ve allá, en lo alto, la cima del árbol, que se mece lentamente como si estuviera pintando el cielo de azul.

Los dedos del pie descalzo se afirman en la corteza del fresno mientras el otro pie oscila buscando el impulso que hará llegar la mano ansiosa a la primera rama. Todo el cuerpo se ciñe contra el tronco áspero, y el árbol oye sin duda el sordo latir del corazón que se le entrega. Hasta el nivel de los otros árboles ya conquistados, la agilidad y el dominio se alimentan del hábito, pero, a partir de esa altura, el mundo se prolonga súbitamente, y todas las cosas, familiares hasta entonces, se van volviendo extrañas, pequeñas; es como un abandono de todo –y todo abandona al muchacho que trepa.

Diez metros, quince metros. El horizonte gira lentamente, y se bambolea cuando el tronco, cada vez más delgado, se entrega al viento. Hay un vértigo que amenaza y no se decide nunca. Los pies arañados son como garras que se prenden en las ramas y no quieren dejarlas, mientras las manos, estremecidas, buscan la altura, y el cuerpo se retuerce a merced de un tronco movedizo. Resbala el sudor y, de repente, un sollozo seco irrumpe a la altura de los nidos y los cantos de las

aves. Es el sollozo del miedo a no tener valor. Veinte metros. La tierra está definitivamente lejos. Las casas, minúsculas, son insignificantes, y la gente parece que hubiera desaparecido toda, y que de toda quedase sólo aquel muchacho que trepa árbol arriba –precisamente porque trepa.

Los brazos pueden ya ceñir el tronco: las manos se unen ya al otro lado. La cima está próxima y oscila como un péndulo invertido. Todo el cielo azul se adensa por encima de la última hoja. El silencio cubre la respiración jadeante y el susurro del viento en las ramas. Es éste el gran día de la victoria.

No recuerdo si el muchacho llegó a la cima del árbol. Una niebla persistente cubre esa memoria. Pero tal vez sea mejor así: no haber alcanzado entonces el pináculo es una buena razón para seguir subiendo. Como un deber que nace de dentro y porque el sol aún va alto.

Ascender será siempre una constante en el quehacer de cualquier ser humano. En el proceso de educarse, que no siempre es sencillo, hay una o varias metas, una o varias cimas. El tiempo que pasa inexorable conmina al estudiante a emprender la aventura de escalar su propio Everest.

Saramago, más allá de una narración de lo obvio en el proceso de ascender, se zambulle en aguas menos evidentes; tocando fondo y con una descripción que conmueve las entrañas, describe en un primer momento el vértigo impar que experimenta la persona cuando, al haber alcanzado cierta altura en la ascensión, advierte que lo alcanzado hasta ahora ha sido inútil y estéril.

La educación superior solía ser punto de referencia útil y confiable; era cauce y final de proceso; cima para escalar; nos hablaba de redondez, de victoria y reconocimiento. Hoy sigue siendo un referente, pero no nos habla más de éxito ni nos muestra un rostro triunfador y victorioso. Le educación superior es el lamentable reflejo de un sistema educativo pusilánime e indulgente que permite a estudiantes cojos y discapacitados llegar a la cima, tomando el atajo, optando por el camino fácil para alcanzarla.

En su artículo denominado “Dios, las sectas y los insectos”, publicado en el número 58 de esta Revista, Alberto Sauret comenta: “Hace unas décadas, la contestación juvenil estaba nutrida de ideas filosóficas y políticas que refrescaban la vieja utopía de una sociedad más libre, más justa y más feliz”.

Hoy, el estudiante de la triste figura que ingresa a instituciones de edu-

cación superior, además de carecer de destrezas básicas en rubros como matemáticas, redacción, inglés y computación, muestra una actitud irreflexiva, sentimental e infantil.

Cuando el joven llega a la universidad y alcanza la cima de la educación superior, “no tiene conciencia cabal de lo difícil que resulta el oficio de educarse, aparentemente inmediato y que ni siquiera parece requerir de aprendizaje. Hace proyectos decididos de exaltación personal y se dispone a modificar el mundo”.

Se mira en el espejo y ve, por supuesto, un rostro razonablemente apuesto, la cabellera desordenada, teñida de color amarillo huevo y el brillo desdibujado de una arracada que pende de la oreja izquierda. Lo que ve le satisface. Se deleita en lo que ve.

Quiere comerse al mundo y está listo para encender el sol, embotellar el mar, y viajar por la luna. Su seguridad y entusiasmo están avalados por la marca “Tomy Hilfiger” y, más que en conceptos o ideas, se fundamentan en una conciencia consumista. Es en sí, modelo o prototipo de una cultura mediática.

El paso seguro y alegre con el que cruza el puente que comunica la prepa con la universidad dura escasamente una semana de clases. Es entonces, cuando aparece sobre él el sol autoritario del rigor y la disci-

NOTAS

plina y la exigencia de una madurez que no tiene, que empieza adquirir conciencia de lo difícil que será continuar, puesto que carece de hábitos de estudio y de lectura, tiene dificultad para concentrarse, y no ha desarrollado un sentido crítico: los medios masivos de comunicación, en especial la televisión, han sido tutores y maestros de su hacer y su decir.

A un estudiante así, no le pidan que piense o que exprese una opinión; no le aburran hablando de libros o periódicos; eviten llenar sus alforjas de palabras domingueras: lo que sabe lo ha aprendido de manera rápida, fragmentada y homogénea delante de una pantalla luminosa.

Empero, aunque lo que ve en el espejo aún le satisface, ya no se deleita en ello. Sin poder evitarlo, se siente defraudado y una extraña sensación de vacío se apodera de él: “a partir de esa altura, el mundo se prolonga súbitamente, y todas las cosas, familiares hasta entonces, se van volviendo extrañas, pequeñas; es como un abandono de todo —y todo abandona al muchacho que trepa”. Cuando ha dejado atrás la infancia y la adolescencia; la etapa del consentimiento y del dulce depender, con una indescriptible mezcla de nostalgia y añoranza se pregunta dónde quedaron los doce años que hasta ahora había invertido en su

educación. “Ve, a distancia de treinta y muchos años, un árbol gigantesco, todo él proyectado en altura. Era un fresno de coraza rugosa, toda hendida en la base, que iba desarrollando a lo largo del tronco una sucesión de ramificaciones prominentes, como escalones que prometían una subida fácil”.

“Ve, asimismo, al chiquillo descalzo dar la vuelta al árbol por centésima vez. Oye los latidos de su corazón y nota húmedas las palmas de sus manos, y un vago olor a savia caliente que asciende de la hierba. Advierte como el muchacho levanta la cabeza y ve allá, en lo alto, la cima del árbol, que se mece lentamente como si estuviera pintando el cielo de azul” y se pregunta ¿qué se hizo con el entusiasmo de aquel chiquillo descalzo, de corazón batiente y manos húmedas de emoción que, al iniciar el trayecto de su educación, levantaba la cabeza y lo miraba como la cima de un árbol que al mecerse lentamente le ofreciera un futuro promisorio, pintado de azul? ¿En qué momento perdió la curiosidad y su capacidad de asombro? ¿Quién fue responsable de convertirlo en bilingüe aun antes de empezar a balbucear las primeras letras en lengua materna? ¿Quién, finalmente, lejos de ocuparse de modelar aquella personalidad con grandes posibilidades de ser, lo convirtió en un

NOTAS

recipiente de conocimientos, en una grabadora-repetidora de mensajes no digeridos, en una máquina de hacer cosas?

“Los dedos del pie descalzo se afirman en la corteza del fresno mientras el otro pie oscila buscando el impulso que hará llegar la mano ansiosa a la primera rama. Todo el cuerpo se ciñe contra el tronco áspero, y el árbol oye sin duda el sordo latir del corazón que se le entrega. Hasta el nivel de los otros árboles ya conquistados, la agilidad y el dominio se alimentan del hábito”.

La racionalidad (inteligencia y voluntad) que establecía una clara diferencia entre el ser humano y los animales ha sido secuestrada por la modernidad y el *aggiornamento*. En efecto, las instituciones educativas de todo nivel y en todo el mundo están muy ocupadas en desarrollar las múltiples inteligencias de los educandos y se han olvidado por completo del desarrollo de la voluntad y del enriquecimiento y control de los actos volitivos.

El trastocamiento esencial de la racionalidad deriva en una educación moderna, pero deforme que convierte la entrega de aquel muchacho, que se ceñía al tronco áspero para ascender, en proclividad a procesos adictivos de cualquier tipo, incluyendo aquellos socialmente aceptados como son las tecnoadicciones. Como con-

secuencia de este mismo fenómeno, la palabra obligación ha perdido su brillo original y se ha desdibujado en los diccionarios. Hoy, la palabra que se engendró con temeridad zozobra muchas veces en los mares de la irresponsabilidad. En este tenor, si es difícil hablar de conquistas, es más difícil hablar sobre “el dominio que se alimenta del hábito”: mal leyendo, sin aprender a escribir, termina la primaria, aprueba la secundaria y sigue en la preparatoria, pero, en definitiva, obtener en cada etapa un certificado no ha significado para él ni dominar ni conquistar.

¿De qué sirve la modernidad cuando se embota la inteligencia y se adormece el entendimiento, cuando se tiene prisionera a la voluntad?

Sube la presión. La coca cola y la aspirina difícilmente equilibran la acidez provocada por la desilusión y por la altura; sin embargo, “renqueando, como si llevara un clavo en el talón y una invencible pereza para arrancar”, el joven universitario sigue su marcha.

De todos modos, el pase automático, la oportunidad de segundas y terceras vueltas o los cursos propéuticos y remediales que las instituciones le ofrecen para rellenar baches y suplir estas carencias son, paradójicamente, nuevas muletas y facilidades para que el joven que nos ocupa pueda transitar, “con los pies

NOTAS

arañados que como garras se prenden a las ramas y no quieren dejarlas”, por las exigentes carreteras de un nivel superior de educación.

“Diez metros, quince metros. El horizonte gira lentamente, y se bambolea cuando el tronco, cada vez más delgado, se entrega al viento. Hay un vértigo que amenaza y no se decide nunca. Mientras las manos, estremechadas, buscan la altura, y el cuerpo se retuerce a merced de un tronco movedizo. Resbala el sudor y, de repente, un sollozo seco irrumpe a la altura de los nidos y los cantos de las aves. Es el sollozo del miedo a no tener valor”.

Dos semestres, tres semestres, un verano más. Surge el inevitable miedo de continuar y la súbita tentación de claudicar, darse de baja y meterse a trabajar. Sin embargo, haciendo un esfuerzo sobrehumano resiste la tentación y siente como “los brazos pueden ya ceñir al tronco. La cima está próxima. Éste es el gran día de la victoria”.

Sangrando, condicionado y a duras penas, aprueba el último examen y termina la licenciatura. “No recuerdo si el muchacho llegó a la cima del árbol. Una niebla persistente cubre esa memoria.” Y es que no se puede hablar realmente de haber alcanzado una cima cuando el trayecto estuvo sembrado de tanta carencia y mediocridad. “Tal vez sea mejor así: no

haber alcanzado entonces el pináculo es una buena razón para seguir subiendo”. No haberle facilitado el ascenso hubiera sido mejor: habría hecho un esfuerzo adicional obteniendo mayor calidad en su desempeño. Esa niebla que hoy cubre la memoria lo acompañará después en los estudios de postgrado y se reflejará, más tarde, en un bajo desempeño profesional.

Muchas veces se asciende con tal precipitación que, al alcanzar el nivel superior, perdemos piso y no se recuerda lo que iba a hacer, lo que se iba a buscar. Ante tal circunstancia y antes de planear próximas ascensiones, no queda más remedio que volver sobre los pasos dados para intentar rescatar aquello que la memoria nos robó por un instante.

Introducirse de lleno en la revisión de enfoques, desafíos e innovaciones de la educación superior, sin reflexionar respecto de los niveles anteriores, sería tanto como aproximarse a las ramas sin penetrar en el árbol. Mirarlo a distancia a través de un catalejo y no ser capaces de apreciar las fisuras evidentes que presenta su tronco.

Por ello, el análisis del estado y la calidad de la estructura que sostiene la educación superior y en la cual se cimienta, se vuelve disciplina indispensable. Si hablamos de un nivel superior, es porque estamos

NOTAS

asumiendo la existencia de niveles previos o inferiores que condicionan el éxito y la supervivencia del nivel más alto. Sin raíces sólidas, el árbol más frondoso podría tambalearse.

Por consiguiente, aunque parezca contradictorio, si se quiere avanzar en materia de educación superior y si queremos que las nuevas generaciones emprendan una ascensión fértil y positiva en su afán de conquistar el Everest, es necesario descender para analizar las causas de los problemas descritos, enmendar los errores cometidos en niveles inferiores y planear después nuevas ascensiones. Todo ello, sin el afán de criticarlo todo y con la única intención de aportar un punto de vista constructivo: “Como un deber que nace de dentro y porque el sol aún va alto.”

NOTAS

RECUERDO DE LA REVISTA *PEGASO*

*María Virginia Jaua**

Génesis y características de la revista

Como casi todas las empresas literarias, la revista *Pegaso* surgió de la amistad entre Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y Efrén Rebolledo, el ocho de marzo de 1917 en la ciudad de México.

230 | La revista fue definida por sus creadores como una publicación ilustrada de literatura y actualidad. Ofrecía a los lectores material selecto proveniente de excelentes plumas e información escrita y fotográfica de la Primera guerra mundial.

En los números de *Pegaso* se perciben diversos aspectos de la época: creación literaria, deportes, eventos sociales y culturales, reseñas de libros, traducciones y artículos en torno de la Gran guerra.

La revista medía 32 por 22 centímetros. El papel utilizado fue el

* Revista *Líneas de horizonte*.

revolución, no tuvo grandes innovaciones en materia tipográfica y las portadas eran en colores a veces a dos y hasta tres tintas, aunque hubo excepciones como el del primer número en el que se utilizaron cuatro tintas para imprimir la ilustración de la portada que hizo el pintor Saturnino Herrán. Encontramos innovación en la diagramación y en el diseño publicitario a cargo de Maxim's, inspirado en el Art Nouveau y en el Decó. Aparecieron un total de 20 números correspondientes a veintiún semanas, entre el 8 de marzo y el 27 de julio de 1917.

Los colaboradores

En la Antología del modernismo José Emilio Pacheco dice que *Pegaso* fue "un intento de reunir a la dispersa generación modernista". Esto es cierto en la medida en que aparecen textos de Amado Nervo, pero la idea

NOTAS

puede ampliarse ya que *Pegaso* también publicó a ateneístas como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Alfonso Cravioto y Julio Torri. Además, se encuentran textos de algunos de los Contemporáneos como Carlos Pellicer.

En la revista las traducciones son muy escasas y se observa un espacio un poco mayor para los escritores en lengua española no mexicanos. Entre los colaboradores extranjeros encontramos en *Pegaso* a Rubén Darío, Gabriela Mistral, Max y Pedro Henríquez Ureña y Mariano Brull entre otros.

La poesía

El contenido literario de la revista *Pegaso* tanto en poesía como en narrativa demuestra que el período era de transición. Basta con mirar la lista de poetas que deambularon por sus páginas.

Hay una fuerte presencia del modernismo, aunque Rubén Darío había muerto en 1916 y a pesar de que Enrique González Martínez, uno de los poetas más influyentes de la época, en 1917 dio golpe mortal a la estética preciosista del modernismo y marcó la ruptura con este movimiento “Tuércele el cuello al cisne.” La revista *Pegaso* es una manifestación del mo-

mento de transición hacia las vanguardias de los Contemporáneos.

En *Pegaso* aparecieron poemas de escritores de la vieja guardia modernista como Luis G. Urbina, Amado Nervo, Rubén Campos, Manuel de la Parra, Enrique Fernández Ledesma y el mismo Rubén Darío. También dieron sus primeros pasos jóvenes poetas todavía influidos por el modernismo: Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet y Martín Gómez Palacio.

Ese primer grupo de escritores fue necesario para la revista en primer lugar por su influencia entre los escritores de la época y para lograr el apoyo económico requerido. Por otra parte, sin él no se explican voces poéticas como las de Enrique González Martínez y Efrén Rebolledo. Quizá las voces de mayor originalidad y más influyentes fueron las de José Juan Tablada y Ramón López Velarde.

Estos poetas, tan distintos entre sí, influyeron de manera definitiva en la generación siguiente: contemporáneos. José Juan Tablada fue el dandy, su poesía cosmopolita, adepto a la cultura oriental cultivó la mini-creación: *hai kai*; mientras que su casa en Coyoacán fue un recinto de culto para tan diversos objetos del placer como el libro, la obra de arte, el jardín o la cocina.

Mientras Tablada, huido del país revolucionario, se deleitaba en las grandes metrópolis del mundo, Ra-

NOTAS

món López Velarde, su opuesto, fue el mexicano educado en el fervor católico que llega de la provincia a una ciudad de México que le sorprende.

Mientras Tablada proyecta la imagen de la vida moderna y se inspira en las vanguardias, López Velarde muestra la imagen de la vida en la ciudad pero desde la perspectiva provinciana: sus mujeres, como él mismo, se asustan al cruzar la calle y se humillan frente a lo imponente de las nuevas construcciones.

A pesar de ser el más joven del grupo y de más breve tránsito, Ramón López Velarde fue la voz poética más original de la época y encontró una expresión personal e íntima. Hay ocho poemas suyos en *Pegaso*, de los que quiero señalar tres: “Despilfarras el tiempo”, “Las desterradas” y “Tus dientes”, por ser representativos de algunas obsesiones del poeta. En el primero aparece el tema de la mujer, recurrente en el poeta, que en este caso vive, envejece y muere sin conocer el amor. En el segundo, otro tema de López Velarde, la mujer provinciana, la tragedia de esas jóvenes de provincia para las que la ciudad es incomprensible. Y en el tercero, el paso del tiempo, la llegada inexorable de la muerte y la preocupación que siempre aquejó al poeta: la culpa y el pecado.

A pesar de que por esa época José Juan Tablada vivía en Nueva York,

en *Pegaso* aparecieron varios textos suyos, como el poema “Lawn Tennis” que describe a la mujer moderna, deportista y andrógina que nos hace recordar las pinturas atléticas de Ángel Zárraga. También publicó prosas poéticas: “La cebra” y “Los elefantes”, pensados para un bestiario que nunca llegó a publicarse.

Narrativa

En casi todos los números de *Pegaso* se pueden leer textos de carácter narrativo. La revista tenía una sección fija llamada *Cuento semanal*, aunque es importante señalar que no siempre cumplían con las características del cuento moderno sino que en la mayoría de los casos se acercan más a la crónica, al cuadro de costumbres y al ensayo.

Encontramos relatos de Antonio Castro, José Frías, Enrique González Martínez, Mariano Silva, Amado Nervo y Julio Torri entre otros. Hay también un cuento de González Martínez inspirado en el naturalismo de Zolá, llamado “La Rapoza”, otro de José Frías que se acerca al cuadro de costumbres titulado “Episodios de la vida del Marqués de la Villa del Villar del Águila. Derrota sentimental” y hay también curiosidades como un cuento fantástico

llamado “El Retrato” de Manuel Toussaint, entre otros.

Así como las nuevas voces poéticas fueron Tablada y López Velarde, en el ámbito narrativo dentro de *Pegaso* la voz original perteneció a Julio Torri. En sus textos encontramos una prosa condensada, en la que cada palabra está cargada de significado y en donde la anécdota es trascendente. Su pluma no tiene nada en común con los escritores de su época. En *Pegaso* se publicaron cinco textos suyos: “De funerales”, “El abuelo”, “El Rapto”, “La vida del campo” y “Era un país pobre”.

Estas pequeñas narraciones sorprendieron no sólo por el uso del lenguaje sino sobre todo por el humor negro con el que aborda la realidad nacional, el escepticismo acerca del futuro y los sentimientos encontrados que provocan en el lector.

Ilustración de la revista

La revista que surge bajo el influjo de la amistad de González Martínez con Saturnino Herrán, demuestra una gran preocupación por las imágenes. En el primer número la portada aparece ilustrada por la mano del artista que moriría un año después. Herrán hace su interpretación del *Pegaso*: un caballo alado enmarcado por un círculo de estrellas de-

sea volar más alto: hacia el nombre de la revista que está en la parte superior; abajo se ven algunas cúpulas y techos de casas, en la ciudad de México es de noche; pero esa oscuridad desaparecerá con la llegada del ser mitológico.

Un caballo alado, símbolo del talento poético, emprende el vuelo sobre la Ciudad de México. Esto fue lo que se propuso significar Saturnino Herrán en la primera portada de *Pegaso*, de esa manera interpretó y expresó la voluntad de sus amigos.

Bajo el nombre de la revista hay un subtítulo: “Revista ilustrada”. *Pegaso* cumplió con esa promesa pues en su páginas se ven fotografías, dibujos y caricaturas.

Aunque en la lista de colaboradores aparecen los nombres de Ángel Zárraga y Germán Gedovius, la revista no incluye obras suyas; en ese momento el primero estaba en París realizando unos murales y el segundo vivía en el extranjero.

De la misma manera que la selección de textos refleja que *Pegaso* fue una revista que acogió diversos estilos y corrientes literarias, las variadas ilustraciones enriquecen su acervo cultural. Las caricaturas de la Gran guerra y de la Revolución rusa obedecen al más depurado estilo que de ellas se realizó en Francia, Inglaterra y España.

NOTAS

Hay grabados y reproducciones de cuadros de Rembrandt y Velázquez, ilustraciones de pintores mexicanos, fotografías de escenas urbanas, como las de un tranvía y la calle Madero que acompañan al texto de López Velarde inspirado en esa famosa calle, y fotografías de edificios coloniales que ilustran los textos de Toussaint. También la revista hace gala de una publicidad diseñada en el más puro Art Nouveau, a cargo de Maxim's, considerada la primera agencia publicitaria en México.

RESEÑAS

RESEÑAS

José Saramago, *La caverna*, 2000, Madrid, Alfaguara, 454 p.

José Saramago rompe en *La caverna* la estructura narrativa que lo ha caracterizado. Los lectores del escritor portugués que están acostumbrados a encontrar en el arranque de sus novelas un hecho insólito que trastoca la realidad y abre las puertas de la ficción, tendrán que recorrer 400 páginas de su nuevo libro para llegar a la sorpresa que ahora les tiene preparada.

El relato es aparentemente de lo más común para los tiempos que corren. Cipriano Algor es un alfarero de 60 años, viudo, que vive en las afueras de la ciudad con su hija Marta y su yerno, Marcial Gacho. El muchacho trabaja como guarda interno en el gran Centro comercial de la urbe donde el artesano de tiempo en tiempo ofrece su mercancía. Un día, Algor es informado por el jefe del departamento de Compras que no le harán más pedidos porque el público ha dejado de interesarse por su loza. La noticia, como es de esperarse, hunde al anciano en una depresión porque no sabe hacer otra cosa para ganarse la vida. El oficio de la arcilla lo aprendió de su padre y éste de su abuelo. No le entusiasma la idea de ir a vivir con su hija y su yerno al Centro comercial, cuando el guarda interno consiga el prometido ascenso que le dé derecho a esta prestación.

Conforme avanza el relato, Saramago va presentando a un artesano sin esperanzas, como si se tratara de una especie condenada a desaparecer ante las fuerzas todopoderosas del mercado. De nada sirve la iniciativa de Marta de olvidarse de las vajillas y modelar muñecos, también en arcilla, con diversos personajes para ofrecerlos como adornos a los clientes del Centro. Es clara la denuncia que el escritor de ideología socialista quiere plasmar en este libro. En diversos foros internacionales, particularmente después de haber sido laureado con el premio Nobel de literatura en 1998, Saramago ha insistido en las injusticias sociales que produce un sistema mundial controlado ya no por los gobiernos locales, sino por los intereses de las grandes

235

RESEÑAS

transnacionales. Sin duda sintió el compromiso social de llevar este tema a su literatura, y por fortuna bien se cuidó de caer en el panfleto político.

En *La caverna*, como es costumbre del autor, el narrador se las arregla para que asomen reflexiones sobre el oficio de escribir: “Pienso que las palabras sólo nacieron para jugar unas con otras, que no saben hacer otra cosa, y que, al contrario de lo que se dice, no hay palabras vacías”. El también autor de *La balsa de piedra*, *Historia del cerco de Lisboa* y *Ensayo sobre la ceguera*, conserva en su nueva novela ese estilo de escribir donde los diálogos no se presentan por medio de guiones, sino que irrumpen en la narración con mayúsculas anteceditos por una simple coma. Una convención a la que el lector se acostumbra fácilmente porque en lugar de entorpecer el relato, lo agiliza. La prosa, traducida al español por Pilar del Río, esposa del autor, es la de un buen artífice que crea atmósferas y comunica sentimientos.

Saramago también es fiel en este libro a su convicción de no describir a los personajes para que quien lee se los imagine como quiera. De Cipriano Algor sólo se dice que tiene las manos “grandes y fuertes, de campesino, y, no obstante, quizá por efecto del cotidiano contacto con las suavidades de la arcilla que le obliga el oficio, prometen sensibilidad”. Mientras que una cicatriz en una mano es el único rasgo que se indica de Marcial Gacho, de Marta no se refiere ni el color del cabello. La ciudad donde ocurre la historia tampoco se precisa, puede ser cualquiera. El escritor ha confesado que algunas características de la periferia donde viven sus personajes corresponden al pueblo portugués donde nació en 1922, Azinhaga. “Pero sólo yo sé cuáles son y en qué recuerdos se inspiran”.

El amor no se queda fuera de *La caverna*; de hecho, al final de relato, parece que a los personajes es lo único que les queda para cambiar de vida y seguir adelante. Cipriano Algor se enamora de Isaura Madruga, una vecina viuda como él, pero su relación tiene que esperar porque tras el fracaso de los muñecos de arcilla llega la noticia de que su yerno ha sido ascendido y ahora tiene derecho a vivir en el Centro comercial, un “privilegio” al que aspiran muchas personas porque el sitio es concebido como una especie de paraíso del que ni siquiera se necesita salir. En un principio, el artesano se resiste a dejar la casa donde está el viejo horno de alfarería que tantas veces encendió, pero ante las circunstancias no tiene opción. Isaura Madruga, a quien Algor apenas pudo decir que la quería, acepta cuidar la casa y a Encontrado, un perro vagabundo que decidió quedarse a vivir con la familia y

RESEÑAS

que el narrador presenta con actitudes humanas e, incluso con pensamientos que revela al lector. En el Centro, descrito como una enorme mole de piedra, Algor se aburre en su calidad de jubilado involuntario. Sale del pequeño departamento, deambula por las salas de exhibición, siempre vigiladas y trata de meter las narices, sin éxito, en las áreas restringidas. La rutina se rompe cuando Marcial Gacho le comunica a su mujer que tiene que trabajar tiempo extra para vigilar la entrada a una caverna recientemente descubierta durante las excavaciones que se realizan para ampliar el enorme edificio comercial.

Qué hay en la caverna, es un secreto. El supervisor les dijo a los guardias que lo sabrían cuando les tocara el turno de vigilarla, y sólo les adelantó que un grupo de especialistas como antropólogos y filósofos acudirían a estudiar el hallazgo.

El alfarero no resiste la tentación de transgredir las normas y bajar a investigar. Lo que descubre cambia su vida, así como la de su hija y su yerno. El secreto debe permanecer aquí para que sea el lector quien lo descubra y viva la sensación de presentir conforme avanza y avanza en la lectura, que el escritor lo está preparando para sorprenderlo. Sólo adelantemos que Saragamo se inspira en el mito de la caverna de Platón, donde un grupo de prisioneros está condenado a no ver más que las sombras que refleja la realidad.

ANTONIO BERTRÁN
Periodista de *Reforma*

RESEÑAS

Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, 2000, México, Era, 177 p.

Fueron mujeres apasionadas y apasionantes, tormentosas o atormentadas, mujeres que deslumbraron o escandalizaron en su época y se convirtieron en figuras importantes de la cultura mexicana. *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska –Frida Kahlo, Guadalupe Amor, Nahui Olin, María Izquierdo, Elena Garro, Rosario Castellanos y Nellie Campobello– son retratadas en este libro a partir de su costado humano: el amor, el dolor, el genio, la locura.

Poniatowska, reciente ganadora del premio Alfaguara de novela por la obra *La piel del cielo*, reconstruye con siete relatos de tono biográfico-periodístico, salpicados de humor y tragedia, la vida de estas pintoras y escritoras que destacaron en su mayoría en el México de la primera mitad del siglo pasado.

238

Es el México de Diego Rivera y el Dr. Atl, el de los murales y los colores fuertes, el México heredero de la revolución de Emiliano Zapata y Francisco Villa, tierra milenaria e idílica para los artistas de otros rincones del mundo que llegan fascinados para trabajar junto a sus grandes pintores o al menos para verlos de cerca.

“México es un cohete al aire, irradia luz. Nadie en Europa permanece indiferente a las nuevas culturas escondidas dentro de la jungla americana. Los arqueólogos no pueden creer que, bajo los árboles, las pirámides se multipliquen”, escribe Poniatowska. “México es un gran mercado que junto a los rábanos y zanahorias ofrece colores y sensaciones que enloquecen a los extranjeros.”

Pero también, saltando décadas, es el México de Octavio Paz, el de las máscaras y los turbulentos días del movimiento estudiantil de 1968, el de la reforma agraria inconclusa vista a través de los ojos de Elena Garro, quien fue su esposa y vivió con él una “historia de amor y odio” antes de

RESEÑAS

morir en soledad sin más lamentos, casi, que los maullidos de los gatos que siempre la rodearon.

Poniatowska, una de las intelectuales mexicanas contemporáneas más activas, artífice de libros como “La noche de Tlatelolco” o “Tinísima” y de múltiples artículos de contenido social, comienza con un retrato de Frida Kahlo, la pintora latinoamericana mejor cotizada en los mercados de arte del mundo, revitalizada ahora para las nuevas generaciones gracias a los buenos oficios de Hollywood y de Salma Hayek.

“Mi cuerpo ha sido un Judas y en México a los judas los quemamos”, dice Frida desde la pluma de Poniatowska. O más adelante: “Cuando Diego me estaba cortejando mi padre lo previno: ‘Tiene el demonio dentro’.”

Las páginas del libro saltan a Guadalupe ‘Pita’ Amor, la poetisa que deambulaba al final de sus días por la Zona Rosa sin dejar que nadie se le acercara, la niña presumida y consentida que salía desnuda a media noche al Paseo de la Reforma. “¿Cómo me veo? Divina, ¿verdad?”, decía cuando se arreglaba.

También Nahui Olin compartía ese gusto por la desnudez. Esta ‘cabrita’ de Poniatowska, pintora y escritora, amante del Dr. Atl, terminó alimentando gatos en la Alameda, donde la conoció el escritor Homero Aridjis, que la definiera, “No era una loca común que inspirara miedo: era una loca poética.”

Las anécdotas se van hilando en el libro y configuran siete perfiles que la propia autora definió como una ‘apología’ de estas mujeres mexicanas. De María Izquierdo dice que es “más mexicana que Frida Kahlo porque no es folklórica sino esencial”. De Rosario Castellanos, que sus cartas de amor eran “devastadoras, estrujantes, obsesivas”. De Nellie Campobello, que fue la mejor escritora sobre la Revolución mexicana.

En *Las siete cabritas* se habla de la vida y la obra de las homenajeadas o, mejor aún, de cómo su vida se reflejó en su obra. La ruptura sentimental de María Izquierdo con Rufino Tamayo la quiebra y se trasluce en sus cuadros: “Su pintura habla del dolor que la atenaza.” La muerte prematura de su hijo derrumba para siempre a Pita Amor; la postración hace crecer a Frida Kahlo.

Mujeres vistas por otra mujer que podría ser también uno de los personajes de su propio libro. Poniatowska, hija de un príncipe de origen polaco y de una mexicana de origen francés, llegó a México a los nueve años desde Francia, su país natal, sin hablar español, idioma que aprendió de las empleadas domésticas de su casa porque sus padres la mandaron a escuelas inglesas.

RESEÑAS

En 1969 adquirió la nacionalidad mexicana, entre otras razones para poder escribir de temas de actualidad vedados para un extranjero, como la masacre de Tlatelolco. En las letras se inició como periodista en las páginas de sociales del diario 'Excélsior' y desde entonces lleva el estigma, según dice ella misma, de ser 'sólo' una periodista para muchos de sus colegas escritores.

Poniatowska fue la primera mujer ganadora del Premio Nacional de Periodismo (1978), entre otras distinciones que llegarían después, como un doctorado honoris causa de la Universidad de Florida y el reciente premio Alfaguara, que consideró su reconocimiento, finalmente, como escritora, a los 67 años.

Desde sus obras o artículos periodísticos ha abordado cuestiones políticas y sociales conflictivas. El año pasado tomó postura, en un libro, a favor de Paulina, la niña a la cual no se le permitió abortar en Baja California, además de defender la causa indígena enarbolada por la guerrilla zapatista de Chiapas.

En entrevista, reconoció que, al igual que a sus 'cabritas', le fue difícil abrirse camino en el mundo de los hombres en una época en que las redacciones de los diarios reservaban los mejores puestos, los mejores encargos y los mejores viajes para ellos. "Una mujer que hace algo distinto al papel tradicional, es decir, a ser una ama de casa y tener hijos, en general es vista como una loca; o es una vedette o es una mujer enferma de protagonismo", dijo.

240

No obstante, la obra no es un alegato feminista, sino un retrato de mujeres –y de hombres que estuvieron cerca de ellas– en una época luminosa para el arte de México, que también aparece como protagonista entre sus páginas. El retrato de las siete no sólo se da a través de la pluma, sino también con una serie de fotografías que dan inicio al libro a manera de índice.

El título surgió después de discutirlo con su hija Paula, que proponía desde *Las dulces gatitas* hasta *Las yeguas finas*. Casi a modo de prólogo, Poniatowska explicó su decisión final: "Opté por *Las siete cabritas* porque a todas las tildaron de locas y porque más locas que una cabra centellean como las Siete hermanas de la bóveda celeste."

ANDREA SOSA CABRIOS
Agencia Alemana de Prensa (DPA)

RESEÑAS

Jorge Luis Borges, *Autobiografía (1899-1970)*, 1999, Buenos Aires, El Ateneo, 160 p.

*Mi objetivo ha sido estudiar,
no la vanidad de dominar: JLB*

Si una autobiografía escrita por otro que el biografiado fue el subgénero de literatura fantástica o apócrifa que le faltó urdir a Borges, aquí está; sin embargo es auténtica. Elaborada por Norman Thomas di Giovanni, su traductor al inglés, fue relatada por el poeta para su aparición original en *The Newyorker* hace treinta años. Esta versión al castellano conmemora el centenario de su nacimiento.

Aunque más vivo hoy que hace quince años cuando apenas moría, como sucede, al devenir mítico el personaje resulta más citado que leído. Tanto para el legítimo conocedor como para el coleccionador de anécdotas borgeanas este libro no depara mayor novedad sobre los que él consideraba hechos principales de su vida. Habitados sobre todo a la certera belleza de su inteligencia, lo más novedoso de estas páginas quizá resulte el tono íntimo, confesional, humilde de un hombre en todo momento determinado pero lleno de perplejidades. El rigor e implacable despojo autocrítico de su obra de creación siempre dejaron ver honestidad, pero fueron charlas, entrevistas y conferencias, las que también mostraron a un ser emotivo y cálido y demostraron que su aparente distancia era más bien contenida inseguridad.

Aquí el gran maestro reconoce los enigmas a resolver en el aprendizaje de su economía poética, el delicado arte de sístole y diástole, la paradójica gracia de con menos decir más, de comprimir el significante para dilatar la onda expansiva de significados, los trabajos requeridos por la simplicidad. Alguna vez dijo, “el barroco es tímido”; sospecho fue una revelación introspectiva. Pero la timidez nunca lo privó de valentía, porque, como aquí re-

RESEÑAS

cuerda sin escrúpulos, el irse soltando de sus formas alambicadas y culteranas para hallar su más genuina identidad poética fue un arduo camino iniciático poblado de incertidumbres, emprendido con apasionada decisión.

*Al otro, a Borges es a quien le ocurren las cosas. (...) yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo. (...) Así, mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.**

Desdoblado ante el espejo, desandando mentalmente el laberinto o, mejor, en el aleph de su propio universo, desde donde llega a verse hasta a sí mismo, éste es el Borges de estas exiguas páginas esenciales, cuya compacidad es correlato de un estilo inconfundible desde la primera línea, pero que en el despliegue de su obra irá aligerándose, ganando libertad. “De joven pensaba que la literatura era un juego de variaciones hábiles y sorprendentes. Ahora que he encontrado mi propia voz, pienso que corregir y volver a corregir mis originales no los mejora ni los empeora.”

“Siempre llegué a las cosas después de encontrarlas en los libros.” “Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad creo no haber salido nunca de esa biblioteca.”

242

Por supuesto que salió: su originalísima y genial obra es el testimonio y este libro el generoso y emotivo reconocimiento del hilo de Ariadna tendido por cinco compañías decisivas –quizá más por su contribución afectiva que intelectual:

“Mi padre era muy inteligente y como todos los hombres inteligentes muy bondadoso.” “Él me reveló el poder de la poesía: el hecho de que las palabras sean no sólo un medio de comunicación sino símbolos mágicos y música.” “Empecé a escribir cuando tenía seis o siete años. (...) Mi padre nunca interfirió. Quería que yo cometiera mis propios errores, y una vez dijo: ‘Los hijos educan a sus padres, y no al revés’.”

“Creo que heredé de mi madre la cualidad de pensar lo mejor de la gente, y su fuerte sentido de la amistad.” “Fue ella, aunque tardé en darme cuenta, quien silenciosa y eficazmente estimuló mi carrera literaria.”

* “Borges y yo”, *El hacedor*.

RESEÑAS

“Nos trasladamos a Madrid, y allí el gran acontecimiento fue mi amistad con Rafael Cansinos Assens. Todavía me gusta considerarme su discípulo. (...) Lo más notable era que vivía exclusivamente para la literatura, sin pensar en el dinero o la fama. (...) Toda su casa era una biblioteca. Uno tenía la sensación de atravesar un bosque. Era demasiado pobre para tener estantes y los libros estaban amontonados desde el suelo hasta el techo, y había que abrirse paso entre las pilas. Sentía que Cansinos era como todo el pasado de aquella Europa que yo estaba dejando atrás: algo así como el símbolo de toda la cultura, occidental y oriental. Pero tenía una perversión que le impedía llevarse bien con sus contemporáneos más destacados. Consistía en escribir libros que elogiaban con generosidad a escritores de segunda o de tercera. (...) Lo que a mí me dio, por sobre todo, fue el placer de la conversación literaria.”

“Quizá el mayor acontecimiento de mi regreso fue Macedonio Fernández. De todas las personas que he conocido en mi vida –y he conocido a algunos hombres verdaderamente excepcionales– nadie me ha dejado una impresión tan profunda y duradera como Macedonio. (...) Paradójicamente, era a la vez un extraordinario conversador y un hombre de largos silencios y pocas palabras. (...) Cansinos había representado todo el conocimiento, Macedonio pasó a representar el pensamiento puro. (...) A pesar del brillo, creo que nada está en su obra escrita. El verdadero Macedonio estaba en la conversación. (...) Yo había sido un lector crédulo. El mayor regalo que me hizo Macedonio fue enseñarme a leer con escepticismo. (...) Su influencia fue de naturaleza socrática.”

“Uno de los principales acontecimientos de esos años (y de mi vida) fue mi amistad con Adolfo Bioy Casares. Nos conocimos en 1930 o 1931, cuando él tenía diecisiete años y yo poco más de treinta. En esos casos siempre se supone que el hombre mayor es el maestro y el menor el discípulo. Eso puede haber sido cierto al principio, pero algunos años más tarde, cuando empezamos a trabajar juntos, Bioy era el verdadero y secreto maestro. Él y yo emprendimos juntos muchas aventuras literarias. (...) Al contradecir mi gusto por lo patético, lo sentencioso y lo barroco, Bioy me hizo sentir que la discreción y el control son más convenientes. Si se me permite una afirmación tajante, diría que Bioy me fue llevando poco a poco hacia el clasicismo.”

RESEÑAS

Distancia intelectual, proximidad afectiva; otros límites: Los Borges que en 1914 han viajado a Europa, en parte demorados por la Primera guerra retornarán en 1921. Durante este lapso, de gran importancia para la formación del joven escritor, la Capital argentina ha experimentado grandes transformaciones a instancias de la actividad económica y, sobre todo, del aluvión inmigratorio. “Fue para mí una sorpresa. (...) Más que un regreso fue un redescubrimiento. Podía ver Buenos Aires con entusiasmo y con una mirada diferente porque me había alejado de ella largo tiempo (...) rara mezcla de sorpresa y afecto (...) me inspiró *Fervor de Buenos Aires* (...) creo que nunca me he apartado de él. Tengo la sensación de que todo lo que escribí después no ha hecho más que desarrollar los temas presentados en sus páginas; siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese único libro.”

“Ese período de 1921 a 1930 fue de gran actividad, aunque buena parte de esa actividad fue quizá imprudente y hasta inútil. (...) En mis libros de aquella época creo haber cometido la mayoría de los pecados literarios. (...) Para resumir este período de mi vida, me siento en total desacuerdo con el joven pedante y un tanto dogmático que fui.”

“Tardé seis años, de 1927 a 1933, en pasar del afectado ejercicio de ‘Hombres pelearon’ a mi primer cuento logrado, ‘Hombre de la esquina rosada’” (que apareció en un suplemento literario firmado con seudónimo). “Nunca lo consideré un punto de partida sino una especie de excentricidad. El verdadero comienzo de mi carrera de cuentista se produjo con la serie de ejercicios titulada *Historia universal de la infamia*. (...) Por alguna ironía, ‘Hombre de la esquina rosada’ era realmente un cuento, mientras esos ejercicios, y algunas de las ficciones que siguieron y me llevaron poco a poco a la escritura de cuentos legítimos, asumían la forma de falsificaciones y pseudoensayos.”

Para intentar comprobar la recuperación de sus facultades luego de un accidente que durante un mes lo puso en peligro de muerte, se impondrá mayores exigencias que darán por resultado “Pierre Menard, autor del Quijote”. “Al igual que su precursor, ‘El acercamiento de Almotásim’ (...) era todavía un paso intermedio entre el ensayo y el verdadero cuento. (...) Después intenté algo más ambicioso: ‘Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius’.”

Aunque con pretendida objetividad evalúa: “*Ficciones* y *El Aleph* (1949 y 1952) son, según creo, mis libros más importantes”, introduce una sugestiva ponderación: “Por 1954 empecé a escribir textos breves: ejercicios y parábolas. (...) Un domingo, revolviendo en los cajones de casa, empecé a

RESEÑAS

descubrir poemas y textos en prosa que en algunos casos se remontaban a la época de mi trabajo en ‘Crítica’. Esos materiales dispersos –organizados, ordenados y publicados en 1960 se convirtieron en *El hacedor*. Para mi sorpresa, ese libro –que más que escribir acumulé– me parece mi obra más personal, y para mi gusto la mejor. La explicación es sencilla: en las páginas de *El hacedor* no hay ningún relleno. Cada pieza fue escrita porque sí, respondiendo a una necesidad interior. Al preparar ese libro ya había comprendido que escribir de manera grandilocuente no sólo es un error sino un error que nace de la vanidad. Creo con firmeza que para escribir bien hay que ser discreto. En la última página del libro conté la historia de un hombre que se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de naves, de torres, de caballos, de ejércitos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ha trazado la imagen de su cara. Quizá sea ése el caso de todos los libros; sin duda es el de este libro en particular.”

“*Elogio de la sombra* es mi primer volumen de poemas desde 1960, y fueron los primeros que escribí en mi vida pensando en hacer un libro. Mi preocupación central, como se advierte en varios de los poemas, es de naturaleza ética, independiente de toda inclinación religiosa o antirreligiosa. La ‘sombra’ del título se refiere tanto a la ceguera como a la muerte.”

“Supongo que ya he escrito mis mejores libros. Eso me da una cierta satisfacción y tranquilidad. Sin embargo, no creo que lo haya escrito todo. De algún modo, la juventud me resulta más cercana que cuando era joven. Ya no considero inalcanzable la felicidad como me sucedía hace tiempo. Ahora sé que puede ocurrir en cualquier momento, pero nunca hay que buscarla. En cuanto al fracaso y la fama, me parecen irrelevantes y no me preocupan. Lo que quiero ahora es la paz, el placer del pensamiento y de la amistad, y aunque parezca demasiado ambicioso, la sensación de amar y ser amado.”

El testimonio de un hombre que aguarda el descenso a la última sombra, donde se percibe el sosiego de haber cumplido lo que mandaba el día.

ALBERTO SAURET
Departamento Académico de
Estudios Generales, ITAM