

L*a*
E*xperiencia*
L*iteraria*

NÚM. 14-15, MARZO DE 2007

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

L*a*
E*xperiencia*
L*iteraria*

NUM. 14-15, MARZO DE 2007

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La Experiencia Literaria

Directora
Eugenia Revueltas

Secretario de redacción
Arturo Souto A.

Consejo editorial
Arturo Souto, Manuel de Ezcurdia, Jorge López Páez,
Marcela Palma, Eugenia Revueltas

Ayudante de redacción
Tania Jiménez

Cuidado de la edición
Concepción Rodríguez Rivera

DR © 2007, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 1405-1036

Sumario

Presentación	5
Investigación	
El canon literario regional: Armida de la Vara (avance de investigación). <i>Rocío Maciel</i>	9
El relato milagroso en el contexto de la literatura religiosa novohispana. <i>Tania Jiménez Macedo</i>	33
Ensayo monográfico <i>Homenaje a Arturo Souto</i>	
En ocasión del homenaje a Arturo Souto Alabarce. <i>Jaime Erasto Cortés</i>	63
Los tesoros de Calígula o las charlas de café sin café. Notas biográficas sobre la infancia de Arturo Souto Alabarce, de 1930 a 1942. <i>Arcelia Lara Covarrubias</i>	67
Arturo Souto, prologuista. <i>Netzahualcóyotl Soria</i>	75
Razones para un homenaje. <i>Sergio López Mena</i>	79
<i>Coyote 13</i> y otras historias. <i>Benjamín Barajas</i>	83
Arturo Souto. <i>Federico Patán</i>	91
Ave y nave en las alturas: Breve homenaje a Arturo Souto. <i>Graciela Cándano</i>	97
De encuentros y viajes. <i>Eugenia Revueltas</i>	101
Ensayo vario	
Miguel Ángel Asturias: Luz y sombras. <i>Juan Antonio Rosado</i>	109
La construcción novelística de María Luisa Puga. <i>Gloria Zaldívar</i>	131
Las endemoniadas mujeres. <i>Marina Fe</i>	139
Strindberg y Cioran: dos expresiones del desengaño, dos pasiones del alma lúcida. <i>Elsa Torres Garza</i>	147
Mimesis y ficción autobiográfica en <i>Antagonía</i> . <i>Juan Pascual Gay</i>	155
Julio Antonio Mella como personaje literario. <i>Carmen Galindo</i>	165

Alejo Carpentier (La Habana, Cuba, 26 de diciembre de 1904-París, 25 de abril de 1980) y su generación: La primera de narradores iberoamericanos contemporáneos. <i>Aurora M. Ocampo</i>	171
El barroco carpenteriano. <i>Juan Coronado</i>	177
Reseña	
Una guía práctica y amigable para leer y escribir cuentos. <i>Lauro Zavala</i>	183
<i>Las dulzuras del limbo</i> de Juan Antonio Rosado. <i>José Francisco Mendoza</i>	189
4 Reyna Barrera. <i>Sandra, secreto amor</i> <i>María Stoopen</i>	193
Creación	
Antes del reloj. <i>Benjamín Barajas</i>	199
Índice de autores	207

Presentación

Este número contiene, en el área de *Investigación*, los trabajos de dos jóvenes investigadoras que inician su carrera en el ámbito académico; sus textos muestran cómo actualmente los estudiosos se acercan a campos menos frecuentados y que les exigen recurrir a nuevos caminos metodológicos. En el primer trabajo, Rocío Maciel se dedica al rescate de la obra de una escritora considerada como *de las regiones*: Armida de la Vara, y para ello realizó una labor de campo que la llevó a investigar por las inhóspitas regiones de Sonora, con el deseo de encontrar testimonios que le permitieran recuperar a una escritora que, aunque fue muy conocida por los niños mexicanos —pues fue autora de los libros de texto gratuitos de español durante la gestión del secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahuja— tiene obra de creación y de crónica que le ha permitido a la investigadora el rastreo de un canon literario regional. En el segundo trabajo, Tania Jiménez nos permite acceder al conocimiento de un escritor de la época novohispana, Francisco de Florencia, más conocido por su crónica de la Compañía de Jesús en Nueva España que por el resto de su prolífica obra; el texto es un avance de la investigación “Luceros novohispanos. Hacia un análisis de lo maravilloso cristiano en una obra de Francisco de Florencia: Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia”, en el que la estudiosa se acerca a la figura y la obra de Florencia y analiza en particular una de sus crónicas de santuarios para intentar descubrir las intenciones estética y propagandística en el trabajo de este autor, que escasamente han sido señaladas y destacadas por los investigadores especializados. Lo que aquí se publica es un capítulo introductorio en el que la estudiosa rastrea, desde la Edad Media europea hasta el barroco novohispano, los conceptos de “milagro” y “maravilloso”, indispensables para aproximarse a una obra compuesta por narraciones milagrosas en las que las protagonistas son las imágenes marianas de San Juan de los Lagos y de Zapopan.

En esta ocasión, la sección *Ensayo monográfico* está dedicada al homenaje que la Facultad de Filosofía y Letras hizo al distinguidísimo maestro Arturo Souto, forjador de generaciones y cuentista. La lista de los autores que participaron en el homenaje muestra la riqueza tanto intelectual como artística de la obra de Souto. Trabajos como el de Benjamín Barajas, Federico Patán, entre otros, se centraron en señalar las cualidades del autor como escritor; en el

campo de la biografía y del análisis de la obra docente del festejado, destacan los trabajos de Arcelia Lara, que da muchas claves para el conocimiento de la vida del maestro, o el de Eugenia Revueltas, “Encuentros y viajes”.

Ensayo vario es una clara muestra de la diversidad de intereses de la investigación en la Facultad. Literatura española, mexicana, latinoamericana y universal son los diferentes campos a los que los maestros se abocan: Miguel Ángel Asturias, María Luisa Puga, Julio Antonio Mella, Alejo Carpentier, el feminismo, las pasiones del alma o la relación entre mimesis y ficción autobiográfica.

6 En *Reseña* tenemos los trabajos de Lauro Zavala, José Francisco Mendoza y María Stoopan, cuyas puntualizaciones permiten al lector una guía en medio de la selva, frecuentemente peligrosa, de las novedades editoriales.

En *Creación*, nuestro frecuente colaborador, Benjamín Barajas, nos envió algunos ejemplos de su más reciente obra poética.

Investigación



El canon literario regional: Armida de la Vara

Rocío Maciel

Armida me platicó que mientras sus hijos eran pequeños, ella fue gestando poco a poco éste que se convertiría en su segundo libro publicado, *La creciente*:

En cuanto tenía un ratito libre o cuando todos dormían, yo iba haciendo apuntes. Anotaba recuerdos y vivencias de Opodepe. Lo hacía a manera de viñetas o estampas. De ese modo fueron quedando rescatados personajes, festejos, costumbres, maneras de vestir, giros y palabras comunes en el habla, localismos, paisajes, temporales (de secas o de lluvias), acontecimientos relevantes del pueblo, actividades más usuales y, en general, el discurrir cotidiano de la comunidad. Posteriormente pude organizar el material y darle su forma definitiva. Estoy convencida de que si yo no hubiera escrito todo eso, nadie más lo hubiera hecho y todas esas vivencias personales y colectivas se hubieran perdido irremediablemente.¹

En mi opinión, *La creciente*² es el texto más logrado de Armida. Ella también me confesó que era el libro con el que se sentía más identificada: “el más cercano, el que conozco, del que no inventé nada”.³ En esta obra se da el entrecruzamiento de varios discursos: crónica, memoria, tradición, descripción geográfica y ficción, que forman un tejido textual con el que Armida elabora un discurso sui generis de gran fuerza evocadora, precisión histórica y ficción sin que se noten las costuras —como en alguna de sus obras posteriores donde no logra crear un mundo tan armónico como el alcanzado aquí—, a pesar de que ella dice de ese libro ser aquel en el que *no inventó nada*, ya que gracias a las formas de su escritura lo real se convierte en ficcional sin que esa palabra tenga un sentido peyorativo.

Como en muchos casos de la escritura femenina, siempre llama la atención que suele ser de alguien encerrado en los opresivos márgenes de los quehaceres cotidianos, sean profesionales u hogareños, y la aparente faci-

¹ Entrevista con Armida de la Vara en la ciudad de México, en febrero de 1997.

² Armida de la Vara, *La creciente*. México, Imprenta Madero, 1979. 107 pp.

³ Entrevista citada.

lidad con la que estas escritoras rompen la estrecha cárcel de lo cotidiano para darle un nuevo sentido al mismo y, encerradas en un cubículo, entre las paredes de un departamento, pueden rememorar y hacer vivo un mundo lejano, ensoñado y metamorfoseado por la memoria y la imaginación.

En otra entrevista, cuando le pedí que me hablara de *La creciente*, Armida externó varias cosas que considero sumamente interesantes porque tuve la impresión de que respondía conociendo ya mi intención de trabajar sobre su texto, y a sabiendas de lo valioso que resultaría contar con su opinión en relación con su propia creación. Se refirió a ella de la siguiente manera:

10

Se trata de una crónica novelada, es lo más que tiene de novela; no podía ser de otro modo por mi falta de tiempo, pero considero que es un estilo novedoso de escribir. Historia escrita con base en estampas. Si lees una de esas estampas se te queda algo, pero si vas sumando la lectura de varias ya vas uniendo una con otra y surge una especie de novela, o muchas pequeñas novelas juntas.

Además me confesó que se sentía proyectada en su modo de escribir porque no elegía un estilo que no fuera el suyo propio: “Con sencillez, con claridad, las cosas directas; yo no me llevo bien con la novelística actual complicada, truculenta y un poco artificiosa, ése no podría ser mi estilo”.⁴

Dijo que en *La creciente* aparece ella en varias ocasiones, y también anécdotas familiares como la del incendio en el trapiche o la del niño que le preguntaba a la mamá dónde se paraba Dios. Abundando en el tema prosiguió:

Cuando iba de vacaciones yo observaba todo y preguntaba. Sabía cómo se movía la vida del pueblo, los chismes y todas esas cosas. En un pueblo donde no había periódico ni cine, los chismes cumplían una función social muy interesante y necesaria. Las reunioncitas al atardecer: las mujeres contándose qué pasaba con ésta o con aquella persona; los hombres también en grupitos después del trabajo platicaban de sus cosas, de lo que ocurría en el pueblo y del campo y los animales.⁵

También me contó que un historiador francés, amigo de su marido, después de leer *La creciente* le comentó que esa manera de contar historia la manejaba un colega suyo, cuyo nombre Armida no pudo recordar en ese momento,⁶ pero le decía que, al comienzo de los setentas, más de un historiador había utilizado esa estrategia en su país. Ella se mostraba sorprendida por haber hecho, sin proponérselo, una obra cuya estrategia narrativa resultaba novedosa: “y eso que mi texto ya tenía bastante tiempo de haber sido escrito”.

⁴ Entrevista con Armida de la Vara en San José de Gracia, octubre de 1997.

⁵ *Idem*.

⁶ Podría tratarse de Le Pinal.

Entrando ya propiamente al análisis de *La creciente*, nos encontramos con que en sus 107 páginas —que en rigor son 94 porque la narración propiamente inicia en la página 11— están contenidas 103 estampas o viñetas, como ella las llamó. Visualizo cada una como una chispa de diferente color y que reunidas formarían un calidoscopio. Cada viñeta con distinta tonalidad y tamaño, forma y brillo, que en combinación con otras que quedan al lado, al frente o atrás constituyen un todo que nos deslumbra en su visión de conjunto, pero también cada una nos cautiva con su atractivo particular. Algunas de ellas están construidas con dos o tres párrafos, otras ocupan máximo una página y media, pero también las hay de una sola línea. Son contadas las ocasiones en que hay secuencia entre una estampa y otra, lo más común es la ruptura, el cambio total tanto en la forma como en el fondo, el tema, el tono y, en general, en todos los elementos que la conforman. Mecanismo, este último, que da a sus estampas un sentido contemporáneo muy marcado y que ofrece al lector la solución de varios enigmas, como el de: —¡Ay Eloísa, y tener que irme yo de aquí...!⁷

11

La creciente es un texto con fuerte sentido visual; por una parte me lleva a recordar los pequeños discos de cartón, delgados, con “vistas” que uno introducía en la ranura de aquellos aparatos como “visores” y que mediante una pequeña palanca situada generalmente al lado del lente derecho, uno mismo impulsaba hacia abajo haciendo que girara e iban apareciendo de una en una las imágenes. Todas ellas —pequeños negativos de fotos— estaban acomodadas simétricamente formando un círculo, pero cada una era, en sí y por sí, completa y autónoma, una visión distinta a la precedente y la posterior, aunque en algunos discos existiera unidad o secuencia en el tema. La otra parte de la narración tiene que ver con esas cuantas pequeñas historias noveladas que requerirían más bien del lenguaje teatral o cinematográfico y, por lo mismo, al leerlas resulta sumamente fácil imaginarlas actuadas.

No me cabe duda de que al ir elaborando cada estampa, Armida iba reviviendo con toda la fuerza que la distancia y la nostalgia pueden imprimir a la rememoración y la añoranza por un lugar, por una infancia, una familia y una comunidad dejadas entre la niñez y la juventud; con toda esa fuerza, ella iba resucitando, restaurando, recreando imágenes y sensaciones, y una vez así, vivas, palpitantes, recién recuperadas del pasado, las iba puliendo, depurando, acariciando para elaborar su cuadro, su estampa, hasta que brillaban con su propia luz y así las iba engarzando con la siguiente y la siguiente.

Leyendo su libro una y otra vez me queda la impresión de que para su creación se concedió *todo el tiempo del mundo*; que echó mano de conocimientos académicos, que incluso aventuró novedosas estrategias narrativas, utili-

⁷ A. de la Vara, *op. cit.*, p. 80.

zó un vocabulario rico, variado y complejo, incorporó influencias de escritores mexicanos y latinoamericanos que leía por aquella época, y que, además, vivía una etapa de mucha felicidad personal y familiar. Lucrecia, su hermana mayor, me platicó que la primera vez que viajó de Hermosillo a la ciudad de México, en 1960, a visitar a Armida, estaba muy pequeñita Marcela, la cuarta de sus seis hijos, y que le confesó: “siento miedo de ser tan feliz”.⁸

12 Tratándose pues de una obra concebida y escrita esencialmente *con* placer y *por* placer, y contando con la opinión de la autora, los motivos que la llevaron a realizarla, y además habiendo visitado un par de veces Opodepe, escenario y detonador de la obra, y conversado con sus parientes, con algunas vecinas y amigas de infancia y juventud opodepenses, me resulta un poco más fácil aproximarme a su estudio concediendo prioridad a los valores que considero sustanciales en el texto: valores narrativos estilísticos y de rescate de una memoria individual y colectiva. No es mi intención hacer esta aproximación desde un punto de vista *científico* concreto como el sociológico, histórico o antropológico, sino un acercamiento a los valores literarios de la obra de Armida de la Vara y situarlo en su justa dimensión como toda obra literaria puede ser; al mismo tiempo, quiero permitir el paso a todo lo que, relacionado con esos otros aspectos, se trasluce por sí solo en *La creciente*, simplemente estando atentos para captarlo. Tampoco pretendo discutir acerca de cuál es el tema principal del libro, debido a la riqueza y pluralidad en su contenido. De este modo, el material queda abierto a futuros estudiosos equipados con instrumentos teóricos diversos que logren hacer brillar la obra desde otras aristas, leída desde diferentes perspectivas.

Si pretendiera sintetizar el argumento o explicar brevemente el contenido central de *La creciente*, resultaría una labor ardua y complicada por tratarse de un texto, en esencia, pluritemático, multifacético, construido con varias voces y estrategias narrativas, y con una trama que puede leerse desde diversos puntos de vista y de múltiples maneras, permitiendo desde una libre y simple, hasta otra imbricada y compleja. Quiero hacer el estudio de la obra centrándome en la definición, en cuanto a género, que su autora le otorgó: *crónica novelada*. En un sentido más o menos estricto, crónica es la narración de acontecimientos en orden cronológico y que toma en cuenta elementos sociales e históricos; en este caso, las acciones de algunos personajes modifican los sucesos y por eso creo que resultaría más exacto decir que se trata de una *crónica más la ficcionalización y novelización* de ciertos pasajes.

Armida escribió la historia de Opodepe valiéndose de varios planos históricos y tiempos narrativos; juega un poco entrando y saliendo de cada uno de ellos a su antojo; estrategia que atrapa el interés y la curiosidad de los lecto-

⁸ Entrevista con Lucrecia de la Vara en Mexicali, B. C., en septiembre de 2002.

res. Por una parte, vemos que incorpora la voz de los misioneros en fragmentos de textos históricos que narran la fundación del pueblo y las primeras etapas de su consolidación comunitaria. También recurre a los recuerdos conservados oralmente entre los pobladores más viejos; rescata el hacer, el decir, el pensar de las personas que coinciden con ella en un momento determinado de esa historia y de su pasado inmediato, y en cierto modo vislumbra, intuye o se duele del porvenir incierto que espera a ese pueblo y a sus nuevas generaciones.

La narración comienza con la imagen de lo que está ocurriendo en Opodepe en un momento extremo de sequía y concluye con la descripción de una gran tormenta que desborda el río San Miguel, lo que ocasiona incluso perjuicios materiales a las tierras de cultivo, a los animales y hasta a la vida de sus habitantes. Todo lo que la autora crea, recrea, rememora, dice entre esos dos extremos del relato es lo que intentaremos leer, descifrar, interpretar mediante algunas aproximaciones desde diferentes sesgos para captar y mostrar lo más que se pueda de la obra.

La autora evoca, rememora, imagina y tal vez hasta inventa con el fin de ofrecernos prácticamente todos los aspectos que uno puede demandar para formarse una idea completa de un lugar; transita a voluntad desde el pasado hasta el presente resaltando lo más valioso, lo imprescindible. Va haciendo acercamientos, dibujando o develando en cada viñeta un universo completo. Opodepe es, a la vez que el sujeto, el objeto principal del interés de Armida. Describe el ambiente físico —oroografía, clima, flora, fauna—, incluso narra cómo era en los tiempos de su fundación, cuando todo era abundancia y prosperidad. Nos habla de sus habitantes y actividades, costumbres ancestrales y actuales, de la vida cotidiana y los gustos; del modo de ver el mundo de la gente desde ese vetusto pueblo del desierto, de hablar, de amar o de sufrir, de la forma de relacionarse entre ellos y con su entorno. Los habitantes a su vez hablan de sí mismos y consigo mismos de sus temores y deseos, recuerdos o nostalgias. Nos enteramos de comportamientos y palabras utilizadas en ese mundo de vaqueros, mineros y agricultores; de las mujeres y los viejos; de los pasatiempos de los niños, de la manera en que los más relevantes acontecimientos nacionales repercutían o eran vividos por ellos: el conflicto religioso de 1926, la expulsión de los chinos del territorio mexicano, las medidas tomadas contra la fiebre aftosa, el sinarquismo y el reparto de tierras en algunas zonas de los estados de Sonora y Baja California. Entre sus estampas también incluye tres apariciones de la Virgen a una lugareña, dos corridos, una canción, varias citas textuales de los misioneros y del diccionario de vocabulario sonorense de Sobarzo⁹ para explicarnos localismos

⁹ Horacio Sobarzo, *Vocabulario sonorense*. Hermosillo, Gobierno del Estado de Sonora, 1991.

como: baiburín, salamanquesa, tépari o taguaro. Otras estampas contienen simple y llanamente momentos líricos, oníricos y de rememoración; de devoción y amor al *terruño* por parte de la escritora, a quien tocó vivir —cuando fue maestra en su pueblo— uno de los tres años consecutivos de sequía, entre 1942 y 1945, que casi acabaron con el lugar y con sus moradores.

14 Armida relata la historia de Opodepe y de su gente a través de todo un coro de voces narrativas: habla ella misma en primera y en tercera persona, habla el narrador omnisciente —en nombre del pueblo a veces, y a veces de sus habitantes—; hablan 33 distintos personajes —casi siempre en forma de diálogo, también en monólogo. Hay otras tres voces que se alternan en la secuencia de la narración: una interviene en tres ocasiones y es como un suspiro, un lamento: “¡Ay, Eloísa, y tener que irme yo de aquí...!”; la segunda introduce datos históricos transcritos textualmente de diccionarios y libros de historia; la tercera es una voz infantil entre ingenua, simpática y aparentemente simple, de rememoración de la niñez que presenta seis diferentes minihistorias.

El lenguaje utilizado es sumamente variado y diverso, maneja un abanico que va desde el habla bronca y sencilla, propia de un campesino, hasta palabras cultas con que relaciona objetos y personas de la modernidad a escenarios de Opodepe; puedo estar segura de que para cada cuadro o estampa que produjo eligió el más adecuado. Hay también una condición sonora de un poder de evocación singular como si en el desierto las voces y los sonidos tuvieran un valor de persuasión inmenso:

—Uuu... ya hace mucho tiempo que no bailo, comadre, hace mucho tiempo; usted se acordará bien de eso, cuando a los viejos nos dio por sentirnos jóvenes y pudientes... nos poníamos nuestros trajecitos nuevos que nos mandamos hacer en Hermosillo, y con botas bordadas dábamos el taconazo que hasta parecíamos de quince... nos dejábamos algunos pesos en las bolsas para que nomás sonaran a la hora del baile. Fue entonces cuando le hacíamos a Bátiz unos fiestones que hasta nos amanecíamos, *quesque* para que nos ayudara con el ganado en tiempo de la aftosa y no nos lo sacrificara como se había venido haciendo en toda la república; le *atrinbamos* las bolsas de pesos, le hicimos barbacoas y bailes, todo para que después nos llegara una multa de miles, no de dos ni de cinco, ¡qué va! de muchos miles de pesos que porque nos habíamos opuesto abiertamente contra la campaña de la fiebre aftosa.¹⁰

En este segmento podemos apreciar varios elementos: primero el sonoro que había anunciado, y que vemos no solamente al iniciar el texto con ese “Uuu...” que nos remite a tiempo pasado y añorado y que se sabe perdido, sino, de igual forma, cuando habla de los pesos que se dejan en las bolsas para que suenen a la hora del taconazo en la bailada. También nos cuenta cómo

¹⁰ A. de la Vara, *op. cit.*, p. 54.

vivieron en aquella comunidad ganadera el problema de la fiebre aftosa, y sus ingenuas estrategias para tratar de evitar la fatalidad. De la manera en que el político se dejó regalar y festejar y luego los traicionó. Retrata costumbres —cómo se visten y cómo festejan, cómo realizan un baile. La estampa está narrada como si fuera un diálogo; aunque resulta el monólogo de un hombre dirigido a su comadre, el tono es evocativo y se advierte cierto placer al recordar tiempos idos. En el léxico utilizado también encontramos localismos.

Hemos hablado sintéticamente de la fundación y riqueza natural de la región y luego para enfatizar momentos de la infancia —juegos, escuela, amigas— y primera juventud de Armida, recuerdos de su madre y de su padre, de José Arvizu —el vaquero que trabajó con él, de sus vacaciones en casa, de la molienda de la caña, de la vida cotidiana, de los paseos vespertinos a las huertas para comer fruta, de las costumbres religiosas con sus celebraciones de la Semana Santa, del templo viejo y la persecución religiosa, de su amor y embeleso por el paisaje y la naturaleza que rodean a Opodepe; de los recorridos entre el pueblo y la ciudad después de las vacaciones, y de cómo se sentía en Hermosillo.

Transcribo a continuación algunas viñetas con la intención de observar en ellas estrategias narrativas o literarias referidas a personajes, ambientes o espacios narrativos, léxicas, de manejo del tiempo, punto de vista del autor, etcétera. Cuando empiezo a segmentar el texto para entresacar secuencias, oficios, personajes, o lo que sea, tomo conciencia de que al intentar numerarlas o acomodarlas bajo un orden distinto para presentarlas se rompe la seducción de la secuencia de las viñetas, ya que la intención estética de Armida radica en presentar un mundo en el que la polifonía, la diversidad y lo heterogéneo narrado en un aparente desorden es lo que le da sentido al concierto. De cualquier modo, en un esfuerzo por mostrar lo más que sea posible de este trabajo polifacético y polifónico formo dos bloques narrativos, en los cuales encontramos como sustrato el amor a *la querencia* y, por consiguiente, la resistencia a salir de Opodepe.

En el primer bloque procuro concentrar el universo de lo masculino que puede contenerse en las actividades realizadas por ellos y la mirada que desde esos oficios dirigen a la mujer, al terruño y al resto de la comunidad. Algunos hombres eran ganaderos, otros asalariados en las minas; las tierras de cultivo se trabajaban principalmente para el consumo familiar; unos cuantos eran propietarios de huertas frutales, cuatro o cinco comerciantes, dos eran dueños de molinos de trigo, otro de un trapiche, y, por último, pero no en orden de importancia, el que tenía y atendía la cantina-billar. Como suele ocurrir en las pequeñas comunidades, existían además varios personajes cuyo oficio era realizado por una sola persona para toda la comunidad: el encargado del correo, el médico-pasante o la partera, la rezandera, y otros que tenían

capacidad de convocar, ya fuera por ser adinerados y tener el único aparato de radio —en el que, con suerte, por las tardes, después de la labor, podían escuchar noticias del mundo exterior— o porque a lo largo de su vida habían reunido experiencia y sabiduría.

Daré inicio con el siguiente texto en el que confirmaremos cómo los modos narrativos son lo que le da sentido a la historia; así comienza el libro:

—¿No está el patrón? ¿No ha llegado el patrón? La voz resonó sin respuesta a lo largo del corredor solitario, apenumbado ya. Hacía un calor...

16

—Ni una gota de agua y casi veinticuatro de junio. *San Juan nos va a coger asonsados, oliendo a puro sudor* —pensó José Arvizu; arrastró una silla y se sentó. *Va a ser cosa de esperar al patrón hasta quién sabe qué horas... Y lo bien que me cairía ahorita un buen pajuelazo, después de andar todo el santo día en los relices atrás de las vacas, queriendo librarlas, pero ellas no se dejan... Ahí quedó la josca abierta de patas en el piedregal, que ni Dios Padre la salva...* los nopales ya merito se acaban, a puro chamuscado *ole* ahora el campo; el ganado anda todito *trasijado* y si no nos cae agua estos días, quién sabe hasta dónde vayamos a dar. *Ya andamos con los ojos relumbrosos como perros con rabia, y ni esperanzas de agua, nomás el ventarrón y los truenos como que se va a venir el chubasco, y nada. Amanece el cielo limpio y el sol reditiéndole a uno los sesos...*

En el corral de atrás *se oyen voces y risas*; son las mujeres que después del quehacer se van a hacer *chorcha*, a platicar y a esperar una *brisita* fresca. Sentadas sobre los catres de lona se están hasta la llegada de los hombres para darles de cenar. Arvizu *las oye*; entre la penumbra examina sus manos callosas, la cabeza inclinada:

—*Qué a gusto don Juan, y yo que desde se murió la Belén, me cayó la sal.*¹¹

Resulta interesante el inicio de la estampa con una frase de diálogo sin respuesta que desembocará en un monólogo, situación que de alguna manera resulta emblemática de la historia del vaquero, como lo advertimos en la frase final. En una alternancia entre José Arvizu, el narrador omnisciente, las voces de las mujeres y el silencio circundante hay un juego de sonoridades que le dan a la viñeta su fuerza evocativa.

El léxico utilizado por Arvizu es auténtico de un campesino rústico y analfabeta, pues usa palabras que incluso son localismos, vulgarismos y del argot propio de la gente de campo; también encontramos un par de frases coloquiales. En las citas todo esto aparece en cursivas, así como las palabras que evocan sonoridad.

Durante el día no. Sería imposible. Ésa es una tarea reservada para el atardecer y para toda la noche. En el día quién iba a andar en ese infierno con los mechones

¹¹ *Ibid.*, p. 50.

de petróleo en las manos quemando las espinas de los nopales. No digo que por la noche esta tarea sea placentera; placentera no es a ninguna hora, porque si bien en la noche no tenemos encima el sol, el mechero nos calienta las manos y nos las ennegrece como si fueran tizones. Todo para lograr unas cuantas pencas para el ganado medio muerto de hambre. ¡Pobres animales!... lo malo es que los llega uno a querer como si fueran parte de la familia, y al verlos como carcajes bamboleándose que apenas se tienen en pie, me dan una lástima. El cerro parece lugar de peregrinación, por tantas las luces que por la noche van y vienen en aquella oscuridad, nomás que en lugar de rezos se oyen puras malas palabras y el golpe del machete sobre las pencas. Pero quién no va a echar malas palabras si las espinas de los nopales son como el carajo de bravas, cuando entran ya no quieren salir, ahí se quedan metidas como estacas, y al volver a la casa hay que hacer cirugía para poder sacarlas. Todo porque se liberte aunque sea un animalito. Así están las cosas, pues.¹²

Ligada en el espacio narrativo a la anterior, esta viñeta difiere con ella en el tono, pues la voz con nombre, aunque inserto en un discurso de la carencia, no tiene la condición desesperanzada y violenta de ésta en que una voz anónima y masculina evoca con fuerza la situación límite a la que la sequía lleva a hombres y animales en una lucha desesperada por la supervivencia en la que pareciera que ellos se someten a un sacrificio ritual en su lucha contra las espinas de los nopales para poder alimentar a sus reses. Es interesante observar cómo palabras como *infierno*, *espinas*, *peregrinación*, *rezos*, y su oposición: *malas palabras*, dan al texto el carácter de *desesperado*. Esa voz masculina y anónima describe las espinas *como el carajo*, *como estacas que se clavan*; lamenta la situación de los animales y asume que llegan a encariñarse con ellos *como si fueran de la propia familia* y les inspiran lástima. La única palabra que desentona es *cirugía*, porque entre esa gente y ese ambiente, me parece que resulta poco frecuente en el habla rural.

Si la anterior estampa nos habla de miseria y sequía, y de cómo el hombre ha de contender con ella, la siguiente expresa, si no la complacencia, sí la comprensión de la necesidad que el hombre de campo tiene de echarse sus tragos. Más que vicio es una necesidad. De alguna manera podríamos pensar que se trata de una rememoración en la que encontramos, en el fondo, la figura de su padre al “hacer la mañana”, es decir, al ser un aficionado al “tragolargo”.

Dos o tres, no hacen falta más. Pero del bueno, del fuerte. Tragos amplios, eso sí. De manera que se sienta la lumbrita prendida bajar hasta el pecho y encender el estómago y desparramarse por todo el cuerpo. Eso es suficiente para montar a caballo y aguantar el calor entre los surcos. Una oladita nos va invadiendo sabrosamente; hasta

¹² *Ibid.*, p. 12.

parece que se pone uno más liviano. Los que ya no somos jóvenes necesitamos “*hacer la mañana*”; es el puntal que nos va sosteniendo el cuerpo, levantando del polvo y del sudor. Las carnes flojas que han perdido su firmeza se sienten vigorosas de nuevo. Yo no digo embriagarse, quedarse tirado, *basquear* en las esquinas, ponerse *hecho una salamanquesa*, no. Pero sentir ese calorcito que nos devuelve un poco de jovialidad no puede ser pecado ni ofender a nadie. *Al contrario, pienso yo.*¹³

Nuevamente es la voz masculina y anónima de gente trabajadora; campesinos de edad madura que realizan sus faenas bajo un sol inclemente. Localismos y lenguaje sumamente apegado a la realidad que describe.

18

Allá va *la vacada trotando* entre los riscos, *mujiendo* apagadamente, unas con la cornamenta baja como para embestir, otras con la cabeza levantada nadando en un río revuelto de color *marrón*. Los vaqueros, enfundados en *chaparreras* de piel, la *reata* enrollada sostenida con la mano izquierda hacen *floreos* con la derecha para mantener unida la vacada; *con la boca fruncida chasquean los labios*, como besos al aire, *chasquidos* que incitan al ganado a seguir caminando en orden. Los perros, ojos y oído al acecho, gruñen de cuando en cuando *entre carrera y trote*, y *mordisquean* las patas de las reses rebeldes *que se descaminan para seguir su capricho*. Un ladrido y un reatazo a tiempo son suficientes. El mezquital con sus péchitas color encendido proporcionan un motivo para *descansar a la sombra y tomar algo de “lonche”*. Recargados sobre los troncos los vaqueros miran el camino *reverberante*, los párpados entrecerrados con un gesto que los arruga en prematuras patas de gallo. *Las chicharras, escondidas entre el ramaje ceniciento, inician su coro interminable y penetrante.*

—Si yo los estuve siguiendo, don Juan, y si hubiera llevado el máuser me los “*venadeyo*” desde la loma, pero el caballo se me *despezuñó* en el resbaladero.

—Tres de las de usted nomás... llevaban *buena partida*, y si llegaron ahora en la noche a Cucurpe *ya se armaron* porque ahí están los compradores, dicen.

—¿Y no llegaste a reconocer a ninguno? ¿No llevaban *montura* conocida?

—No, esos no son de por aquí, porque a alguno habría yo reconocido, si no estaban tan lejos...

—Por *angas o por mangas* todos los años nos roban ganado...

—*Hijue’la mañana*, y tan cerquita que los tuve.¹⁴

Con esta estampa cierro el tema de los vaqueros y el ganado. El diálogo entre don Juan, y José se repite en varios momentos y en distintas viñetas, es que se trata de personas tan cercanas a la autora que, seguramente, de ellos debe haber rescatado personalmente todos los giros, vocabulario, explicaciones —por ejemplo sobre la importancia, la necesidad de un buen trago

¹³ *Ibid.*, pp. 16-7.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 74-75.

para aguantar las duras faenas de cada jornada. Juan era su padre: Juan de Dios, y el otro, José Arvizu, el fiel trabajador que estuvo desde muchacho hasta su muerte al servicio de la familia y a quien Armida recordó siempre con cariño y admiración.

Nada más hay que leer e ir visualizando cada viñeta para comprender y abarcar un enorme campo de significados y un retrato de vida cotidiana que habla por sí solo con múltiples sonidos, voces y mensajes. La autora pinta constantemente las peculiaridades paisajísticas de la localidad con toques poéticos y de gran admiración y devoción hacia la naturaleza. Muestra también uno de los problemas más serios que padecían los ganaderos: el robo frecuente de ganado o abigeato. Yo no encuentro palabras que estén fuera de lugar o que se echen de menos para hacer estas estampas con enorme sensibilidad, precisión y belleza. La palabra *marrón* la introdujo la autora como una *culta y específica* para describir un color también preciso, pero creo que, en cierta medida, desentona con el vocabulario del resto de la viñeta.

No podía faltar la estampa que hace alusión a la mujer vista por el hombre, ese hombre rudo que la admira y devalúa a un tiempo —consciente o no de ello.

Don Francisco saca la silla hasta la calle; a esa hora amaina el calor y se puede platicar de acera a acera [...]

—Buenas, don Francisco.

—Buenas, Utimio [...]

—Ya sé que no voy a hacer entrar en razón a este muchacho, de que se le mete una idea ni quien se la quite; las muchachas andan ya muy de novias, tan chicas y se les hace tarde para meterse en trabajos, *pero ellas qué le hace, son mujeres y tarde que temprano en eso van a acabar*, pero los hombres no están bien preparaditos se los lleva la trampa.

—...*Y a quién sacaría en lo testarudo este muchacho, a quién más que a su madre, que es el hilo por donde se saca lo inteligente o lo bruto*. En eso debí fijarme cuando anduve haciéndole la rueda a la Micaila, y no en las piernas ni en la cinturita, pero... ¡qué carambas! *de joven tiene uno sus antojos y sólo por ese lado se mira, y sobre todo por el gusto de que le envidien a uno la suerte*, porque más de cuatro le echaban el ojo a la Micaila tan seriecita; ella, *para qué es más que la verdad, me hacía sentir muy hombre porque si me prefirió a mí, por algo había de ser*; me la traía atarantada, aunque *no tanto como para darme las pruebas antes del casorio*, para eso las mujeres tienen sus mañas, por más *suatas* que sean lo arrastran a uno al altar sin meter las manos...

Hasta eso que nunca me ha dado en qué sentir la Micaila, *tan jovencita que la agarré, la hice luego a mi rienda*; que si era necesario estarse seis meses o más en el rancho lidiando vaqueros y muchachos, con todo el trabajo de la casa, sin chistar palabra jalaba para allá; que se trataba de festejar el día de mi santo y recibir visitas desde la madrugada, ella estaba dispuesta; que si algún parto la cogía sin quién la

atendiera, se aguantaba y al tercer día ya andaba trajinando en la cocina, lidiando con los buquis y el recién nacido. *No, yo no puedo decir que ella me haya faltado en nada, pero qué bruta me salió, la pura verdad.*¹⁵

El tono coloquial del diálogo entre dos rancheros confiere al tema gran fuerza y verosimilitud; la ingenuidad con que llaman por su nombre a cada cosa y con que reconocen aquellas supuestas *verdades universales* manejadas en su ámbito convierten la estampa en una confesión abierta y justa para ambas partes.

20 La siguiente novela mínima, narrada en varias viñetas presenta el conflicto de una pareja con hijos pequeños: Toño es trabajador en las minas, por ende, su situación laboral es sumamente inestable. Toño y Asunción no quieren irse; la autora lo enfatiza y a la vez sugiere que, en todo caso, no como emigrado a Estados Unidos, donde se pierden muchos valores tradicionales:

Si yo desde hace tiempo estaba tamañito nomás esperando esto. Aunque no supe bien a bien lo que hablaban, algo entendí de que la mina no costeaba y que iban a parar el trabajo. Ahora que estábamos mejorcitos tenía que venirse esta contrariedad [...] Asunción se hunde con la noticia, mirando sin ver una esquina de la mesa... ahora va a ser lo bueno, con seguridad éste va a querer engancharse para el otro lado [...] qué clase de matrimonio va a ser éste, el hombre por un lado y la familia por otro [...] *Ánima del arrastradito, ayúdame otra vez.*¹⁶

—¿Emigrarme? *No, Asunción, no es un negocio eso de emigrarse, de jurar bandera como quien dice, de echarse encima, como postiza, una nacionalidad que no es la de uno.* Los gringos quién sabe cómo son, mejores o peores que nosotros, pero distintos [...]

—¿Pasarme el alambre? Tampoco, las cosas han de ser legales, o nada [...]

*A mí lo que más me gustaría es conseguir un pedacito de tierra allá por San Ignacio o Magdalena y poner una huerta; la fruta da, y además es muy bonito sentarse bajo la sombra de un árbol que uno ha plantado, cuando aprieta el calor. Ya ves a Porfirio Robles, gordo y colorado está el hombre, ¿y todo por qué? Porque vive sanamente cultivando una tierra que es propia. Yo de todo corazón me iría para allá, ¿y tú qué dices, Asunción?*¹⁷

El siguiente fragmento describe a uno de los personajes que por su oficio, situación y vocabulario resulta representativo en la comunidad: don Joaquín. Luego, otro que podría representar su contraparte, don Celedonio.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 61-62.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 82-83.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 87-88.

—No, no creas que solamente soy el administrador de correos; *aquí donde me ves soy amanuense, herrero, mecánico, afilador, orador, peluquero, abogado y todo lo que se ofrece.*¹⁸

Que un hombre como Celedonio Robles hubiera crecido así de *fino y atento* sin haber salido del pueblo era algo inexplicable. *Sobre todo que pasado de los treinta no hubiera intentado casarse, con la abundancia de muchachas bonitas esperando una oportunidad.*¹⁹

La siguiente es una brevísima estampa que aparece en el texto en tres sitios diferentes: “¡Ay, Eloísa, y tener queirme yo de aquí!”²⁰ Parecería que se trata de *un referente amoroso de la colectividad* que, aunada al amor por el terruño, volviera más difícil la decisión de emigrar. Pero ¿qué quiere decir con ella Armida? Buscando en el texto, el único pasaje en el que aparece el nombre de Eloísa ligado a una mujer concreta es, en un diálogo entre el médico —*principiante*— y un colega sonoreense:

[...] y aquí me tienes frito, mano; *correo tres veces por semana solamente, sin un triste cine, sin una biblioteca, si no fuera por las Aguilar que tienen algunos libritos interesantes y que me invitan a comer alguna vez, peor fuera la cosa. Mira cómo estoy enflacando con esta comida infame para la que hacen falta mandíbulas de coyote carnicero, sin frutas, sin verduras, sin nada. Aquí lo único atractivo es Eloísa ¡Qué bárbara! Con ese cuerpo, con ese porte, se la echo a Silvana Mangano y se la lleva facilito.*

—¿Y?

—Tiene novio, manito, un novio más celoso que Otelo, y ella, para qué es más que la verdad, le es fiel; eso no impide que cuando hay una oportunidad me dé unas miraditas que francamente me dejan patitieso.²¹

La flexibilidad en el manejo literario de Armida le permite, en este caso, en un ámbito como el que se describe, introducir referentes externos y ajenos a aquella realidad: Silvana Mangano y Otelo.

Con el siguiente fragmento finalizo la presentación de un pequeño muestrario que nos permitió observar el papel que los hombres representaban en la vida cotidiana de Opodepe. Se trata, esta última, de una en la que la autora evidencia una defensa espontánea, una empatía con aquellos que resistían el clima, la adversidad y toda suerte de dificultades, y permanecían en el pueblo.

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

²⁰ *Ibid.*, p. 80.

²¹ *Ibid.*, p. 66.

Porque yo soy de los que creen *que aquí nomás los hombres muy hombres se aclimatan*; a los demás los echa fuera el mal clima, la mala comida, la falta de diversión, pero es mejor así, porque eso de estarlos oyendo quejarse todo el día... *así tenemos lo que necesitamos, hombres con los pantalones bien fajados, listos para todo lo que se vaya ofreciendo.*²²

22

De alguna manera, esta viñeta expresa cómo el que abandona, en cierto modo abandona su *matria* —ella misma incluida—; el mundo de Opodepe le resultó chico, pobre para sus ilusiones, pero, como todo amor que se abandona, siempre se siente por él una enorme nostalgia; sus regresos al pueblo fueron escasos, sobre todo desde que se casó, y casi podríamos decir, como una señal de justicia poética, que, en sus postrimerías, la imagen entrañable de Opodepe no la volvió a abandonar nunca más.

En el segundo bloque se destaca la presencia y las voces femeninas; se incluye una brevísima historia novelada de amor y desamor, el lamento de una madre que se queda vieja y sola, también la voz lírica memorativa de la narradora, y una de las minihistorias ingenuas. Comenzaré por ésta última, en que Armida recuerda su infancia con ciertas ocurrencias que tenían ella o sus hermanos:

—Ya no llores, hijo, mira el río con su agua tan clara, ¿no te gusta? Y el niño, aún sollozante:

—Mamá, ¿y quién hizo el río?

—Dios, hijo. Mira ahora los cerros tan grandes que parece que se juntan con el cielo...

—¿Y quién hizo el cielo y los cerros, mamá?

—Dios, hijo.

—Mamá, ¿y la tierra quién la hizo?

—La hizo Dios para que todos los hombres, los animales y las plantas viviéramos en ella.

—¿Y las estrellas y los árboles y los animales también los hizo Dios?

—Sí, hijo, no había nada y Dios todo lo hizo

—Mamá, ¿y dónde se paraba Dios?²³

En *La creciente* están entretrejidadas también, como lo comenta la autora misma, varias pequeñísimas historias noveladas, a través de las cuales da concreción o resume vastos universos del mundo emocional o laboral de la comunidad. En el siguiente fragmento veremos retratada la soledad a que quedan condenados un par de viejos cuando los hijos *eligen su destino o vocación* y se

²² *Ibid.*, p. 65.

²³ *Ibid.*, p. 31.

van del pueblo. Es de las pocas ocasiones en que se escucha directamente la voz femenina. Habla la madre:

Aquí nací, aquí he vivido y aquí me han de enterrar, eso no tiene vuelta de hoja. Para eso tengo tan cerquita el cementerio, para ir haciéndome a la idea de que ahí está mi lugar definitivo. Que no me sientan. Que no me lloren [...]

Sí, ya sé que te extraña que hable de la muerte cuando todavía no estoy tan viejita, cuando todavía puedo trabajar macizo, cuando tengo ánimos. A eso estoy acostumbrada [...] ahí se va. *A lo único que no puedo acostumbrarme es a la soledad, a la llegada de la vejez solitaria [...]*

Nosotros nunca hemos salido de aquí [...] Dios mío, yo siempre atada a esta pobre casa, a la rutina, amarrada a la obligación eterna.²⁴

23

Este último párrafo nos remite al tema manejado ampliamente por Armida en el cuento “Alina: la mujer amarrada de por vida a los quehaceres rutinarios del hogar”. También nos habla de *la querencia*, el entrañable amor por el *terruño*, en donde ya la vieja incluso visualiza y acepta su lugar dentro del cementerio. Voz dolorida y acaso desencantada, con esa resignación que se ha heredado y que se vive como virtud a la vez que como condena.

Construida como una historia dentro de la historia general de *La creciente*, lo que llamaríamos una *metadiégesis*, la más larga de las pequeñas historias noveladas consta de ocho estampas que encontramos dispersas por el libro; en ellas se nos da a conocer la historia completa de amor y desamor entre *la Toña*, un hombre que trabaja temporalmente en la carretera que lleva a Opodepe y *don Roberto*, hombre rico del pueblo, viudo, mucho mayor que ella y que la pretende. Frente el abandono del primero y el asedio del segundo, *Toña* decide huir: se va de Opodepe a Mexicali, a casa de una prima. Desde el punto de vista de los contenidos, la historia repite el esquema de cultura cotidiana en la que a pesar del machismo que objetivamente marca la vida social mexicana, al mismo tiempo y paradójicamente, canciones, dichos e historias populares resaltan la figura de estas mujeres fuertes, dominantes, dignas, que resisten los asedios amorosos y que en el imaginario colectivo se habla de ellas como *mancornadoras*.

A continuación reproduzco algunos fragmentos del diálogo, lleno de coloquialismos y regionalismos, entre *Toña* y *don Roberto*, primera viñeta de esa historia:

—Así es como me gustan, corajudas, *rejegas*, que no *tasquen* luego luego el freno.
—Sálgase le digo, sálgase pues o le grito a mi papá.

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

—Mira Toña, Toñita, no seas mala, si yo lo único que quiero es saber si me vas a corresponder; mira que ya no soy un muchachito para que nomás andes jugando conmigo.

—Ya le dije que me dejara pensarlo un tiempo, y que mientras no se me arrimara para nada, pero ahora estoy cayendo en la cuenta de lo vaquetón que es usted, que no sabe guardar un trato.

—Dispénsame, Toñita, es que no sabes lo que se siente cuando anda la prenda en boca de todos ¡*Ya ni la pelan!* Si vieras cómo me encorajiné el otro día y le di sus buenos *mojicones* a un *criminoso* que andaba difamándote por ahí con uno de la carretera.

—*Puchi* cómo son... ya sé que me traen en cuentos y *chirinolas*, que si ando muy elegante, que de dónde voy a coger para vestirme así, nomás le digo que mi dinero me ha costado y que a nadie le pido fiado.

—Pues si tú quisieras podrías ser la más elegante *de todo este río* sin tener que andar agachando la cabeza ni humillándote ante nadie.

—Eso sí no, don Roberto, *me humillo pura... masque se les hinche la boca* de hablar de mí.

Por eso es que me gustas tanto, Toñita...²⁵

En esta historia, *la Toña*, hasta por declaración expresa, su carácter altivo y desdenoso es un incentivo amoroso, y llama la atención la comparación tácita pero puesta en evidencia por el verbo *tasquen*, entre las mujeres y las yeguas. La docilidad, virtud tan afamada en las mujeres mexicanas pareciera en el fondo no serlo tanto, puesto que, en este caso, al amante le gusta la contienda, la lucha.

Muchas veces hemos señalado el carácter oral y por ello mismo atento a los valores sonoros del texto, Armida, al ir construyendo la historia de *la Toña*, además de los ya señalados regionalismos, refranes y dichos, etcétera, para crear atmósferas utiliza expresiones del habla común, una canción y un corrido, que confieren a la narración una gran fuerza expresiva.

—Miren nomás al viejo *chocho* entusiasmado con la Toña que podría ser su hija y ¡quién sabe si hasta su nieta!

—Pues qué le llama la atención, doña Chayo, ya sabe que *a gato viejo, ratón tierno*.

—Y lo peor es que ella, *yo no la acrimino, Dios me libre*, pero todos dicen que es cierto, que *anda en malos pasos* y que a don Zenón ni por aquí le pasa.

—*O se hace*. A él le interesa colocarla con don Roberto, que es la única esperanza de que salga de pobre toda la familia [...]

—*Ahí está la suerte de cada quien*; a don Roberto le convenía una de las Aguilares, tan buenas muchachas, caseras y trabajadoras, y de ribete nada feas [...]

²⁵ *Ibid.*, p. 51.

—Así será, *pero no tienen lo que tiene la Toña* [...]

—Pues me cortan el pescuezo si no acaba casándose con él.

—Eso si el de la carretera no la avienta antes de que otra cosa suceda; yo lo vi el otro día, y *está talludito el hombre, quién sabe si hasta casado sea*.

—Nomás dígame usted, con eso de que los muchachos se van a estudiar los que pueden y los otros a trabajar fuera, las pobres muchachas no tienen dónde escoger [...]

—Pues si no hubiera sido por la difunta Lugardita que le ayudó a levantarse, ahí andaría don Roberto como el más triste de los jornaleros; la pobre toda su vida cose y cose ajeno, haciendo pan para vender, *tan luchona ella, para que ahora el viejo ande repartiendo los centavos con la esperanza de llevar una polla a su casa*.

—Así es el mundo, *ni modo...*²⁶

Como en toda historia amorosa, y siguiendo las viejas retóricas, hay una escala, primero ascendente y luego descendente. La presente, como ya he anticipado, acaba de mala manera: *la Toña* es abandonada por el fuereño.

¡Ay, corazón que te vas
para nunca volver
no me digas adiós!
No te despidas jamás
si no quieres saber
que la ausencia es dolor.

[...]

canción del adiós definitivo, desesperanzado, como un machetazo demoleedor que de un golpe, algo ha dejado muerto.

Malhaya los ojos negros
que me embrujaron con su mirar...
si no los hubiera visto
no fueran causa de mi penar...

—La Toña ¿no se los dije? Se le nota a leguas que *trae un cuchillote metido entre los entresijos*.

[...]

¿Qué podrá hacer ahora, abandono y fuego, desolación y lucha, abandono y amor? Canción y trabajo a dientes apretados, mordiendo su pena para no dejarla por ahí expuesta al vilipendio. Enderezarse del lavadero con dolor de espalda, de cintura, *mientras los ojos se prenden a la lista gris de la carretera vacía y desnuda de significación, inútil ahora, si no es para que rueden sobre ella los recuerdos y vengan en tropel a ahogarla, a llenarla de cilicios...*²⁷

²⁶ *Ibid.*, pp. 59-60.

²⁷ *Ibid.*, pp. 73-74.

Las voces femeninas muchas veces pueden percibirse través de tersos silencios nutridos de dolor, soledad y frustración. Al hombre parece resultarle más fácil hacer ruido, protestar, emborracharse, maldecir, romper, golpear. Armida lo sabe y lo vuelve evidente en esta historia; la siguiente estampa lírica con la voz de la Toña en primera persona y en forma de monólogo expresa su desolación, y llama la atención que la salida que el personaje busca sea la del alejamiento: irse, desaparecer, ser una desconocida. En este autoexilio de la Toña veo un reflejo biográfico de Armida: cuando frente a la imposibilidad amorosa con Pedro y para terminar con las pretensiones de Saturnino Campoy, decide irse de Hermosillo a la ciudad de México para estudiar letras.

- 26 Soledad, soledad, qué hacer contigo cargándote, soportándote para siempre jamás [...] ¡Ah si pudiera acostarme y no despertar, o entrar en uno de esos sueños que duran años y años, y despertar ya liberada de esta cadena; o salir de aquí, a donde sea, mientras más lejos mejor, mientras más pronto mejor y olvidarme de todo; resurgir en un lugar desconocido, desconocida yo entre millares de personas indiferentes que me dejen en paz, que me dejen en paz... ¡por favor!²⁸

La mínima novela cierra con este corrido que podría tomarse como la concreción de la historia de Opodepe, de *La creciente* y de *la Toña* también. *El Mayate*, ciego pero vivaracho, toca su guitarra y apura el vaso de mezcal...

Año del cuarenta y uno
no me quisiera acordar
de las cosas que suceden
en ese año fatal.

Se nos acabó la mina
se nos acabó el gozar,
la Toña se fue pal norte
don Roberto al lupanar.

Las cosechas se cocieron
con el calor infernal,
muchas reses se murieron
y otras más se morirán.

La gente anda alborotada,
la elección municipal
se acerca con mucho ruido
como si fuera un panal.

²⁸ *Ibid.*, p. 86.

Aunque yo digo, ¡mentiras!
no tiene miel el panal,
muchos sinsabores tiene
y responsabilidad.

Yo, por mí lo digo, tengo
con mi copa de mezcal,
mi guitarra destemplada
y un arbolito pa'miar.²⁹

Varias viñetas de esta mínima historia novelada están realizadas en forma de diálogo, e intervienen en ella múltiples voces: don Roberto y Toña, doña Chayo y su comadre, Casilda y Zenón —papás de la Toña—, narrador omnisciente en forma de diálogo y monólogo, un monólogo de la Toña, una canción y *el corrido* final. En esta historia contada a través de distintas voces, comadres y chismes se nos da a entender que tal vez el padre de la Toña la está “vendiendo” puesto que ha aceptado dádivas de don Roberto; se nos señala cómo los hombres son frívolos e indiferentes a los sacrificios de la abnegada y trabajadora mujer —Lugardita. Además se *encapricha* con la jovencita —Toña— teniendo mejores opciones —las Aguilares. Los chismes y las comadres al comentar la situación también van develando costumbres y tradiciones de los pueblos, dichos que constituyen una especie de “ars amandi” mexicana: la mejor forma de seducir y ser deseado: “a los hombres les encanta la indiferencia [...] Pues será muy tonta si se deja engatusar por un desconocido”.³⁰

Armida dedica también una viñeta de *La creciente* para hacer una elocuente apología de su madre, en otra describe la fisonomía de la rezandera del pueblo. Una más asigna a Opodepe un valor mítico comparando aquel entorno geográfico con Tierra Santa. Ella acababa de visitar Jerusalén y seguramente aquellos paisajes le llevaron a la mente su tierra y quiso dejar impresa la reflexión que aquella vivencia le produjera. En los siguientes fragmentos de viñetas veremos el lirismo, la evocación pura, el amor a su pueblo resaltando sus atributos, y a su gente acariciada, ennoblecida, casi emblematizada a través del recuerdo:

Que mi madre era dura, decían, pero jamás inhumana. Captaba, adivinaba el fondo de los problemas y los atacaba, inmisericorde [...]

Su voz ponía de repente en marcha el mecanismo de todo en la casa; que si las gallinas, que si el lonche para los trabajadores, que el jabón para la lavandera, que si el agua, que si era cumpleaños de su comadre Lolita, que si le habían llevado la leche a la Chela, la pobre vieja tía de mi padre, que amaneció mala. Era un trajín [...]

²⁹ *Ibid.*, pp. 99-100.

³⁰ *Ibid.*, p. 60.

Y aquella aureola iluminándole la cara, arrojando su espalda como rebozo de luz; aquel aplomo que le venía de siglos, suyo desde siempre, desde que Dios la pensó, la encarnó y la echó a andar por esos caminos suyos inescrutables. *Una suerte de telúrica natural sabiduría amparaba sus palabras, definitivas, sin posible contradicción...*³¹

—Por el alma de nuestro hermano Emeterio: Padre nuestro que estás en los cielos...

Era esa una voz diferente, sin modismos; decía todo con una claridad machacada, como por disciplina, correctas las palabras, correcta la dicción, acabada la frase. *Esa voz salía de una boca grande, de labios resecos, expresivas las comisuras. Angulosa la cara, inteligentes los ojos, el pelo gris un tanto encrespado y recogido por detrás en una trenza [...] Caminaba a grandes zancadas* y ahí donde había una necesidad, estaba ella. Se llamaba Margarita Bernal, pero toda la gente le decía “mi magui”.³²

28

En la estampa de su madre, Armida dibuja a un prototipo de mujer fuerte, inteligente, sensible, cumplidora, buena... muchas mujeres del pueblo sin duda corresponderían a ese modelo, a pesar de ello, el cariño filial en esta ocasión la traiciona y ve en su madre un “algo” que la distingue y la reviste de un halo casi “sobrenatural”. En la otra estampa, el énfasis está puesto en la descripción física de aquella alma piadosa que hacía las veces de sacerdote en el pueblo.

Nada está encerrado; las puertas *se abren* y así permanecen día y noche; las palabras no se guardan, *salen rebotando* sin miramientos, *libremente*; algún brote de resentimiento *se deshace cuando sale a la luz y estalla*; así el interior queda limpio y dispuesto a la concordia. Los alimentos primordiales no son de los que fermentan a la sombra, en la oscuridad del encierro, *todo está al aire y al sol, oreándose*; la carne hecha cecina, las sartas de chile rojo, los ejotes, los orejones de fruta y de calabacitas tiernas, todo recibiendo el sol, mustiándose al aire, achicalándose, para recuperar sabor y aroma al rehidratarse.

*Ciertamente, aquí las llaves no tienen la menor importancia.*³³

En varias ocasiones Armida hace alusión a esa cualidad de los norteños que, al ser tan abiertos para decir sus pensamientos y sentimientos, evitan los *re-sentimientos*; en este caso, la autora incluye igualmente a las casas con sus puertas abiertas, a las palabras que entran y salen libremente de las casas y de la gente, y los alimentos que se asolean para que tampoco quepa en ellos

³¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

³² *Ibid.*, p. 39.

³³ *Ibid.*, p. 70.

la fermentación, la descomposición, sino que, por el contrario, puestas al sol y al aire, más tarde recuperen su sabor y su aroma.

Qué será de la huerta de las Mayve a donde íbamos temprano a comprar tunas, unas tunas grandes, amarillas, dulcísimas y frescas; qué fue de la casita que tenían en la orilla de la barranca, de donde *Salomé la silenciosa* emergía como una aparición *con su vestido blanco recién almidonado*; y de aquellas *rosas-té* que se deshojaban al tocarlas, cuyos pétalos sacábamos afanosamente de entre las ramas espinosas porque eran buenos para los males del corazón.³⁴

[...]

María, la del vestido siempre entre negro y verdoso; *María alta y seca como un saguaro*; María dolorosa, la de las vigiliass constantes; María inapetente por darle un bocado a su enfermo apenas tiene alientos para interrogar al médico, más con *los ojos que con la voz semiahogada, al borde del sollozo*:

—¿El malecito, doctor?

—El malecito, señora.³⁵

La evocación y la nostalgia ocupan su lugar como si desde siempre les hubiera estado reservado, con un cierto aire de cuentos *rulfianos* que por aquellos tiempos tanto entusiasmaron a Armida.

Ya casi al final del libro, su autora echa una mirada retrospectiva sobre aquel grupo de mujeres que en otro tiempo amigas y jóvenes como ella compartían la vida; ahora, ¡los recuerdos!... ¿cierto desencanto?, ¿destellos de un soterrado pesimismo acaso...?

Viudas, unas, *desilusionadas* las más; satisfechas otras, conservadas; pobres y con larga descendencia la mayoría; algunas ya bajo tierra, *desmoronándose*: Celia, Carlota, Berta, Enedina, Lucrecia, Amanda, Socorro, Artemisa, Guadalupe, Margarita, Rosario, Celina, Amalia, Asunción, Raquel. Todas en la flor de la juventud, ilusionadas con la vida, apegadas a un cariño, alegres y bellas; esmeradas en el vestir, garbosas al caminar luciendo sus atuendos verdemar, rosa, verde caña, amarillo, azul, lila, rojo, naranja... todas *han cumplido ya su destino* y ostentan, sobre la aureola de su cabello cano, un halo de serenidad que la madurez les ha dejado como un presente.³⁶

La autora nos ofrece como final de narración una visión bíblica que implica ya en sí una enorme esperanza en el futuro de aquel pueblo. El agua, elemento vital entregado en esa ocasión con sobreabundancia, producirá, según imagina y desea la autora, efectos vivificantes, estimulantes, y motivará

³⁴ *Ibid.*, p. 72.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 102.

al resurgimiento, a la reconstrucción, la siembra, la laboriosidad; agudizará el ingenio, la creatividad, la tenacidad de aquella comunidad.

La última y más larga de las viñetas:

Empezó a llover sosegadamente, gota a gotita, como un chipi-chipi. Se va a poner bonita “*l’agua*”, decían los hombres con la nariz arriscada, mirando a lo alto, “*vamos a tener buena equipata*”.

Cerró el día y vino la noche y el agua seguía cayendo como si nada. Gotas pequeñas, silenciosas. El cielo, gris. Los hombres se arrinconaban envueltos en sus cobijas, con una taza de café humeante en la mano. *Va a estar buena la equipata*, decían.

30

El cielo gris dejaba caer sin parar su fría llovizna, compenetrado en su tarea. La humedad aquella iba penetrando la tierra seca, seca de años; *ahora bebía la tierra el agua como animal sediento; por todos los poros recibía el agua, regodeándose*.

EL ruido de las goteras iba formando un concierto; notas pequeñas eran seguidas de las más graves, ensordecidas a veces cuando la lluvia arreciaba afuera. Se cambiaron de lugar camas y roperos; se pusieron a cubierto la cecina y las sartas de chile colorado, los costales de maíz y frijol, los sacos de harina de trigo. Y de repente los techos de viejos carrizos empezaron a abombarse, a crujir, y un hilo de color café manchó las paredes pintadas de blanco. No fue bastante poner puntales, para evitar el derrumbe, éste sobrevino una tarde, ya casi anochecido.

—*¡Es el diluvio! ¡Es el diluvio! Gritaban las mujeres asomando la cabeza medrosamente* para preguntar a la vecina qué estaría pasando, si en realidad toda aquella remojazón no era indicio de que otro diluvio se venía encima; si no le quedaba tantito azúcar para el café; si no tenían a alguien con pulmonía; si no les sobraba alguna cobija seca o algún rinconcito donde refugiarse. Mientras, la creciente rugía abajo lamiendo la base de la loma.

—*Estamos copados; el río crecido no deja pasar ni un animal, no digamos carros con alimentos o medicinas; pero no se apuren, ya hablamos por teléfono a Hermosillo para que nos manden avionetas o helicópteros con lo más necesario; no hay que desesperar; no hay que perder la calma; que se desalojen las casas más peligrosas y se concentre la gene en la escuela, decía el presiente municipal. Las vacas al otro lado del río mugían desesperadas; de las ubres abotagadas se les salía la leche a chorros.*

*Ahora es tiempo de resurgir, ahora o nunca. Se reconstruirán las casa caídas; será un año bonancible; el ganado tendrá pasto suficiente y la uña de gato florecida pintará todos los cerros de color de rosa. Abundará la mano de obra en la reconstrucción y habrá un aliento nuevo que levantará los ánimos. Tiempo de resurrección; ahora o nunca.*³⁷

Esta estampa final tiene un fuerte contenido visual y sonoro, además de un acentuado localismo en los diálogos. Al leerla podemos imaginar aquel

³⁷ *Ibid.*, pp. 105-107.

cielo gris o los gestos de hombres y mujeres que contemplan los acontecimientos o hacen comentarios entre sí; podemos también escuchar las gotas del *chipi chipi sosegado*, *gotita a gotita* y más tarde las de la *tormenta cerrada* o las de *las goteras*; finalmente, la creciente que rugía allá abajo... las voces de las mujeres que —como si se tratara del *arca de Noé*— asomaban medrosamente la cabeza por las ventanas de su casa para pedir algo a la vecina. Por último, podemos contemplar la escena del resurgimiento que la autora bosqueja: pasto para el ganado, uña de gato florecida pintando los cerros de color de rosa, nuevo alimento para todos, casas en reparación, mano de obra, aliento nuevo que levantará los ánimos. Después de tres años de sequía, renace la esperanza.

Armida de la Vara y Luis González hicieron, cada uno, el rescate de la memoria de su pueblo natal: *Pueblo en vilo* lo elaboró él auxiliado y apoyado por las herramientas de la historiografía; ella escribió principalmente estimulada por la fuerza de *la nostalgia*, hilo conductor de *La creciente*.

El relato milagroso en el contexto de la literatura religiosa novohispana*

Tania Jiménez Macedo

De Europa a Nueva España

Desde el punto de vista etimológico, el vocablo *milagro* procede del latín *miraculum*, que significa “prodigio”, “cosa extraordinaria”, el cual, a su vez, viene del verbo *mirari*, “quedar admirado”, y del griego *q̄aumasion*, “admirable”, “maravilloso”. La definición general se sujeta precisamente a la raíz filológica de la palabra. En la edición 20 del diccionario de la Real Academia Española, por *milagro* se entiende: “acto del poder divino, superior al orden natural y a las fuerzas humanas. 2. Cualquier suceso o cosa rara, extraordinaria y maravillosa. 3. Ofrenda de los fieles a Dios o a los santos por un favor, exvoto, presentalla”.¹ Se hace evidente el sentido religioso y el concepto de “hecho sorprendente y maravilloso de origen divino” que el término ha guardado hasta nuestros días. Sería oportuno comparar estas definiciones con la explicación del *Diccionario de autoridades* (1747), trabajo de la misma Academia que se elaboró en época próxima a la que esta investigación se aboca (segunda mitad del siglo XVII). Se observará que la idea del término, por cierto, es muy semejante:

Obra divina, superior a las fuerzas y facultad de toda criatura, contra el orden natural [...] 1. “Porque como los *milagros* sean obra de solo Dios, cuando se hacen en testimonio de alguna verdad, Dios es testigo de ella, cuyo testimonio es infalible”. Lop. Peregr. lib. 2. *Milagro*, según Santo Tomás (dijo el Alemán), tomado propiamente, es una cosa ardua e insólita, sobre toda virtud y poder natural, hecha contra toda esperanza, y un cierto Divino testimonio demostrativo de la divina potencia y verdad.²

* El presente trabajo forma parte de la tesis de licenciatura *Luceros novohispanos. Hacia un análisis de lo maravilloso cristiano en una obra de Francisco de Florencia: Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 20a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1984, t. II, voz “milagro”, p. 908.

² Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. Ed. facs. Madrid, Gredos, 1979 (Biblioteca Románica Hispánica, V. Diccionarios), t. II, D-Ñ, voz “milagro”, p. 567.

La noción de *milagro*, así como la creencia en actos extraordinarios como éste, es universal. Está presente en prácticamente todas las religiones del mundo, aunque la explicación teórica acerca de su naturaleza, motivos, funciones y fines varíe de acuerdo con el contexto cultural, teológico y filosófico en el cual se gesta.³ Es por ello necesario concentrarnos en volúmenes especializados en religión y teología cristianas para delimitar el significado y el uso de nuestro término en el ámbito novohispano y, en especial, en textos piadosos como el de esta investigación. El *Diccionario de la religión católica* aclara que

34

El vocablo [*miraculum*] sugiere la idea general de la cosa digna de admiración; el cristianismo lo admitió para significar las cosas excepcionales de Dios [...]

El milagro es un hecho sensible producido por Dios fuera del orden natural, es decir, del curso de las cosas o sucesos que resulta del juego normal de las causas secundarias, que intervienen en el mundo. [...] El milagro no implica un “desorden” sino una “orden superior”, en virtud de la cual la naturaleza es transitoriamente instrumento y señal de una finalidad más elevada [...] tan sólo una excepción de su curso ordinario.⁴

En tanto, en el *Diccionario de teología* se afirma que

La noción cristiana de milagro ve en él no sólo una acción extraordinaria, que excede las fuerzas de la naturaleza creada, sino un ‘signo’ de Dios [...] el milagro aparece mucho menos como una violación de las leyes naturales que como una aparición en el seno de la economía del mundo [...] no es en modo alguno la introducción de un desorden en el universo creado, sino la introducción de un orden superior.⁵

“Signo de Dios”, en efecto. Trabajos especializados como el anterior coinciden en aseverar que un acontecimiento milagroso carece de sentido en sí mismo y que debe ser tomado como una señal, un signo (del griego *shmeion*), por ejemplo, de la presencia o la actividad del poder divino.⁶ En el cristianismo, se dice que es el acto a través del cual *se revelan* verdades que Dios desea

³ Vid. *Encyclopaedia Britannica*, Britannica\BCD\Cache_7_ArticleRil.htm, disco 1, 1999, voz “Miracle. Nature and Significance”.

⁴ *Enciclopedia de la religión católica*. Barcelona, Dalmau y Jover, 1953, t. v, *Malthus-Pío VIII*, p. 394.

⁵ L. Bouyer, *Diccionario de teología*. 6a. ed. Barcelona, Herder, 1990, voz “milagro”, p. 445.

⁶ *The Catholic Encyclopedia*, vol. v. Nueva York, 15 de agosto de 2000, voz “Miracle”, en <<http://www.newadvent.org/cathen/05146a.htm>>; *Enciclopedia de la religión católica*, t. v, p. 394, y *Encyclopaedia Britannica*, versión en CD-ROM, disco 1, 1999, voz “Miracle. Nature and significance”.

comunicar a los hombres.⁷ En otras fuentes se aclara, además, que es un factor de la Providencia de Dios sobre la humanidad.⁸

En el sentido teológico, el milagro tiene un propósito específico, la intervención divina sobre el curso natural de la vida humana reclama un motivo especial, que ha de venir de la propia voluntad de Dios: “alcanzar ciertos fines de orden superior, frente a los cuales el orden natural queda subordinado”.⁹

El poder de Dios se manifiesta directamente por su propia intervención o, con frecuencia, por medio de alguno de sus agentes que actúan como instrumentos de su amorosa aunque inapelable voluntad. Estos seres pueden ser ángeles (por ejemplo, cuando la liberación de san Pedro de la prisión);¹⁰ hombres santos (como san Pedro [Hechos, III, IX], san Pablo [Hechos, XIX] o los primeros cristianos [Gálatas, III, 5]); incluso, objetos que llegan a realizar prodigios por disposición divina, como las reliquias (el manto de Elías [IV Reyes, v]), las efigies santas y los lugares sagrados (las aguas del río Jordán [IV Reyes, v]).¹¹

Finalmente, esta obra admirable y fortuita, que Dios hace llegar a los hombres por manos celestiales o humanas, se produce siempre con fines justificados: si se interpreta como una revelación, el milagro ocurre para avalar la santidad de sus enviados y autenticar sus acciones con señales divinas. Así también sucede para que el hombre reconozca con pruebas fidedignas el origen verdadero de la doctrina o el hecho insólito que le ha sido revelado o, por otra parte, para otorgar algún beneficio al creyente que necesita de ayuda celestial.¹²

Como es sabido, el pensamiento novohispano conservaba en buena medida una visión medieval del mundo, de Dios, del hombre y de la sociedad. La Iglesia católica mantenía los fundamentos filosóficos del cristianismo que se desarrollaron en el Medievo. La idea del milagro, sus causas y sus fines provienen evidentemente del mismo periodo. He aquí la definición del concepto que en sus propias palabras exteriorizó el rey castellano Alfonso X, el Sabio, quien, por cierto, aparece como uno de los grandes recopiladores y escritores de milagros que produjeron las tierras hispanas:

Miraglo tanto quiere decir como obra de Dios maravillosa que es sobre la natura usada de cada dia: et por ende acaesce pocas veces. Et para ser tenido por verdade-

⁷ *Enciclopedia de la religión católica*, t. v, p. 394.

⁸ *The Catholic Encyclopedia*, vol. v, en <<http://www.newadvent.org/cathen/05146a.htm>>.

⁹ *Enciclopedia de la religión católica*, t. v, p. 395.

¹⁰ *Vid. The Catholic Encyclopedia*, vol. v, voz “Miracle”, en <<http://www.newadvent.org/cathen/05146a.htm>>.

¹¹ *Idem.*

¹² *Enciclopedia de la religión católica*, t. v, p. 395.

ro ha menester que haya en él quatro cosas: la primer que venga por poder de Dios et non por arte: la segunda que el miraglo sea contra natura, ca de otra guisa non se maravillarien los homes dél: la tercera que venga por merescimiento de santidad et de bondat que haya en sí aquél por quien Dios lo face: la quarta que aquel miraglo acaesca sobre cosa que sea á confirmamiento de la fe.¹³

36

El argumento del monarca se remonta a la segunda mitad del siglo XIII y, sin embargo, se asemeja a la idea que los novohispanos del XVII tenían del *milagro* (de hecho, la definición del vocablo no ha variado significativamente a la fecha). En documentos de la época, como un sermón de Isidro Sariñana acerca de un celebrado milagro regional: la reconstitución de los panecitos de santa Teresa,¹⁴ se ha encontrado que por *milagro* se tenía a “un símbolo, un geroglífico, en que nos enseña Dios el modo con que desecha en nosotros su imagen por la culpa, hemos de restuarar [*sic*] en nosotros por la penitencia de su imagen”¹⁵. El arzobispo virrey Payo Enríquez de Ribera consideraba que sólo se podía llamar *milagro* a un hecho en apariencia prodigioso si “por efecto no [era] capaz de proceder de causas naturales”.¹⁶ Antonio Núñez de Miranda aclaraba también que un verdadero prodigio “no pudo obrarse por fuerças elementales, celestes, ni humanas; y aunque no parezca exceder las Angelicas”. Además, todos los signos del acontecimiento sobrenatural debían ser inspirados por un “ángel bueno”, es decir, por y para el bien:

pero no [...] puedan ser de Angel malo, pues todos los indicios, señales, y circunstancias [sean] del bueno: el christiano ajustamiento, sólida virtud, prudente cautela, y modesta sinceridad de las personas, que intervienen en el caso, como causas

¹³ Alfonso X, El Sabio, *Siete partidas*. Citado en Frank Callcott, *The Supernatural in early Spanish Literature. Studied in the Works of the Court of Alfonso X, El Sabio*. Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1923, pp. 53-54.

¹⁴ Isidro Sariñana, *Sermon, qve a la declaracion del Milagro de los Panecitos de Santa Theresa de Jesvs, predicò en la Iglesia de Carmelitas Descalços de Mexico, en 2 de Enero, de 1678*. El Doctor D. Isidro Sariñana, y Cuenca, Canonigo Lectoral de la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico, *Cathedratico propietario de Prima de Sagrada Escritura, en la Real Unversidad, y Examinador Sinodal del Arçobispado*. México, viuda de Bernardo Calderón, [1678], [6 s. f.] + 13 f. r-v; Payo Enríquez de Ribera, *Avto, en que se declara por milagro la reintegracion de los Panecitos...*, 1677, [s. p.]; Antonio Núñez de Miranda, *Sermon de Santa Teresa de Iesvs. En la fiesta qve sv myy observante Convento de San Joseph, de Carmelitas Descalças de esta Corte celebrò por authentica declaracion del Milagro de la prodigiosa reintegracion de sus Panecitos. Domingo 23 de Enero, deste Año de 1678*. México, viuda de Bernardo Calderón [1678], [3 s. f.] + 11 f. r-v, y Antonio Rubial, *La plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo xvii*. México, Conaculta, Dirección General de Publicaciones, 1998 (Sello Bermejo), p. 105.

¹⁵ I. Sariñana, *op. cit.*, f. 12r.

¹⁶ P. Enríquez de Ribera, *Avto, en que declara por milagro la reintegracion de los Panecitos...*, 1677 [p. 5].

instrumentales: los efectos muchos, y buenos, por ambas partes del cuerpo, y alma, con saludes milagrosas de aquèl, y mejoras de vida de èsta, interiores mudanças, y santas inspiraciones.¹⁷

En resumen, se concluye que para esta investigación, y de acuerdo con las fuentes revisadas —donde se ha de reconocer que la esencia del concepto parece conservarse a través del tiempo y sólo se ha intentado hacerlo más claro y específico—, por *milagro* se entenderá: *un acto de intervención divina en el curso ordinario del mundo natural con diversos y, en ocasiones, misteriosos propósitos de su autor; entre éstos, recompensar las obras de su grey y otorgar testimonio de la fe cristiana*. Baste para el presente trabajo esta breve pero concisa definición. Ya que no se persiguen fines teológicos ni filosóficos, sea suficiente para precisar el término, el tópic que ha impulsado esta búsqueda documental.

37

Por otra parte, en el ámbito literario ¿existe realmente un concepto o categoría para delimitar el vocablo *milagro*, pese a que las culturas de Occidente han engendrado, renovado y mantenido leyendas milagrosas de vírgenes y santos desde el surgimiento del cristianismo hasta la época actual? Se debe anotar que la bibliografía no es tan numerosa ni la información tan profusa como en el caso de los diccionarios de religión y teología, pero con la pesquisa que se ha llevado a cabo, se ha descubierto que *milagro* es un término incluido en los estudios especializados, así como en la historia de la literatura. Sin embargo, hay que precisar que es dentro de los anales de las letras francesas donde se recoge la expresión.

En volúmenes como el *Diccionario de literatura española*, de Germán Bleiberg y Julián Marías, y el *Diccionario de términos literarios*, de Demetrio Estébanez,¹⁸ se ha encontrado que el uso de la voz *milagro* se remonta al Medievo. Alrededor del siglo XI, en Francia, se escribían breves textos en latín donde se relataban pasajes de la vida de algún santo en los que intervenía la presencia sobrenatural de la Virgen María u otra figura de santidad. Estos trabajos estaban destinados a los predicadores para que pudieran ilustrar sus sermones con este tipo de ejemplos. Seguramente los escritos estuvieron inspirados en la tradición oral de las leyendas marianas y hagiográficas que llenaban la imaginación de los hombres medievales y que, posteriormente, habrían de

¹⁷ Antonio Núñez de Miranda, *Sermon de Santa Teresa de Iesvs* [1678], f. 1r.

¹⁸ Germán Bleiberg y Julián Marías, *Diccionario de literatura española*. 3a ed. Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp. 519-520, y Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, voz “milagro”, p. 672. También consúltese Harry Shaw, *Dictionary of Literary Terms*. Nueva York, Mc Graw-Hill, 1972, voz “miracle play”, p. 241.

alimentar también a la literatura vernácula.¹⁹ Entre los siglos XII y XIII, empezaron a aparecer las primeras colecciones de milagros en lengua vulgar, como los *Miracles de Notre-Dame*, de Gautier de Coincy (1218) y *los Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo (h. c. 1252). Autores como Herman de Valenciennes, Vincent de Beauvais, Jacobo de la Vorágine y el propio De Coincy contribuyeron a que el tópico del milagro se popularizara y se difundiera por toda Europa un puñado de leyendas prodigiosas que se incorporarían a la cultura popular de cada región.²⁰

38

La *Leyenda áurea*, o *Lombardica historia*, de Jacobus Varazze, mejor conocido como Jacobo de la Vorágine (1228-1298), es sin duda uno de los textos más conocidos y afamados en este rubro aun en la actualidad.²¹ Desde que salió a la luz, se convirtió en un volumen imprescindible en las bibliotecas europeas y, en pocos años, fue traducido a todas las lenguas de Occidente. Escrita alrededor de 1266, la *Leyenda áurea* está integrada por 177 capítulos, cada uno de ellos dedicado a la relación de la vida, milagros y martirio de algún santo o la descripción de cierta fiesta cristiana; los apartados están organizados por fecha de conmemoración y de acuerdo con el calendario del año eclesiástico. Repleta de anécdotas de ingenua piedad y memorables lecciones de fe y sacrificio, así como de la presencia de numerosos elementos sobrenaturales en las narraciones, la obra de De la Vorágine fue modelo e inspiración para la literatura religiosa, sobre todo, en los siglos XIII y XIV.²²

Otro escritor determinante para la consolidación del tópico milagroso en la literatura europea fue el monje benedictino francés Gautier de Coincy (1177-1236). En *Les miracles de la Sainte Vierge*, a decir de los especialistas, logra trascender el objetivo edificante del texto piadoso para dotar a su trabajo de cierto sentido estético y poético. Obra abundante, que en 30 000 versos recrea 75 de las más conocidas historias marianas de la época, *Les miracles* muestran al poeta entregado sin reservas a la adoración de la Madre Santa, dejando en un plano secundario el mensaje moralizante de las narraciones: “Ve en la Virgen como un mundo de misericordia y de piedad donde no hay pecado que no reciba su perdón; su intervención providencial llega siempre a desenredar las situaciones más desesperadas para las almas que se extravían”.²³ Ejemplo de ello es la historia en la que María salva la vida de un niño

¹⁹ D. Calderón Estébanez y J. Marías, *op. cit.*, p. 672.

²⁰ G. Bleiberg, *op. cit.*, p. 519.

²¹ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 1 y 2, 2 vols. Madrid, Alianza Editorial, 1982. (Alianza Forma, 29 y 30)

²² P. Onnis, “Leyenda Áurea”, en *Bompiani. Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, vol. VI. Barcelona, Hora, 1988, pp. 540-541.

²³ C. Capasso, “Milagros de la Santa Virgen”, en *ibid.*, vol. VII, p. 151.

judío que iba a ser asesinado por su propio padre al descubrir su conversión al cristianismo. Por esta tendencia a mostrar situaciones extremas y elementos sobrenaturales, De Coincy resultó también un autor muy popular, imitado y traducido a todos los idiomas. Contribuyó especialmente con gran cantidad de motivos para la producción de argumentos en el teatro religioso. Pese a la monotonía de su discurso, consigue infundir a su texto de ciertos momentos líricos, que agregados a su irreprochable inspiración devota, logra una de las obras de milagros más representativas.²⁴

En España, se distinguen figuras en la producción literaria de milagros, en especial de milagros marianos; uno de ellos es el ya mencionado Alfonso X, El Sabio (1221-1284). Sus *Cantigas de Santa María*, compuestas en la lengua y las formas poéticas de la escuela galaicoportuguesa —convención destinada a la lírica, según la moda entre los poetas cultos de la época—,²⁵ también demuestran la influencia de la literatura oral en la elección de sus historias. Creadas para acompañarse de música, las 430 canciones que componen la colección reflejan el riguroso y original trabajo de su autor, quien salpica sus poemas de detalles realistas que llegan a tocar lo escabroso.²⁶ Por ejemplo, se puede mencionar la cantiga 93, en la que un hombre leproso pide la ayuda de María a través de oraciones. Finalmente se conmueve y lo baña con su propia leche, curando al creyente de toda corrupción en su cuerpo.²⁷ Deben distinguirse dos grandes grupos que integran las *Cantigas*, las propiamente líricas —cantigas de loor— en alabanza a la virgen, y las anecdóticas, las narrativas. Recopilador acucioso que recoge leyendas marianas de toda Europa, Alfonso el Sabio, además, ha trascendido por su calidad lírica, como lo demuestra este cancionero, considerado como una de las mayores obras de la lírica hispánica en el periodo medieval.²⁸

Gonzalo de Berceo es el otro personaje indispensable para crearse una imagen del *milagro* literario hispánico en sus orígenes. Nacido en La Rioja, a finales del siglo XII, y muerto a mediados del XIII, este humilde clérigo castellano no contó con la fama ni con el prestigio de sus contemporáneos ya mencionados, aunque con el paso del tiempo se ha descubierto el valor de sus obras, no sólo en el sentido histórico y arqueológico, sino también literario. Considerado por lo estudiosos como “el más antiguo poeta castellano de

²⁴ *Idem*.

²⁵ J. M. Valverde, “*Cantigas de Santa María*”, en *Bompiani...*, vol. II, p. 873.

²⁶ Raymond Queneau, *Encyclopédie de la pléiade*, vol. II, *Histoire des littératures occidentales*, t. II, 2 vols. Brujas, Bélgica, Gallimard, 1956, p. 623; Frank Callcott, *The supernatural in early Spanish Literature. Studied in the works of the court of Alfonso X, el Sabio*. Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1923, pp. 45-47.

²⁷ Ejemplo citado en F. Callcott, *op. cit.*, p. 46.

²⁸ J. M. Valverde, *op. cit.*, pp. 873-876.

nombre conocido”,²⁹ Berceo dejó un legado breve pero sustancioso en literatura piadosa. Interesado especialmente en la relación de milagros, escribió, entre otras vidas de santos, la de santo Domingo de Silos y la de san Millán de la Cogolla. Pero su obra más conocida, y la que concierne a este trabajo, es *Milagros de Nuestra Señora*. El texto está compuesto por veinticinco poemas, precedidos por una introducción en la cual, alegóricamente, alude a la bondad y la belleza de la Virgen María. En un tono de ingenua devoción y profunda sinceridad, que todavía conmueve a los espíritus modernos, Berceo concibe a “la Gloriosa” como la Madre de los hombres, la defensora de los pecadores ante Dios y ante sus propios errores humanos. Por su intervención, la criatura más infractora podrá redimirse y obtendrá el perdón. Ejemplo de ello es el milagro XXI, “La abadesa encinta”, en la que María apresura el nacimiento y se hace cargo del hijo de una monja para que la autoridad eclesiástica, el obispo, no descubra su grave falta.³⁰ Uno de los aspectos que más ha interesado a los estudiosos de esta obra es descubrir sus fuentes. Como el resto de sus contemporáneos, Berceo recrea leyendas marianas conocidas, de hecho, coincide con Gautier de Coincy en dieciocho y, con Alfonso X, en diecinueve. Los investigadores franceses sostenían la influencia directa del texto de De Coincy en el poeta riojano; sin embargo, tras años de búsqueda y debates, se descubrió que la verdadera fuente de Berceo debía de ser latina: probablemente un documento emparentado con el manuscrito Thott de la Biblioteca de Copenhague, con el cual coincide en temas y en organización.³¹ Distinguido representante del *mester de clerecía*, hábil artesano que incorporó recursos juglarescos a la docta forma poética de la *cuaderna vía*, rapsoda mariano de su tiempo, no obstante, dejó sentir su influjo en los poetas de la Generación del ’98.³²

El siglo XIII resultó fundamental para la creación del *milagro* narrativo, con temas marianos o hagiográficos, en prosa o en verso. Pero también, en el curso de esta centuria, comenzó a desarrollarse en Francia un subgénero dramático llamado *milagro*, pequeñas piezas escritas para ser representadas —por lo general en los atrios de los templos—, cuyos autores retomaban leyendas marianas muy conocidas para la elaboración de sus elementales puestas en escena. De carácter edificante y piadoso, la más antigua de estas primitivas obras teatrales de que se tiene noticia es el *Milagro de Teófilo* (c.

²⁹ R. Queneau, *op. cit.*, p. 620.

³⁰ Vid. Gonzalo de Berceo, “La abadesa encinta”, en *Milagros de Nuestra Señora. Vida de Santo Domingo de Silos. Vida de San Millán de la Cogolla. Vida de Santa Oria. Martirio de San Lorenzo*, 3ª ed. México, Porrúa, 1965 (Sepan cuántos..., 35), pp. 98-114.

³¹ A. Comas, “*Milagros de Nuestra Señora*”, en *Bompiani...*, pp. 153-154.

³² *Ibid.*, pp. 154-155.

1260) de Rutebeuf.³³ Esta pieza cuenta la historia de un clérigo —la que asimismo recoge Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora*— quien era un dechado de conducta y virtudes para los miembros de su comunidad. Teófilo, al perder su cargo de vicario después de la muerte de su querido maestro, el obispo, en un arranque de celos y envidia vende su alma al Diablo. Recupera el ambicionado puesto pero finalmente se arrepiente y clama la ayuda de la Virgen María. Con la intervención de la Madre divina, el pecador habrá de reivindicarse ante los hombres y consagrar su alma purificada a su Creador.³⁴

Otro trabajo que se conserva a la fecha es la colección denominada *Cuarenta milagros de Nuestra Señora*. De autor o autores desconocidos, se cree que estas obras fueron representadas a mediados del siglo XIV en París. Por otro lado, se cuenta con datos para considerar que en la literatura catalana de la época pudieron escribirse textos dramáticos de este tipo, no así en la castellana, al menos desde la información que han arrojado las investigaciones más recientes.³⁵ De cualquier forma, el *milagro* no sobrevivió más allá del XIV en Francia, ya que, a partir de la centuria siguiente le sucedió una derivación, el llamado *mistère*,³⁶ texto dramático que llevó a la representación pasajes del Nuevo y del Antiguo Testamentos, así como vidas de santos, aunque en raras ocasiones también se escribió algún *misterio* sobre acontecimientos profanos, como el *Mistère du siège d'Orléans*, acerca de la derrota inglesa por el ejército francés comandado por Juana de Arco en el sitio de Orleans, o el *Mistère de la destruction de Troie*, sobre la toma de la mítica ciudad de Troya.³⁷

El vocablo *milagro* se pierde en la fronda de la historia literaria occidental y no parece trascender el periodo de la Edad Media. No obstante, la tradición del relato milagroso prevaleció, aunque prescindiendo del término que lo caracterizaba: por ejemplo, en el drama, se le conoció como el ya mencionado *misterio* en Francia.³⁸ Sin embargo, los *milagros* continuaron formando parte esencial en la literatura religiosa posterior al siglo XIV. Imprescindibles en las hagiografías o biografías de los santos, tampoco dejaron de aparecer en crónicas de órdenes religiosas, menologios, sermones, poemas, libros de ejercicios espirituales y cualquier otra muestra de la producción literaria religiosa. Es obvio que la creación y difusión de las leyendas milagrosas popula-

³³ G. Estébanez, *op. cit.*, p. 672.

³⁴ Para conocer la historia completa del clérigo Teófilo, puede consultarse la versión de Gonzalo de Berceo, más accesible que la de Rutebeuf. G. Berceo, “El milagro de Teófilo”, en *op. cit.*, pp. 136-167.

³⁵ G. Estébanez, *op. cit.*, p. 672.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *The Catholic Encyclopedia...*, vol. v, 22 de septiembre de 2000, voz “Miracle Plays and Mysteries”, <<http://www.newadvent.org/cathen/05146a.htm>>.

³⁸ *Idem.*

res tampoco debió de detenerse y que ambas tradiciones, la escrita y la oral —ésta última mucho más libre y prolífica—, crecieron al expandirse el horizonte de conquista espiritual para el cristianismo con la colonización de América. Si bien se parte de una suposición, ya que se carece de algún trabajo de investigación directa en el cual fundamentarse,³⁹ es posible creer que el relato milagroso llegó a la Nueva España en época muy temprana, quizá en los primeros textos religiosos que trajeron consigo los primigenios frailes misioneros o incluso entre las pertenencias de los conquistadores. Como parte de la empresa evangelizadora que dirigió la Iglesia católica por todos los rincones del territorio, pudieron conocerse y adoptarse antiguas historias marianas y maravillosos pasajes de la vida de santos varones, que funcionaban como ejemplos de conducta y fe para la población recién convertida. Junto con su cultura, religión, lengua, modelo social, político y económico, los colonizadores españoles también trasladaron creencias y su gran acervo de lo imaginario: leyendas, consejas, historias que se preservaron de una generación a otra: las extraordinarias apariciones de la Virgen María en alguna aldea remota, las misteriosas curaciones de un hombre santo, el martirio de una doncella consagrada a Dios.

Los relatos milagrosos de ultramar seguirían contándose y compartiéndose en los hogares novohispanos, pero también las lecturas de textos religiosos europeos y americanos, rubro que nunca faltó en las librerías de la Nueva España. Tan sólo a mediados del siglo XVI, los textos religiosos, teológicos y morales representaban aproximadamente el 80 por ciento del volumen total de las importaciones en el ramo.⁴⁰ Con el establecimiento y expansión de la imprenta en la Colonia en el mismo siglo XVI, el número de títulos aumentó, la producción libresca novohispana comenzó a desarrollarse y se fortaleció el mercado colonial. Desde luego, las publicaciones privilegiadas eran las religiosas, que contaban con apoyo financiero de la Iglesia y respaldo estatal para asegurar su presencia en los hogares.⁴¹ No obstante el generalizado anal-

³⁹ Una de las dudas que surge en un trabajo como éste con un tema nuevo para la investigación literaria es precisamente ¿cómo llegaron los relatos milagrosos al Nuevo Continente? Si, al parecer, en el siglo XVII eran una lectura muy popular y se publicaban con regularidad obras de este tipo de autores novohispanos, ¿podría significar que antes de este fenómeno pudo existir un periodo de *asimilación* en el que las narraciones cambiaron los escenarios europeos y algunos tópicos tradicionales y se adaptaron a la circunstancia novohispana? Rastrear esta transformación sería una empresa ambiciosa que podría mostrar, por ejemplo, la incipiente aunque progresiva transformación de la literatura peninsular dentro de una condición de vida distinta. Por desgracia, esta idea sobrepasa en mucho las expectativas del presente trabajo, por lo que ha de quedarse por ahora sólo como una propuesta en el aire.

⁴⁰ Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*. México, FCE, 1996, p. 99.

⁴¹ Antonio Rubial García, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. México, UNAM/FCE, 1999, p. 73.

fabetismo de la población y el alto costo de los libros, hacia la segunda mitad del siglo XVII, la demanda había crecido considerablemente y el comercio de este género se había consolidado como un buen negocio. Los impresores locales, por lo general, alternaban su oficio con el de importadores de textos. Dentro del recinto de impresión solían también destinar un espacio para la exhibición y venta de sus productos.⁴² Esta época se distinguió además por sus bibliófilos. Grandes bibliotecas particulares y clericales se formaron en este periodo. Las órdenes religiosas lograron reunir colecciones muy importantes de primeras ediciones, incunables y manuscritos raros —la de los carmelitas descalzos era de doce mil volúmenes—;⁴³ algunas de ellas, incluso, estuvieron disponibles para el público. Uno de los mejor constituidos por su abundancia en temas científicos, filosóficos y de cultura indígena fue el de Carlos de Sigüenza y Góngora.⁴⁴

43

En tanto que la letra impresa cumplía con su función propagandística y difusora del mensaje oficial dentro de la producción religiosa, los títulos que salían a la luz se multiplicaban y los géneros se enriquecían: sermones fúnebres, cartas edificantes, menologios, crónicas de órdenes religiosas, crónicas de santuarios, hagiografías, poemas elegiacos, tratados teológicos, guías para confesores... Los textos especializados estaban dirigidos únicamente a la comunidad eclesiástica o, en ocasiones, sólo a un pequeño sector de ésta, altamente conocedor de ciertos temas como la teología, pero los libros de divulgación estaban al alcance de cualquier público,⁴⁵ aun del iletrado, pues era práctica común entre la población novohispana la lectura en voz alta y en grupo.⁴⁶ Irremplazables apoyos en la labor de la Iglesia sobre la sociedad, generaban conocimiento, reforzaban la fe y movían las conciencias de los lectores.⁴⁷

El milagro como elemento necesario en la literatura religiosa, y en especial en la piadosa, contó siempre con un espacio en la producción novohispana, pero fue en el siglo XVII cuando logró una presencia más concreta y de mayor importancia.

El XVII fue un periodo de redefinición para la Iglesia novohispana. Para ese entonces conformada por una mayoría blanca nacida en América, la institución se había ya adaptado a las especiales condiciones geográficas, lin-

⁴² Irving Leonard, *La época barroca en el México colonial*. 2a. reimp. México, FCE, 1986 (Popular, 129), pp. 237-238.

⁴³ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Vid. A. Rubial, *La santidad controvertida...*, p. 73.

⁴⁶ Vid. I. Leonard, *Los libros del conquistador...*, pp. 31-32.

⁴⁷ Vid. A. Rubial, *La santidad controvertida...*, p. 74.

güísticas, económicas y sociales de la Colonia, en las cuales llevaba a cabo su misión evangelizadora, educativa y administradora de almas. Aunque cumplía fielmente con las normas y reglamentaciones de Roma, y refrendaba su sujeción a la Corona española, el clero novohispano había modificado su perspectiva como parte de toda la grey hispánica. Bajo el pensamiento criollo, Nueva España se concebía como una *cristiandad elegida*.⁴⁸ En una tierra en que los prodigios abundaban, las efigies marianas curaban y salvaban vidas y los ejemplos de santidad entre la población cada vez eran más constantes y contundentes, Dios personalmente debía de haberla preferido sobre otras. El lugar era sagrado y sus moradores una inagotable fuente de santidad que engrandecía a la Iglesia católica y al imperio español.

44 En la búsqueda de reconocimiento y de un sitio (privilegiado) en el mundo católico, el clero criollo promovía la difusión de advocaciones marianas “naturalizadas” novohispanas —como, por ejemplo, la virgen de Guadalupe y la de Zapopan—, de santuarios locales donde el milagro era cosa cotidiana —como el Tepeyac y San Juan de los Lagos— y de santos varones cuya virtud y sacrificio habían sido ofrendados a su propio pueblo —como el fraile franciscano Felipe de Jesús.⁴⁹ Desde los mandatos del papa Urbano VIII, había quedado prohibido el culto a un hombre o una mujer santos, así como la exaltación de supuestos milagros producidos por imágenes o criaturas humanas sin la previa autenticación y autorización del Vaticano.⁵⁰ A pesar de esas restricciones, los clérigos novohispanos se dedicaron a la divulgación de sus *maravillas* locales, ya que esa actividad no la tenían prohibida. El texto impreso resultó el medio ideal a través del cual ejecutar su empresa: el mensaje llegaba más allá de las fronteras coloniales; cruzaba océanos, trascendía generaciones y vencía escepticismos y menosprecios. Mientras que en ultramar el prodigio novohispano se conocía y reconocía, en el interior del virreinato se reforzaban los cultos locales —no obstante la oposición pontificia— y se afirmaba el orgullo y el amor por el terruño.⁵¹

El milagro novohispano, al reposar en las páginas de sermones, crónicas, menologios y hagiografías, estuvo al alcance del público y aseguró su supervivencia en la memoria y la imaginación de generaciones de fieles; más aún, logró la preferencia de los lectores, además de una especial atención de los autores al incluirlo en sus impresos. La crónica de santuarios, entre otros géneros, fue de los que más espacio concedió al milagro. Así como en las hagiografías resultaba indispensable la inclusión de actos milagrosos que hubie-

⁴⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 57-58, 61-62.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 36-37.

⁵¹ *Ibid.*, p. 73.

ra realizado el santo varón como prueba de su servicio y entrega a Dios,⁵² en las crónicas de santuarios era esencial enumerar los prodigios —en general los más espectaculares— para ilustrar los atributos sobrenaturales de la imagen que protegía el templo, y mover a los creyentes a su devoción.

En el siglo XVII, las crónicas religiosas, como otros tipos de textos, tuvieron un crecimiento inusitado.⁵³ Entre éstas, las de santuarios despertaron gran interés entre los escritores, debido a que, como se había mencionado arriba, el santuario novohispano representaba para los intelectuales criollos uno de los filones temáticos determinantes para sustentar una concepción sagrada de su “patria”, un origen bendecido por Dios, en el afán de construirse un pasado fuerte y prestigioso, mítico, y de crearse una cultura propia. El historiador Antonio Rubial explica que:

La existencia de portentos y milagros hacía a la Nueva España un territorio equiparable al de la vieja Europa, y la convertía en un pueblo elegido. Por tanto, mostrar la presencia de lo divino en su tierra fue para el novohispano uno de los puntos centrales de su orgullo y su seguridad.⁵⁴

El investigador agrega que el intento del clero por elaborar esa suerte de *historia sagrada novohispana* comenzó justamente con la erección de los más antiguos santuarios en la primera mitad del siglo XVI. Los autores criollos se dieron a la tarea de recoger y luego publicar las admirables leyendas que, a sus ojos, eran prueba fehaciente de la presencia divina en su propio hogar. Con ellas, aseguraban la visita de los peregrinos a los santuarios, además de reforzar el culto a las imágenes patronales y el arraigo al terruño.⁵⁵ Recordemos, por ejemplo, los tempranos trabajos que se redactaron en torno a las apariciones de la virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac y el misterioso hallazgo de la efigie de Nuestra Señora de los Remedios en Tlaxcala —advocaciones, por cierto, en permanente rivalidad por la devoción de legiones de fieles y por la realización de los milagros más espectaculares y sorprendentes—: *Historia de Nuestra Señora de los Remedios*, de fray Luis de Cisneros (1621); *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe celebrada en su historia...*, del bachiller presbítero Miguel Sánchez (1648), y *El gran acontecimiento con que se apareció la Señora Reina del Cielo Santa María* (escrito en náhuatl) de Luis Lasso de la Vega (1649),⁵⁶ entre otros. A finales de esta

⁵² *Ibid.*, pp. 31, 33, 38-39 y ss.

⁵³ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*. 1a reimp. México, FCE, 1992, pp. 36, 48 y 74.

centuria, el caso del jesuita Francisco de Florencia y su vasta obra demostraría la funcionalidad de la crónica de santuarios para difundir el mensaje ideológico y la consolidación del subgénero en el gusto del público: *La estrella del norte*, de 1688 (dedicada a la Guadalupana); *Origen de los dos célebres santuarios de Nueva Galicia* (acerca de las imágenes de Zapopan y de los Lagos); *Narración de la maravillosa aparición que hizo el Arcángel S. Miguel*, de 1692 (sobre la aparición del arcángel san Miguel en Tlaxcala), y ocho libros más, del total de 22, dedicados a los principales santuarios mexicanos de la época.

46 Hacia el ocaso de este siglo, el milagro también habría alcanzado por sí mismo una posición definitiva entre las lecturas preferidas del público vi-reinal. Esto podría explicar el contenido del último texto florentino, el *Zodiaco mariano* (1695), en el que el autor, consciente del gusto del público por lo anecdótico, y de la utilidad de las narraciones breves para hacer más claros y digestivos los mensajes doctrinarios y moralistas que se habían empleado en la literatura religiosa de todos los tiempos,⁵⁷ conformó este volumen prácticamente sólo de relatos de milagros, felices y sencillas historias recopiladas en archivos de los santuarios más importantes de la Nueva España.⁵⁸

La intercalación de relatos breves como forma de entretenimiento fue un recurso utilizado en los textos religiosos desde los tiempos arcaicos del cristianismo. Los *exempla*, historias cortas de carácter moralizador o edificante, que servían para ilustrar los sermones, comenzaron a utilizarse en el Occidente cristiano desde el periodo patrístico; se dice que su introductor fue san Ambrosio (siglo IV), aunque fue hasta el siglo VIII que se prescribió su uso en la predicación.⁵⁹ Procedentes de la historia sagrada, leyendas marianas, martirologios de santos, mitología clásica, folclor local y otras diversas fuentes, estas *historietas* que servían para apoyar el tema que el orador desarrollaba en el púlpito llegaron a atrapar la atención del auditorio, a tal punto que el papa León IV (siglo IX), consciente del peligro de que lo anecdótico y lo pintoresco eclipsaran el verdadero propósito de los relatos, es decir, el piadoso, tuvo que ordenar a los predicadores: “Al pueblo debéis exponerle y predicarle la palabra de Dios, y no cuentos sin sustancia”.⁶⁰

El entretenimiento (*delectare*) era una de las tres funciones que, según la retórica europea, debía cumplir la literatura religiosa (las otras dos eran *docere*,

⁵⁷ A. Rubial, *La santidad controvertida...*, p. 83.

⁵⁸ Vid. Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*. Introd. de Antonio Rubial García. Ed. facs. de la 1a. ed. (1755). México, Conaculta, 1995. 376 pp.

⁵⁹ Martín de Riquer y José María Valverde, eds., *Historia de la literatura universal con textos antológicos y resúmenes argumentales*; Martín de Riquer, *Literaturas medievales de transmisión escrita*, 10 vols., vol. 3. Barcelona, Barsa Planeta, 1984, p. 275.

⁶⁰ Citado en *idem*.

el espejo de virtudes, y *movere*, el alentar a los fieles a la devoción). Nueva España, fiel a las tradiciones y poco proclive a los cambios, mantuvo estas disposiciones en su producción, por lo que no es accidental que los autores eclesiásticos, doctos y hábiles artífices en materia retórica, también buscaran para su producción la misma categoría y complejidad que las obras de Europa.⁶¹ Acerca de la necesidad de deleitar al mismo tiempo que educar y edificar, así como de la posible demanda del público por disfrutar de lecturas entretenidas, quiero reproducir una cita del libro de Antonio Rubial tomada del jesuita Alonso Ramos, declaración contenida en un tratado suyo sobre la singular *santa novohispana* Catarina de San Juan, la “china poblana”:

No se me oculta que hay muchos genios e ingenios que sólo gustan de leer los escritos en que todas las palabras tienen sus correspondientes; que otros buscan narraciones floreadas con enfadosos ambages y cansados circunloquios de palabras pomposas nuevamente inventadas; que los sabios desean literales textos que autoricen, con que se embarazan los menos entendidos; que los que leen para aprovecharse apetecen una Relación Doctrinal que se pegue, y los que leen para entretenerse estiman una erudita narración que los divierta. Difícil es con un mismo manjar o guisado satisfacer a tantos diferentes gustos. Pero la historia es tan provechosa, gustosa y peregrina, que puede ser supla los defectos de mi pluma.⁶²

47

Como golosinas irresistibles a cualquier paladar, los relatos de milagros se hicieron necesarios en la literatura religiosa novohispana. Fundamentados en el inmanente gusto del público por lo anecdótico, fungieron como herramientas de apoyo para facilitar la asimilación del dogma, incluso en las mentes más distraídas o menos perceptivas. Asombrosos pasajes de la vida de santos y santas novohispanos colmaron libros editados en la Colonia. Asimismo, los más extraordinarios prodigios realizados por las imágenes marianas saltaron de las páginas de crónicas y sermones para grabarse en la imaginación de los lectores. Hechos insólitos, situaciones extrañas, elementos sobrenaturales y personajes celestes hicieron atractivas estas narraciones. Lo maravilloso hacía brillar los relatos, encantaba a sus receptores y conducía las conciencias. En el virreinato novohispano sería uno de los diamantes en la artificiosa corona de la cultura barroca.

⁶¹ A. Rubial, *La santidad controvertida...*, p. 83.

⁶² Alonso Ramos, *Prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catarina de San Juan*, lib. 1, cap. 1, v. 1. Puebla, Diego Fernández de León, 1689-1692, fol. 3v. Citado en *idem*.

Lo maravilloso en la literatura novohispana

48

Páginas atrás se había determinado que, en adelante, *milagro* se denominaría “un acto de intervención divina en el curso ordinario del mundo natural con diversos y, en ocasiones, misteriosos propósitos de su autor”,⁶³ es decir, una acción *extraordinaria*, fuera de lo *común*, realizada por Dios, que afecta el curso *normal* del mundo. En la revisión que se ha hecho del término *milagro*, ha existido una constante en la elaboración del concepto: la presentación dialéctica de lo humano y lo divino. De lo divino se deriva lo extraordinario, lo sobrenatural, lo misterioso, lo celestial, lo admirable; de lo humano, lo terrestre, lo ordinario, lo natural, lo evidente. Las acciones célicas afectan la cotidianidad de la vida terrestre, las leyes naturales se subordinan a la voluntad divina y los hombres reaccionan ante las obras de Dios, de las cuales ellos son los principales receptores. Antes que la alabanza, el arrepentimiento, la reflexión o el cambio de actitud ante la vida, la reacción inmediata de las criaturas es la admiración, el asombro; recordemos que *milagro* proviene de la palabra *miraculum* que significa “prodigio” o “cosa extraordinaria” y de *caumasion*, “admirable”, “maravilloso”.⁶⁴ En el *milagro*, lo divino se introduce en el terreno de lo humano y lo modifica; de esta relación transformadora, *lo maravilloso* parece desempeñar un papel definitivo: marcaría la diferencia y la distancia entre el universo de lo humano y lo divino, lo accesible y lo inalcanzable, lo evidente y lo inexplicable, lo extraordinario y lo común.

Es necesario detenernos en el concepto de lo maravilloso y, en especial, en lo que la lengua española entiende como tal.

El vocablo *maravilloso*, y también otras realizaciones del mismo paradigma como *maravilla* o *maravillar*; estuvieron presentes en la América hispánica desde los primeros textos indios. El almirante Cristóbal Colón escribía en su bitácora de viaje: “Yo vide que le agradaba un arambel que yo tenía sobre mi cama; yo se lo di y unas cuentas muy buenas de ámbar que yo traía al pescuezo y unos zapatos colorados y una almatraja de agua de azahar, de que quedó tan contento que fue *maravilla*”.⁶⁵ El encuentro con una realidad desconocida, con tierras aún por explorar y con poblaciones de costumbres diametralmente opuestas a las occidentales sólo dejaba cabida al asombro y al uso reiterado de un calificativo que apenas podía definir la contemplación de un mundo insospechado: *maravilloso*:

⁶³ Vid. *supra*, p. 37.

⁶⁴ Vid. *supra*, p. 33.

⁶⁵ Cristóbal Colón, *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*. 10ª ed. México, Espasa-Calpe, 1984 (Austral, 633), p. 95.

En toda esta comarca hay montañas altísimas que parecen llegar al cielo, que la de la isla de Tenerife parece nada en comparación de ellas en altura y en hermosura, y todas son verdes, llenas de arboledas que es cosa de una *maravilla*.⁶⁶

[...]

Dice que estaba *maravillado* de tan mal tiempo como había en aquellas islas y partes, porque en la Indias navegó todo aquel invierno sin surgir, e había siempre buenos tiempos y que una sola hora no vido la mar que no pudiese bien navegar.⁶⁷

Años después, Francisco de Florencia, como narrador de milagros y en un afán por expresar sucesos fuera del alcance de las causas naturales y del sentido común, invadía su discurso de “maravillosas palabras” que intentaban capturar lo inaprehensible de realidades ultraterrenas:

49

Acordóse el hermano Gregorio [...] del prodigio con que la santa imagen los había librado en el Golfo de León, animados con su memoria sacaron la santa imagen y la pusieron al pie del árbol mayor del navío, y delante de ella todos los que venían en él, hincados de rodillas con el afecto y confianza que los peligros enseñan, le pidieron favor en aquel lance tan apretado. Al punto, *cosa maravillosa*,⁶⁸ se cambió el viento a la tierra: y soplando por la popa, salió el navío del peligro de los arrecifes a mar ancho, y pudo con seguridad proseguir el viaje hasta Veracruz.

[...]

Habiéndose colocado con toda solemnidad la soberana imagen en nuestra iglesia del Colegio Máximo de México, se divulgó la fama de *maravillas* que había obrado en el mar. Habiendo llegado a la ciudad de Oaxaca un criado de Gerónimo Curiel, que se hallaba enfermo y en grande peligro de la vida, se encomendó de veras a la santa imagen, ofreciéndole una limosna. Al punto comenzó a mejorar: y fue tan clara la *maravilla*, que se tomó por fe y testimonio, [...] y sirvió para fervorizar más en su devoción a los mexicanos.⁶⁹

Raro, extraño o prodigioso, el discurso florentino se internaba en la exposición de lo divino ataviado de múltiples adjetivos y frases sinónimas de lo maravilloso; vestido por las luces del asombro, volvía concretos y accesibles los actos milagrosos que, de otro modo, sólo unos cuántos mortales podrían presenciar o conocer:

Viniendo de las islas Filipinas para Acapulco el mariscal don Gabriel de Ribera [...] El huracán fue tal, que dejó al navío sin velas, sin jarcias y hasta sin timón.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁸ Las cursivas son mías.

⁶⁹ F. de Florencia y J. A. de Oviedo, “De la imagen de Santa María la Mayor, que está en el Colegio Máximo de México”, en *Zodiaco mariano...*, p. 146.

Entonces el mariscal invocó de todo corazón a la Virgen de los Remedios [...] *¡Cosa rara!* Al momento de repente se serenó todo, entróles viento fresco y apacible, y así como estaba la nao destrozada, y lo más *admirable* hallándose sin timón, llegó a salvamento a Acapulco.⁷⁰

[...]

Una hija doncella de don Francisco de Córdova, corregidor de México, se hallaba ya desahuciada de los médicos en un tabardillo que padecía. Pidió que la encomendasen a Nuestra Señora de la Bala, y a petición de sus padres la trajeron a su casa [...] *¡cosa prodigiosa!* Lo mismo fue ponérsela en la cabeza a la enferma, que despedirse del mal.⁷¹

50

El adjetivo *maravilloso* y el sustantivo del cual se deriva *maravilla*, son vocablos que han mantenido el mismo sentido desde la época de Florencia a la fecha. De esta manera, según el diccionario de la Real Academia Española, que coincide con el *De autoridades*, por *maravilloso* se ha entendido algo extraordinario, excelente, admirable. Por *maravilla*, un suceso o una cosa extraordinaria que causa admiración.⁷² Sin embargo, el significado de lo maravilloso para las culturas de Occidente es mucho más complejo de lo que revela el lexicón. En adelante emprenderemos una rápida búsqueda del concepto.

En el ámbito literario, es conveniente comenzar con la definición de un estudioso contemporáneo, figura central de la teoría de lo fantástico, Tzvetan Todorov, para continuar después nuestro recorrido histórico. Según el investigador búlgaro, en la literatura *lo maravilloso* es una subcategoría narrativa fronteriza de *lo fantástico*, al igual que *lo extraño*, la cual lo limita y explica. Lo sobrenatural es el elemento básico de los tres subgéneros; la manera en como éste actúa en cada uno marca la diferencia con los otros dos. En *lo extraño*, los sucesos sobrenaturales de un relato tienen finalmente una explicación racional; en *lo fantástico*, la incertidumbre sobre su naturaleza prevalece;⁷³ por último, en *lo maravilloso*, “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos”.⁷⁴ Es decir, la intervención de lo sobrenatural en el plano cotidiano es tan completa que se

⁷⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁷¹ *Ibid.*, p. 131.

⁷² Cf. *Diccionario de la lengua española*, voces “maravilla” y “maravilloso”, p. 875. y *Diccionario de autoridades*, voces “maravilla” y “maravilloso”, p. 495.

⁷³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. 2a. ed. México, Ediciones Coyoacán, 1995 (Diálogo abierto, Literatura, 16), pp. 37-45.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

incorpora a este último, se fusiona, por eso los sucesos que ocurren dentro de ese mundo sólo pueden explicarse bajo las leyes de su *propia* naturaleza y de su lógica.

Lo que se extrae de la aportación de Todorov a este trabajo es otra característica esencial de lo maravilloso: además de entrañar acontecimientos *extraordinarios* que causan *admiración*, éstos deben ser de origen *sobrenatural*. El hecho sobrenatural, el prodigio, con su aparición no representa una ruptura en el orden natural, ya que las leyes de ese mundo admiten la posibilidad de que tales eventos ocurran. En lo maravilloso, lo sobrenatural es excepcional pero probable, por eso no produce temor sino, acaso, extrañeza.

En la literatura moderna y bajo la investigación contemporánea, lo maravilloso aparece indudablemente ligado a lo fantástico, pero en realidad el concepto es muy antiguo y largo ha sido su transitar por el camino de la historia literaria. Jacques Le Goff, en su trabajo “Lo maravilloso en el Occidente medieval”, aclara que esta noción ya existía en Europa desde épocas precristianas. En el Medievo, el nombre plural *mirabilia* (maravillas) era el equivalente para lo que en la actualidad se interpreta como *maravilloso*, y que era utilizado comúnmente por los círculos letrados e intelectuales. Los *mirabilia*, más que una categoría literaria, eran concebidos como un universo de objetos imaginarios que despertaban la admiración humana. Por supuesto, la capacidad imaginativa y la fascinación por lo extraordinario no eran privativas de los sectores cultos, por lo que la expresión de lo maravilloso apareció también en todas las lenguas romances y en la inglesa desde una edad temprana.⁷⁵

51

De acuerdo con lo argumentado por Le Goff, lo maravilloso fue un elemento cultural no siempre aceptado en la Edad Media. Nacido de sociedades precristianas, para la aún joven Iglesia de los siglos V a XI resultaba peligrosa la aceptación de un reducto de las culturas paganas europeas, que contradecía el dogma y que, tal vez, ponía en conflicto la frágil hegemonía religiosa que la institución trataba de establecer.⁷⁶ Prueba de ello es la hagiografía merovingia de ese largo periodo estudiado; a diferencia de la de épocas posteriores, en ella es notable la escasez de elementos y circunstancias sobrenaturales que por lo general aparecen en la exposición de la vida de los santos varones.⁷⁷

Hacia los siglos XII y XIII, el panorama era muy diferente. Lo maravilloso se había asimilado al cristianismo y comenzaba a aparecer en su literatura.

⁷⁵ Jacques Le Goff, “Lo maravilloso y en el Occidente medieval”, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. 2a ed. Barcelona, Gedisa, 1986 (Hombre y Sociedad, serie Mediaciones, 12), pp. 9-10.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁷ *Idem.*

Plenamente integrado a la cultura popular de la época, la presencia de lo maravilloso era insoslayable, por lo que había de ser aprovechada; por eso se adaptó a las necesidades de la Iglesia cristiana. Sin embargo, se le había transformado y la libertad imaginativa con que antaño se había creado un universo de objetos y criaturas insólitos fue en buena medida acallada.⁷⁸

52

Le Goff explica que en la Alta Edad Media, el mundo de lo maravilloso se dividía en tres conceptos: *mirabilis*, *magicus* y *miraculosus*. *Mirabilis* era justamente lo maravilloso heredado de las culturas precristianas. *Magicus* por lo general llegó a designar lo sobrenatural diabólico, lo que era utilizado para dañar y que causaba desgracias a los hombres. *Miraculosus* es en realidad el término que interesa a este trabajo. Era lo sobrenatural estrictamente cristiano, lo maravilloso “oficial”.⁷⁹

El cristianismo condensó su idea de lo maravilloso en el milagro, canalizó su funcionalidad social hacia propósitos doctrinarios y, como lo aclara Le Goff, redujo sus posibilidades creativas. De esta forma, si en lo maravilloso tradicional, múltiples agentes causaban los eventos sobrenaturales, en lo maravilloso cristiano sólo existía un solo autor: Dios. En el milagro, además, se reglamentó lo maravilloso y perdió otro de sus rasgos básicos, su carácter inesperado:

Si el milagro sólo depende del arbitrio de Dios [...] no escapa, por su parte, al plan divino y a una cierta regularidad. En la medida en que el milagro se realiza por obra de los intermediarios que son los santos, éstos están colocados en una situación tal que la aparición del milagro por obra suya es previsible. [...] Desde el momento en que el santo se encuentra en una situación dada ya se sabe que va a multiplicar panes o que va resucitar a alguien o que va a exorcizar a un demonio. [...] Hay aquí un proceso de vaciamiento de lo maravilloso.⁸⁰

Si bien limitado, regulado y con un repertorio reducido de acontecimientos sobrenaturales posibles, lo maravilloso cristiano se convirtió en elemento imprescindible del milagro y, con éste, en recurso fundamental de buena parte de la producción literaria europea. Inapreciable herramienta para la divulgación del dogma, contribuyó a la difusión de los textos eclesiásticos e, in-

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁷⁹ Para conocer más acerca del universo de criaturas, objetos y lugares que componían lo maravilloso más allá de lo autorizado por el cristianismo, consúltese el apéndice al artículo ya citado de Le Goff. (*Ibid.*, p. 20.) Vid. también Vladimir Acosta, “Introducción”, en *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*. 2 tt. Caracas, Monte Ávila Editores/ Universidad Central de Venezuela/Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1996, pp. 11-41.

⁸⁰ J. Le Goff, *op. cit.*, pp. 13-14.

cluso, a la propagación de la fe cristiana. Es así, por ejemplo, que entre los siglos XIII y XV, el milagro y su aspecto maravilloso, contenidos en los materiales hagiográficos, propiciaron la multiplicación de personajes sagrados y el crecimiento explosivo del culto a los santos: “[en Europa] cada ciudad, región, orden religiosa, gremio o cofradía, veneró a sus santos propios”.⁸¹

Como ocurre con el milagro, son escasas las fuentes para auxiliarnos en la reconstrucción de lo maravilloso a través la historia de la literatura y la cultura occidentales, de modo que nos encontramos con grandes lagunas, largos periodos en los cuales se ignora cuál habrá sido la transición de lo maravilloso, por ejemplo, del fin del Medievo al Renacimiento o, por otro lado, la época de su ingreso a América. En cambio, tenemos referencias de que en el periodo barroco la presencia de lo maravilloso —especialmente en su vertiente cristiana— fue determinante en la composición de la cultura y en la dirección y comportamiento de las sociedades. Aunque escasa, la información es valiosa porque permite establecer una conexión entre el mencionado concepto y la fase cultural de la que Francisco de Florencia y su obra proceden.

Ya se había mencionado la capacidad de convocatoria que poseía lo maravilloso en el público medieval y que la Iglesia supo aprovechar con fines doctrinales y pedagógicos. Pues bien, esa facultad de atrapar la atención del espectador tomó gran relevancia en el barroco. Los grupos en el poder, el Estado monárquico, la aristocracia y la Iglesia, quienes marcaban las pautas culturales de la sociedad, explotaron elementos como lo maravilloso, los promovieron en todas las manifestaciones artísticas y literarias y los insertaron en el gusto del público.⁸² Esto con el fin de crear mecanismos de control emocional sobre la población, garantizando así la conservación de sus privilegios político-económicos y la inamovilidad de la pirámide social.⁸³

En el Renacimiento llegó a emplearse la “teoría del asombro”, de Aristóteles, en la que se proponía que el hombre podría tener acceso al saber a través de esa emoción exacerbada que se produce ante un espectáculo que rebasa los parámetros del entorno común; en el barroco, tal teoría se siguió utilizando como fundamento para el desarrollo de la cultura, pero tuvo una aplicación diferente. José Antonio Maravall explica:

López Pinciano [reconocido crítico literario] comentaba que “la cosa nueva deleyta y la admirable más y más la prodigiosa y espantosa”. Aquello que se presenta con esas cualidades [...] —bien sea fenómeno natural, una acción humana, una obra

⁸¹ A. Rubial, *La santidad controvertida...*, p. 33.

⁸² Ludwig Pfandl, *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro*. Madrid, Visor 1994 (Biblioteca Filológica Hispánica, 16), pp. 221-270.

⁸³ José Antonio Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. 5a ed. Barcelona, Ariel, 1990, pp. 423 y ss.

de arte, la majestad del rey, etc.—, cuando es contemplado por el espectador, por el lector, por el súbdito que ha de obedecer, por cualquier destinatario que sea, le deja lleno de asombro.⁸⁴

54 En el barroco, el asombro, la sorpresa, la admiración que se suscitaban en el público al exponerse ante la abigarrada fachada de un templo, el relato de los extraordinarios milagros de un icono religioso o un señorial cortejo fúnebre no eran sino los efectos esperados de una serie de recursos que emanaban de una cultura dirigida y controlada por la cúpula de poder. El arte, la literatura y cualquier otra expresión cultural se tornaron un espectáculo, un suceso que sobre todo apelaba a los sentidos del receptor. De esta forma, más que acercarlo a la reflexión, el análisis o cualquier otro ejercicio del intelecto, el acto barroco dejaba en la superficie al espectador, lo abandonaba en medio de sus emociones. Lo maravilloso, así como lo violento, lo prodigioso y lo nuevo se convirtieron en mecanismos de acción psicológica —como lo designara Maravall— sobre la sociedad de la época.⁸⁵

En el siglo XVII, el rumbo cultural tendió hacia la exageración y se fomentó el gusto por lo grandioso y lo extremo,⁸⁶ particularmente en el arte.⁸⁷ En la sociedad novohispana, modelo del barroco americano, la situación no podía ser diferente.⁸⁸ El relato milagroso es un interesante ejemplo que ilustra esa intencionalidad artística de la época por buscar efectos calculados en sus receptores. De esta forma, el milagro, entendido como narración de prodigios causados, en nuestro caso específico, por imágenes religiosas locales, permitía en su composición literaria el uso de elementos de naturaleza polarizada. Baste como muestra el hecho de introducir un acontecimiento sobrenatural (por ejemplo, un icono de la Virgen que llora) en el entorno cotidiano de una población real (digamos, el templo de Nuestra Señora del Pueblito en la ciudad de Querétaro)⁸⁹ o, por otra parte, la simple oposición de personajes ce-

⁸⁴ *Ibid.*, p. 437.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 436-438. Vid. también L. Pfandl, *op. cit.*, pp. 221-244.

⁸⁶ Tómese como ejemplo de la perspectiva barroca que organizaba el mundo desde ángulos extremos y desmesurados al vocablo *escatología*, que a la vez determina lo sublime y lo misérrimo.

⁸⁷ J. A. Maravall, *op. cit.*, pp. 427-429 y L. Pfandl, *op. cit.*, pp. 221 y ss.

⁸⁸ En la actualidad son abundantes las investigaciones que en este sentido han observado las características de la cultura y la sociedad novohispana. Por ejemplo, en el estudio de la fiesta —paradigma de lo extremo y el rebuscamiento barrocos— y su función de control social, consúltese a Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, 1998 (Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 13), pp. 17 y ss., y A. Rubial, *La plaza, el palacio y el convento...*, pp. 46-60.

⁸⁹ F. de Florencia, y J. A. Oviedo, *Zodiaco mariano...*, p. 195.

lestes y terrenos con sus antagónicas caracterizaciones: la Virgen María y los ángeles vistos como figuras generosas, comprensivas y protectoras en contraste con los seres humanos, propensos a las pasiones, los errores y a la desobediencia al padre celestial y a la madre Iglesia.⁹⁰ En el juego de los opuestos se propiciaba una violenta tensión que mantenía al público a la expectativa, conmovido, ante la impaciente espera de un desenlace emocionante. Por eso, tampoco es azarosa la utilización oportuna y reiterada de artificios retóricos como la antítesis, el oxímoron y otros recursos de estructura semejante para traslucir la visión de un mundo desmesurado, de violentos contrastes, donde lo sublime tiene alcances extremos tanto como lo ruin, y donde las virtudes y los vicios se hallan en permanente contraposición.⁹¹

En el virreinato novohispano, la segunda mitad del siglo XVII se vivió como una época de gran efervescencia para las artes y las letras. Las manifestaciones culturales se convirtieron en los medios idóneos para la expresión de ideas, anhelos e inquietudes de ciertos grupos, no obstante el ya mencionado sesgo establecido por el aparato de poder en cada una de las áreas de desarrollo humano: político, social, estético, religioso y, por supuesto, ideológico. Intelectuales y creadores —particularmente los criollos— aprovecharon ese especial auge cultural para dar a conocer su propia perspectiva de la sociedad novohispana y el lugar que, pensaban, les correspondía dentro de ella, reflejando en ocasiones el incipiente descontento social que comenzaba a abrigarse en estos fieles vasallos de la Corona española.⁹² Los novohispanos, a partir de la aceptación sumisa de influencias culturales, comenzaron un proceso de apropiación del barroco español en el que rápidamente transitaron de la imitación a la creación. Con la combinación de otras influencias poderosas como la indígena y la africana, formaron su propia versión barroca; un barroco mestizo de realización original pero también con intencionalidad diferente, que en buena medida respondía a los propios intereses y necesidades de los nacidos en América:

El barroco, cultura de contrastes, de ambigüedades y de apariencias, se convirtió de inmediato en una tierra fértil, donde todos los que buscaban sus identidades podían afianzar raíces y producir frutos. Criollos, mestizos e indios encontraron

⁹⁰ En este sentido, las crónicas de santuarios de Francisco de Florencia son muy ilustrativas. (Cf., por ejemplo, *La estrella del norte de México. Historia de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*. México, María de Benavides, 1688; *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia. Obispado de Guadalajara en la América septentrional*. Introd. de Miguel Mathes. Ed. facs. de la de 1757. 4a. ed. Zapopan, Jal., El Colegio de Jalisco, 1998 (Ann Mathes, Ediciones Facsimilares, 1), y *Zodiaco mariano*.)

⁹¹ J. A. Maravall, *op. cit.*, pp. 421-452.

⁹² A. Rubial, *La santidad controvertida...*, pp. 53.

en el barroco un lenguaje plástico en el que se podía definir la cultura que estaba naciendo y que era, como él, inasible, contradictoria y plural con elementos de las tradiciones europea e indígena, los mexicanos creaban por primera vez un espacio propio, una lengua llena de retruécanos y dobles sentidos, una comida colorida y de sabores y olores contrastantes, una literatura y un arte cargados de originalidad.⁹³

56

En esta cultura de innegable sensualidad y fascinación por el espectáculo, lo maravilloso fue uno de los elementos que sin duda mayor preferencia tuvo entre sus actores novohispanos. Por ejemplo, en el teatro, que era la forma de entretenimiento más tolerada por las autoridades religiosas y más disfrutada por el amplio sector del público, se incluía con frecuencia en los argumentos de las piezas dramáticas sucesos y personajes con características sobrenaturales, al tiempo que se utilizaba toda una serie de recursos teatrales para enfatizar en lo vistoso e impresionante de la representación: actores que se elevaban en el aire con arneses, luces y sombras, humo para desaparecer a un personaje, etcétera. Esto se efectuaba, por cierto, en los dramas litúrgicos —por ejemplo, las comedias profanas de santos como *El Santo Niño de la Guarda*, de Lope de Vega— y en las obras profanas —autos sacramentales como el de *El Divino Narciso*⁹⁴ de sor Juana—:

El público silbaba, abucheaba y se mofaba de los errores y desatinos de los actores. Sólo cuando comenzaba a funcionar la tramoya, el alma del espectáculo, se hacía el silencio. El público admiraba asombrado los cuerpos que ascendían a la parte alta del escenario, las nubes, montes y caballos que se movían en él o la desaparición de un actor entre humo a la vista de todos. La tramoya alimentaba la entusiasta admiración barroca por los prodigios.⁹⁵

Como ya se había advertido en este trabajo,⁹⁶ incluso la literatura piadosa o la doctrinal exhibía su sentido de entretenimiento, por lo que es comprensible que en esta época lo sobrenatural cristiano resaltara aun sobre el mensaje religioso y moralizante de los textos. Tómese como ejemplo el siguiente rela-

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ No debe olvidarse, sin embargo, que el arte debía instruir a la vez que deleitar, de ahí que los autores de la época tuvieran tan presente la esencial función religiosa-doctrinal del teatro. Sor Juana, en la loa para *El Divino Narciso*, precisa que el auto sacramental es la forma de representación dramática de los Misterios: “De un Auto en la alegoría, / quiero mostrarlos visibles, / para que quede instruida / ella, y todo el Occidente, / de lo que ya solicita / saber”. (Véase Sor Juana Inés de la Cruz, “Loa para el auto sacramental de *El Divino Narciso*”, en *Obras completas*. 4a. ed. México, Porrúa, 1977 (Sepan cuántos..., 100), p. 389.

⁹⁵ A. Rubial, *La plaza, el palacio y el convento...*, p. 63.

⁹⁶ *Vid. supra*, p. 17.

to del cronista franciscano Agustín de Vetancurt, que incluye en su *Teatro mexicano*, donde, en una encantadora lección sobre el respeto a la jerarquía celestial —y por extensión a la social humana—, el franciscano cuenta un peculiar *milagro* sucedido en el Templo de Santiago Tlatelolco:

[El templo de Santiago Tlatelolco] tiene vn Altar de vn Santo Christo milagroso, y à su lado otro de S. Antonio à quien visita con devocion la Ciudad en especial los Martes, por lo que han experimentado por su intercesion de socorro à sus necesidades. El caso fue: que en vn oratorio de vn Indio sudó la Imagen del Santo Christo, y arrebatados de la devocion vnos Españoles lo llevaban a vna Iglesia, y los Naturales se pusieron en defensa de su Imagen, y à las pedradas que vbo vna diò en la espinilla del Santo Christo derecha arriba de la garganta del pie, y como si fuera en carne se levantò hinchazòn, y se moreteò la parte, que hasta oy permanece hinchada, y le tienen puesto un cendal; llevaronle à la Iglesia de Santiago, y le colocaron enfrente de la Imagen de S. Antonio, vn poco alta, temerosos de que no la quitaran con facilidad, y teniendo el Santo puestos los ojos en el Niño que tiene en el brazo, levantò los ojos azia donde estaba el Santo Christo levantado.⁹⁷

57

Sin embargo, y como también ya lo había expresado, es mi postura pensar que los autores criollos de la época defendían su perspectiva de grupo y el amor hacia su “patria” al difundir el *enorme valor religioso y moral* de la Nueva España, a través del relato de las *grandes maravillas y milagros* con que el Creador mismo había distinguido a esta tierra sobre cualquier otro lugar del mundo. En un ejemplo más que elocuente, Carlos de Sigüenza y Góngora, en su *Paraíso occidental*, externa el orgullo por su terruño y por la perfección moral de sus habitantes al comparar a santa Teresa de Jesús con la fundadora del Convento de Carmelitas en México:

Esta comparacion de Convento à Conventos, de Fundadora à Fundadora, y de Prelada à Prelada me estimula [sic] à trasladar aquí lo que la misma V. M. Ynés escribiò en su quaderno de la fundacion, con las siguientes palabras: *Publicandose como se hazia este convento vino de muy lexos un Beneficiado hombre de edad, y habló con el Doctor Quesada que estaba haziendo la obra [...] y dixo que venia de su partido a solo darle estas buenas nuevas: Que el se hallò con nuestra santa Madre Teresa de JESUS, que andaba haziendo las fundaciones, y vido que fueron de Mexico a pedirle fundacion, y que la Santa prometìò dar Religiosas, y despues vido que se venian sin traerlas, y que pregunto que porque? Y le respondieron, que dezia la Santa, que*

⁹⁷ Agustín de Vetancurt, “Chronica de la provincia del Santo Evangelio de Mexico. Quarta Parte del Teatro Mexicano de los sucessos religiosos”, en *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares, y religiosos del Nuevo Mundo occidental de las Indias*. 3 vols. México, María Benavides, 1698. p. 67.

*ahora no era voluntad de Dios que se hiziese; que andando el tiempo se fundaria como si ella lo hiziese. Vease aora si profetizar la gloriosa Santa Teresa el que se fundaria en Mexico Convento de Carmelitas de la misma manera que si ella lo hiziese, dió bastante margen para poderse comparar con ella quien lo fundaba. Tocale al Historiador referir los sucesos desnudamente, vistalos el Letor de poderaciones si de ello gusta.*⁹⁸

58

La madre Inés de la Cruz, fundadora del convento de las Carmelitas descalzas en México sería equiparada a la misma Teresa de Jesús, quien, además, respaldaría ese paralelismo con una profecía. Qué mejor forma de demostrar que en el terreno de la santidad y la obra religiosa, México se encontraba en el mismo nivel que España.

En el curso de este trabajo se ha reconocido que *lo maravilloso* es un concepto cultural universal de orígenes remotos, pero que en Occidente se consolidó durante la Edad Media. En el marco de la literatura, es una categoría antigua que abarca las expresiones orales y escritas que incluyen sucesos de naturaleza sobrenatural dentro de la historia que relatan. En lo maravilloso, el prodigio se inserta sin conflicto en el entorno cotidiano debido a que las leyes que gobiernan ese universo aceptan la manifestación excepcional de eventos extraordinarios. De ahí que la narración maravillosa provoque estupor, asombro, admiración, antes que miedo a lo desconocido o a lo diferente.

La noción de lo maravilloso ha permanecido a lo largo de la historia de la humanidad, aunque se ha adaptado a las circunstancias culturales y sociales por las que ésta ha atravesado. Así, por ejemplo, en el barroco, lo maravilloso tenía su particular aplicación como recurso de control *conciencial* de las poblaciones, pero sus raíces estaban en el Medievo, como casi cualquier elemento cultural ostentado en las sociedades del siglo XVII. Como entonces, varias pudieron ser las vertientes por medio de las cuales se habría manifestado. Hacia la Alta Edad Media, los términos *magicus*, *mirabilis* y *miraculosus* explicaban las diversas formas de realización de lo maravilloso en el arte y la cultura. Es probable que estas mismas opciones —o quizá otras— hubieran sobrevivido para el periodo del barroco. En todo caso, *lo mágico* y los posibles vestigios de lo maravilloso precristiano han debido quedar al margen de esta investigación para concentrarse en nuestro objeto de estudio, la versión sustentada por la cultura “oficial”: lo maravilloso cristiano, que gozara espe-

⁹⁸ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental plantado y cultivado por la liberal benéfica mano de los muy cathólicos y poderosos Reyes de España Nuestros Señores en su magnifico Real Convento de Jesús María de México*. Ed. facs. de la primera edición (México, 1684). Present. de Manuel Ramos. Introd. de Margo Glantz. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras/ Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1995, f. 152a-152b.

cialmente de amplia presencia en las expresiones culturales de las sociedades barrocas. De tal forma que, para los fines de este trabajo, por *maravilloso* se entenderá únicamente su manifestación cristiana.

Desde tiempos remotos, la Iglesia condensó su ideal de lo maravilloso en el milagro, y es justamente éste el tópico que inundó los textos que se publicaron y leyeron en Nueva España durante el siglo XVII, y que, por consecuencia, condujo la imaginación de los pobladores de estas tierras. Autores como Agustín de Vetancurt, Carlos de Sigüenza y Góngora, Antonio Núñez de Miranda, Antonio de Robles, incluyeron en su obra esos pedazos de maravilla que eran los milagros, pero uno de los escritores que mejor se distinguió en el cultivo de este tipo de relatos fue Francisco de Florencia, religioso jesuita que, a pesar de su vasta obra y reconocida presencia en el entorno intelectual de su tiempo, todavía permanece en la actualidad como un desconocido o, en el mejor de los casos, como un cronista de mediano talante con escasas incursiones literarias. ¿Quién era este individuo y por qué dedicó gran parte de su vida creativa a la investigación y a la escritura del milagro novohispano, en especial del mariano? Estas interrogantes podrán responderse en un artículo futuro.

Ensayo monográfico
Homenaje a Arturo Souto



En ocasión del homenaje a Arturo Souto Alabarce

Jaime Erasto Cortés

En los primeros días de 2005, recibí en regalo un calendario ilustrado con fotografías de Ricardo Vinós, y al ir, por segunda vez, apreciándolas mes tras mes, reparé en que, además del motivo principal de ellas, el santo Niño de Atocha, en la correspondiente al mes de abril, como segundo plano se insinuaban dos figuras, una un tanto difuminada, la de Matilde Mantecón, y otra de francas líneas, la de Arturo Souto Alabarce. Interpreté tal descubrimiento como un llamamiento de la querida amiga fallecida y de quien hoy habré de referirme; así que la conversación telefónica con mi muy estimado colega resultó indispensable y obligada. Hoy, nuevamente, respondo a la convocatoria de la añeja y firme amistad nacida hace 41 años cuando llegué al México City College, donde fui arropado por los trasterrados que ahí se hallaban: Cipriano Rivas Xeriff, su esposa Carmen Ibáñez y su hijo Enrique, Ramón Xirau, Horacio López Suárez, María Solá. En 1970, Arturo, Horacio y yo fuimos de los fundadores del *campus* cholulteca de la Universidad de las Américas, donde, cierto día, al caer la tarde y terminadas las labores, Arturo profirió una de sus características sentencias: “Aquí, en este apacible lugar, no habremos de escribir nuestras obras completas, porque los volcanes caerán sobre nosotros”. Por supuesto que no se trataba de un pronóstico sismológico, sino de una alerta anímica, y cierta se manifestó, ya que Arturo y Matilde fueron los primeros en regresar a la ciudad de México. Horacio, Silvia Vázquez Vera y yo permanecemos influidos por el Popocatepetl y el Iztacihuatl hasta que otras fuerzas precipitaron nuestro retorno. Pero ésa es otra historia.

Entonces, desde aquellos días he estado cerca de su dilatada y fructífera práctica docente y muy próximo también a su ejercicio literario a tal punto que antologué *Coyote trece*, cuento del que destaque

una fina y poética prosa (que sustenta) la captura de las verdaderas esencias del hombre y la naturaleza, la aprehensión de un significativo momento, la definición de la soledad en una dimensión primitiva, original, primigenia, soledad del hombre que el propio hombre construye y que el hombre mismo puede rectificar. *Coyote trece* ha sido traducido a muchas lenguas; su idioma es universal.

Arturo, nacido en España, comparte páginas con los nacidos en México y con otros escritores del exilio: Max Aub, José de la Colina, Augusto Monterroso, José Luis González. Y en una de las páginas del prólogo que el propio Arturo escribió para *Todos los cuentos*, de José Luis, encuentro algunas líneas útiles al respecto:

64

José Luis González, bien se sabe, es un escritor puertorriqueño trasterrado en México, como él mismo se ha definido recordando el neologismo de Gaos. [...] Como la de tantos otros trasterrados, su morada vital, fronteriza entre dos o más ámbitos, está llena de contradicciones. De un lado, la plena presencia de un nuevo mundo que complementa y enriquece la cultura nativa, la posibilidad de una perspectiva desde la cual contemplar el país de origen. Del otro, el recuerdo y el vacío, la insoluble necesidad de la vuelta al origen.

Tales afirmaciones, sin duda, provinieron de una conciencia, un sentimiento, una experiencia personales, fincado todo ello en una búsqueda de pertenencia que incuestionablemente ha sido certificada en nuestra Facultad y cariñosamente ratificada en esta ocasión. Sin embargo, el sitio literario, crítico, histórico de quienes no son mexicanos por nacimiento o bien no ha sido acotado o bien ha sido de limitadas dimensiones. De esta cuestión me ocupo en un texto titulado *Trece cuentos de Arturo Souto Alabarce*, aparecido en la memoria del VIII Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano, en el que a petición popular fue solicitada la presencia del autor de dichas historias en la novena edición, pero él, fiel a su carácter y personalidad, tuvo a bien no asistir, aunque envió un ensayo titulado *Narradores trasterrados e hispanoamericanos*, del cual hizo la referencia siguiente:

El título puesto a estas notas es desangelado aunque notarial. Entre los escritores no nacidos en México, pero que escriben cuentos más o menos mexicanos [¡oh, bienhadada imprecisión!], hay que distinguir dos generaciones, cuya situación, sobre todo en lo concerniente a identidad, es muy distinta. La primera, la verdaderamente trasterrada, [...] incluye a los exiliados españoles que perdida la guerra civil, y con ella la segunda república española, vinieron a México. La segunda generación, la hispanoamericana, escasamente conocida, vino a formarse aquí, donde tuvo a sus maestros, escribió sus primeras obras, publicó su primeros libros. ¿Cómo clasificarla? Para Francisco de la Maza, era Nepantla. Para Octavio Paz, estaba en una especie de limbo literario. En suma indefinición, ambivalencia, ambigüedad, niebla.

No tan escasamente conocida, diría yo, porque vienen a mi auxilio Luz Elena Zamudio, quien se ha ocupado de Angelina Muñiz-Huberman y del mismísimo Souto Alabarce, y de Alfredo Pavón, que ha mirado hacia Federico Patán, sólo por mencionar a investigadores y autores vivos en mi memoria.

En este punto he de mencionar *La plaga del crisantemo*, obra que contiene el mencionado “Coyote trece”, y que quise tuviera una masiva segunda edición en la tercera serie de Lecturas Mexicanas, pues la primera se encontraba agotada, atribuible tal situación, según el autor, a que la Secretaría de Agricultura había comprado todo el tiraje. Empero, Arturo declinó la invitación en un gesto de respeto y solidaridad conyugales. Pero ésa es otra historia. Afortunadamente, la UNAM la hizo publicar en su colección *Confabuladores*, y si se desea acompañar su lectura con mi análisis de las historias originales y de otras, habrá que remitirse al volumen 14, año 1997, de la serie *Destino arbitrario*, de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, donde concluyo: “Arturo rulfianamente sentó sus reales como cuentista con un solo libro”. Invocado el escritor jalisciense, traigo a colación el último párrafo de una reseña firmada por Souto Alabarce, fechada en 1954:

65

Juan Rulfo, sin lugar a dudas, merece el ruido que se hace a su alrededor. Es el mejor cuentista de México y uno de los escritores más originales y vigorosos que hemos conocido. Con *El Llano en llamas* ha sabido expresar toda una humanidad en 15 cuentos, género difícil y apretado, piedra de toque para llorones y retóricos.

Nótese cuán certera fue la lectura, cuán contundente el juicio, cuán temprana y anticipada la declaración, y es que teórica y escrituralmente, Arturo ha sabido sujetar la narración breve:

El cuento, como la poesía, es un género que al escribirse nace hecho, armado, al igual que Palas Atenea y Huitzilopochtli. Un solo impulso vital, un soplo espontáneo, donde el ritmo es esencial y la construcción, el pulimento viene después. Esta espontaneidad tiene sus riesgos. Uno de ellos puede ser la inspiración fugaz. Y así, con frecuencia, se observan cuentistas que a pesar de su evidente talento desaparecen en breve tiempo.

Podría yo decir que estas últimas palabras son aplicables a él mismo, aunque hay que saber que a mediados de la década de los cuarentas del siglo pasado publicó su primer cuento en la *Revista Mexicana de Cultura*, que llevó el título de *La muerte de El Macho*, ilustrado por Raúl Anguiano; a este siguió *La mañana y la sierra*, ilustrado precisamente por su padre. Por lo tanto, su fidelidad cuentística se prolongó hasta 1960, cuando vio la luz *La plaga del crisantemo*; posteriormente, el escepticismo y la feroz autocrítica lo han convidado a guardar las páginas. También hay que saber que en algún momento del lapso señalado, deseó dedicarse plenamente a la creación, lo que no hubo de ocurrir. Pero ésa es otra historia.

En este tramo debo ofrecer disculpas, pues he mezclado una y otra vez la persona de Arturo con la mía, pero no he pretendido, ¡libreme *Coyote trece!*,

66 disminuir una con la otra, o valerme de la tercera para imponer la primera, ya que me lo impiden cuestiones de temperamento afines a las de Arturo, al Arturo hijo del pintor Arturo Souto Feijoo, quien con su estatura de destacado artista y como propietario del nombre y apellido originales, quizás haya proyectado su sombra sobre el vástago, quien, si bien empezó a dibujar en París, a la edad de 15 años, tal habilidad no lo condujo al uso del pincel. Yo, por algún tiempo, únicamente empleé la inicial E, hasta que decidí llamarme y hacerme llamar Jaime Erasto, según fui registrado, sabedor anticipado de que alguien diría: ¡Ah!, con que usted es hijo de su padre. Un artista, consciente o inconscientemente, arroja la poderosa fuerza de su impulso creador, y ante tal manifestación, el descendiente busca y sostiene un tono menor e indudablemente afirmativo, discreto, ponderado, marca distintiva y sobresaliente en Arturo.

Llegado a este momento, advierto que con la memoria he mirado al Arturo hecho amigo y compañero, que con la lectura gozosa y analítica me he acercado al cuentista de seguros registros, que con ojos admirativos he reparado en el individuo de suaves maneras, que con más de un sentido he querido decir lo que sé de él.

Los tesoros de Calígula o las charlas de café sin café. Notas biográficas sobre la infancia de Arturo Souto Alabarce, de 1930 a 1942

Arcelia Lara Covarrubias

Cuando supe que por fin se iba a organizar un tan merecido homenaje a Arturo Souto Alabarce, no quise, por supuesto, dejar de participar. Yo, como muchos de sus alumnos y colegas, le debo atención, sabiduría, tiempo y afecto que Arturo generosamente prodiga a quien lo conoce, con su trato afable, manso y amistoso. Al inicio, mi idea fue hablar de la infancia de Arturo como el momento en el que se comenzaron a gestar muchos de los rasgos que identificamos en el cuentista, el maestro, el crítico y el estudioso de la literatura, esto es, proyectaba partir de los biografemas (el cuño del término se lo debemos a los estructuralistas) para hablar de Arturo como de un texto interpretable. Los documentos con los que contaba eran algunas fotografías, los cuadros de su padre, los libros y, sobre todo, una incesante conversación que desde hace ocho años hemos mantenido. Bien pronto me di cuenta de lo pretencioso que era el propósito inicial, así que desistí de todo afán demostrativo o explicativo. Las notas mentales que había sacado de esas pláticas eran un material más vivo que el dato propiamente histórico-biográfico; no se dejaban encuadrar en las regularidades de un método.

He decidido, entonces, presentar esta información sobre nuestro festejado renunciando a todo anhelo de buscar las asignaciones de una causalidad que revelara la relación de la vida con la obra o de la obra con la vida. Más que un trabajo de indagación histórica, a veces periodística, la narración biográfica es la traducción de una simpatía: no se puede relatar la vida y la génesis intelectual de alguien a quien no se quiere.

Roland Barthes escribió que “toda biografía es una novela que no se atreve a decir su nombre”. Así, el segundo problema que surgió fue el de encontrar una inflexión adecuada que hilvanara estos retazos de esa novela. El eco de las charlas de café —sin café porque Arturo Souto no toma café desde los quince años— de los miércoles me sugería un tono que dejara, como los martinis, un gusto intenso y profundamente aromado. A falta de gracia y salero, hubie-

ra deseado crear una escritura blanca, liberada de toda servidumbre respecto de un orden del lenguaje, con una transparencia que dejara escuchar la voz y el estilo del mismo Arturo, hubiese deseado decir, con Garcilaso de la Vega “y cuanto yo escribir de vos deseo/vos solo lo escribiste, yo lo leo/tan solo, que aun de vos me guardo en esto”.

68 He tenido que recortar del anecdotario los hechos que me parecieron que podían azorar un poco a nuestro homenajeado; los que conocemos a Arturo sabemos de su sobriedad y recato. Así que no exhibiré sus cuentas de supermercado ni traeré los rastros de amores contingentes. He procurado respetar cierto orden cronológico en este relato de la infancia de Arturo, pero no he podido evitar que aparecieran algunas apreciaciones personales que deben tomarse como comentarios al calce. Hecha, pues, esta advertencia comienzo.

Arturo Souto Alabarce nació en Madrid el 17 de enero 1930. Vivía entonces en el centro de la ciudad, en la calle de Velásquez. Ahí estuvo los primeros cuatro años de vida. Para ayudar a la imaginación, que a veces se manifiesta caprichosa, me valgo de un retrato que le hizo su padre, Arturo Souto Feijoo. En el cuadro, el pequeño Arturo es un niño encantador de menos de un lustro de edad, lleva el pelo al estilo de príncipe valiente, parejo hasta el cuello con fleco, tiene puesto un mameluco azul y está al lado de un caballo de madera. De esta época dice Arturo que sólo recuerda una terraza, como una fotografía velada, esto es, un lugar donde el sol llueve y lo inunda todo.

En 1934, su padre ganó un premio de pintura y, con esto, una beca de estudios en la Academia de España en Roma. El director en ese momento era el ya afamado Ramón María del Valle-Inclán, quien se estaba estrenando en el cargo. Pese a la incipiente gloria literaria, pese a la aceptada influencia de D'Annunzio y a la admiración que había sentido por el Renacimiento y por Italia, Valle-Inclán se encontraba agriado: no le gustó la vida en Roma, detestaba el contexto militar de Mussolini, encontraba a los italianos amables y obsequiosos, pero sólo en apariencia, y como síntoma de ese malestar estaba la regla de no admitir, bajo ningún motivo, niños en la academia. De manera que Arturo, su hermana Alicia y uno o dos chicos más estaban de contrabando.

La academia se ubicaba en lo que había sido una villa romana, en un edificio vetusto. Tenía un gran jardín con esculturas antiguas y un estanque, inmenso a los ojos de un niño de cuatro o cinco años, al que Arturo y Alicia salían a pasear, siempre con sigilo y precaución, para no ser descubiertos. En esta academia había un portero, quizás se llamaba Pietro, que detestaba a los gatos y, con un arco que se mandó hacer, imaginariamente los cazaba.

En el ambiente comenzaban a aparecer los primeros signos de la guerra. Era la Italia de los uniformes, de los desfiles, de las camisas negras. Uno de sus recuerdos, que me parece una imagen espeluznante y elocuente, es el de los

balilas, un grupo de pequeños incorporados a una milicia infantil; iban uniformados y hacían simulacros de ejercicios militares. Afortunadamente, la academia se encontraba en una parte suburbana de la ciudad; la disposición topográfica parecía indicar la lejanía de la sensibilidad y el pensamiento, de las armas y la intolerancia. Una cálida noche de verano, de esas en las que se solía cenar en el jardín, recuerda Arturo que los becarios, con sábanas, se disfrazaron de romanos y al final se organizó una batalla con mangueras. Estos dos hechos, la lucha con agua y el ejército de niños, son como dos chispazos en su memoria, tal vez están ahí, en una parte de su subconsciente para que ahora, en este momento, recordemos que el arte no está casado con la gravedad, y que la estupidez y la maldad tienen una historia.

Transcurrido un año, la familia se trasladó a Florencia, lugar cuya imagen predominante es la de una ciudad color sepia en la que a los zapatos les sale moho por la humedad. Viviendo ya en Florencia, un fin de semana, la familia Souto acompañada de Condoy, un escultor amigo del padre de Arturo, y de su esposa Lupe, fue de excursión al lago Nemi, donde se suponía que habían estado hundidos unos barcos fletados de tesoros. Mussolini dragó el lago para rescatar lo que había dejado Calígula, y con lo que sacaron de los barcos, naves negras que no eran sino los cascos, hicieron un museo local con joyas y estatuillas. De regreso de la visita al lago y al museo, iban en el tren dos militares completamente borrachos, como personajes de novela de Faulkner. Insolentes y protegidos por sus uniformes del Fascio comenzaron a molestar a las damas, a Lupe y a Carmen, la madre de Arturo. Lupe, se paró, se dirigió al soldado y le soltó un bofetón acompañado de expresiones sacadas de lo más florido del español. Los señores, Condoy y Arturo padre, la parte más comprometida en todo este asunto, esperaban el violento desenlace de ambos atrevimientos. Pero cuando el abofeteado oyó las palabras en castellano, comenzó a llorar y a reír y a redoblar su admiración por las damas, en una especie de panegírico de la belleza de la mujer española, recuerdo de la *Carmen* de Bizet. Aquello que pudo ser una tragedia, derivó en una farsa que ahora, por fortuna, podemos contar sin ningún tipo de lamentaciones.

De Italia, le quedó a Arturo el gusto por las revistas con fotografías y estampas, las primeras que hojeó eran aquellas en las que se presentaba a los emigrantes italianos embarcándose. Por esos años, Mussolini tenía la intención de restaurar el antiguo imperio romano y comenzó mandando colonos a África, especialmente a Libia, espacio geopolítico de interés. En esta tendencia expansionista se produjo la invasión con la inerme Abisinia o Etiopía. En los periódicos y las revistas abundaban las noticias del conflicto, con fotografías del rey Haide Selassia, “el Negus”, de campesinos italianos emigrando a África, de masacres de esa guerra. De Italia también conserva, aunque sólo en sueños, la lengua.

En el verano del 36, Arturo y su familia volvieron a España, para pasar ahí las vacaciones; pero con la guerra civil, el veraneo se convirtió en permanencia forzada porque con el conflicto se acabaron las becas. No fue éste un regreso a la patria, sino a un lugar apenas si registrado en la memoria. Arturo me ha contado que no recuerda si podía recordar el Madrid anterior a Roma. De cualquier manera, no tenía sentido de pertenencia o, más bien, su pertenencia no dependía, como hasta ahora, de los lugares, sino de las personas.

70 Regresaron al departamento de Velásquez, en las vísperas de la guerra civil. Fue entonces cuando conoció a Ofelia Rodríguez Acosta, la novelista cubana, a quien el pequeño Arturo veía con sorpresa fumar tres cigarrillos a la vez, como una especie de acrobacia amistosa dirigida justamente a él. Ésa fue una época de inquietud, los mayores estaban siempre pendientes de la radio que transmitía noticias que día con día eran más alarmantes: manifestaciones, marchas, incidentes violentos y refriegas callejeras. Arturo recuerda particularmente una que sonó mucho, que sucedió en el Paseo de la Castellana. En esta época, su pasatiempo era dibujar. No era que su padre lo incitara, ni que le diera lecciones formales, o informales, dibujaba por cuenta propia, a veces, se ganaba alguna recomendación de su padre, dada de paso.

A Arturo le tocó oír los primeros disparos de la Guerra civil, en aquel julio del 36. Aunque las noticias minimizaban los disturbios, la propaganda usual del “no pasa nada” no lograba calmar a la gente, intranquila y expectante frente los hechos que saltaban a la vista. Era la época en que los bombardeos se anunciaban con la sirena de un motociclista. Los pacos, francotiradores partidarios de la sublevación militar, recorrían las casas desde las azoteas comunicadas y frecuentemente los habitantes se encontraban en medio de dos fuegos, el de los franquistas desde las azoteas y el de los milicianos, que desde las calles disparaban a cualquier casa que tuviese la luz encendida, pues ésta, decían, guiaba a los aviones. A veces los belicosos entraban a los edificios a buscar gente; a veces, “daban el paseo”. A partir de ese momento, Arturo tiene recuerdos más claros. Curioso que la memoria se despierte a bombazos de una guerra no entendida que apenas si provoca recelo. Sí, así lo cuenta Arturo; el miedo era un miedo todavía no estrenado, era una alarma, reflejo del horror de los mayores, era algo difuso que se percibía en el gesto de los padres, de los amigos de los padres, de los tíos, era un eco que, sin embargo, dejaba sus marcas en las expresiones, en las frases. La fórmula que desde entonces usaría Arturo para manifestar sus deseos de ver una película era “si mañana vivimos, ¿iremos al cine?” El vocativo “buen hombre” cambió por el de “camarada o compañero” y el “¡Jesús!” que se seguía del estornudo, se sustituyó por el ahora tan común “salud”. Pero estos giros lingüísticos, síntomas de una institución, la de las armas, no era lo peor. Una de las consecuencias más atroces de esta guerra, como de todas las guerras, era la

escasez de comida: carne, fruta y verdura sólo se encontraba en el deseo del pueblo y el pan habitual se cambió por los chuscos, los pequeños bolillos rústicos de los soldados. Tras largas filas se lograba adquirir en abarrotados expendios lentejas y leche condensada.

Uno de esos hechos sombríos, presente en la ya clara memoria de Arturo es el de las noches en que el sonido de la sirena, como ave de mal agüero, advertía sobre el fuego cercano. Prestos, los madrileños apagaban las luces y acuciosos bajaban a los portales, donde se reunían a resguardarse de los explosivos. En el portal, a los niños les daban sus padres un corcho atado de los extremos a un cordel para que lo pusieran en la boca; así, en caso de que cayera alguna bomba, no se morderían la lengua por el efecto de la honda expansiva; medida bien ingenua, pues, de haber estallado una bomba, no hubiera quedado lengua, ni boca, ni niño, ni padre, ni portal que cuidar. De cuantas cosas me ha contado Arturo, ésta es, obviamente, una de las que más me ha estremecido y creo que no hace falta explicar por qué; él, en cambio, la cuenta sin efecto dramático alguno, pues, ya lo he dicho, ese miedo no propio no nacía de un sentido real de la muerte. Yo le he preguntado si recuerda cuándo sucedió esto y él me ha contestado que cuando tenía seis años, durante tres meses, todas las noches.

En octubre de ese año, el gobierno de la República se replegó hacia Valencia y con éste, los intelectuales y artistas republicanos. Ahí, en Valencia, Arturo y su familia estuvieron un año. Vivían en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, instalada en un antiguo palacete remozado, cuyos salones servían de talleres. En la Alianza conoció a Rafael Alberti, quien había organizado la evacuación de intelectuales de Madrid. De esa época es uno de los primeros cuentos que leyó: "Simbad, el marino". Era un libro para niños, de los que ahora son muy comunes, que al abrirse, sobresalía una imagen en tercera dimensión. Este libro se lo regaló justamente León Felipe, a quien conoció durante este repliegue, amigo de su padre y de Arturo mismo. Conservaría esta amistad durante muchos años, hasta que la muerte sorprendiera al poeta que se preguntaba "¿por qué los españoles hablan tan alto?" Además del lector constante, ya comenzaba a surgir el escritor, pero sobre todo, Arturo seguía cultivando el dibujo. Hacía paisajes de pueblos antes y después de la guerra; los primeros, casi idílicos; los segundos, casi solanescos. De aquellos dibujos y escritos no conservó nada, todo voluntariamente se perdió para evitar problemas en los cruces de frontera, donde revisaban, con la minucia que la desconfianza inspira, los equipajes de los viajeros, pues, cualquier motivo que hiciera alusión a la guerra resultaba peligroso, aunque se tratara de cosas de niños. En Valencia no había aún tanta restricción, todavía no se pasaba hambre, incluso se tenía la oportunidad de ir a restaurantes a comer las famosas paellas valencianas, que Arturo recordará cada vez que vaya al

Allende, si es jueves. Sólo de cuando en cuando llegaba un barco, un acorazado, que alguna vez disparaba, como calentando cañones para atacar.

72 A finales del 37, Arturo y los suyos viajaron a Francia, haciendo una escala de dos semanas en Barcelona, uno de los últimos reductos de la República. Se establecieron en París y pasaron los siguientes dos años. En el intermedio, se organizaron en Bélgica algunas exposiciones con las pinturas de su padre. Durante seis meses, en 1938, la familia vivió en Bruselas, en la Calle Alta, de donde se trasladaban a los lugares en los que su padre expondría, esto es, a Amberes y a Gante. En Bruselas, Arturo compró una perrita que viajaría con la familia a París, a Cuba, a Nueva York y, finalmente, a México. La perrita, una fox terrier, se llamaba Goga, nombre que Arturo había elegido de una de las revistas a las que era tan aficionado, emulando el nombre del reyezuelo de una tribu del Congo, región que por ese tiempo era conocida por ser una zona de interés para el rey Leopoldo en su voracidad colonizadora. En uno de los álbumes de fotografías de Arturo, hay una en la que está él de diez años, un poco mayor que en esa época; era un chico apuesto, lleva *pulóver* oscuro de cuello de tortuga y tiene a Goga en brazos. Pero, volviendo a París, hay que contar que fue en esta ciudad en la que Arturo tuvo sus primeros juguetes, animalitos y soldaditos de plomo, que su padre le compraba en una tienda especializada en este tipo de objetos, muestra de que el plomo podía ser indemne y usado, también, de manera creativa. Arturo seguía, incansable, leyendo. En estas fechas se aficionó a Jack London, a Julio Verne y a Pío Baroja. *Miguel, perro de circo* y *Zalacaín, el aventurero* eran dos de sus novelas preferidas. El gusto por los libros no se colmaba con la lectura; ya había comenzado el placer de buscarlos y comprarlos; todas las tardes acompañaba a su padre a dar un paseo a lo largo del Sena, donde se encontraban las librerías de viejo. En una de éstas fue donde compró un libro que hablaba sobre el almirante Nelson en la batalla de Trafalgar, que todavía conserva. También es esta época en la que Arturo comienza a frecuentar cafés y cines, siempre, claro está, acompañando a su padre y a su madre. Con *Tarzán*, *Fantasia* y varias películas detectivescas, nació en Arturo su entusiasmo por la cinematografía. Los cines, además, transmitían las últimas noticias, así que para divertirse tenía que pagar el peaje de los informes bélicos, en los que se asomaba el perfil, todavía difuso, de la Segunda Guerra Mundial. *Jane*, la línea Maginot, *El aprendiz de brujo*, la línea Sigfrido y *Charlie Chan* estaban, por una de esas extrañas coincidencias históricas, en el mismo paquete filmico. Por las noches, la familia visitaba cafés, que eran —durante esos inviernos parisinos, capaces de congelar las tuberías y reventarlas— un refugio contra el frío, con sus transparentes cortinas de plástico y sus chimeneas. Dos de los cafés que suele mencionar Arturo son el *Dome* y *La Coupoule*, lugares frecuentados por artistas, donde Arturo conoció, de lejos, a Picasso. En estos cafés, mientras su

padre estaba de tertulia con otros pintores, conocidos desde Italia o que también salieron de España, Arturo dibujaba, con sus lápices de colores, mientras tomaba café (con leche), que todavía le gustaba. Aprendió francés y, hasta la fecha, lo lee perfectamente.

En París estuvieron hasta el 39, año en el que su padre se trasladó a Cuba. Para entrar a este país era necesario tener una invitación de un residente; su padre se adelantó, para conseguir con su hermana Josefina, que vivía en La Habana, el documento y los fondos necesarios para el visado y el viaje del resto de la familia. Arturo, su madre y Alicia tuvieron que permanecer en Burdeos hasta recibir la invitación y el dinero. La espera duró tres meses y, cuando por fin tuvieron de frente la promesa de “hacer la América”, Arturo enfermó de escarlatina. Permanecieron en Burdeos, en el Havre, todavía unas semanas más, hasta que Arturo se restableció, pero el ahorro ya había menguado, así que su madre tuvo que conseguir lo que le faltaba para poder viajar, suma que la dueña de la casa de pensión en donde se habían hospedado, le prestó a Carmen Alabarce.

Tras la demora en la salida, se embarcaron finalmente. Era ésta la Cuba de Batista, cuando a Batista se le consideraba un héroe. Su tío tenía una destilería y vivían desahogadamente. La bonanza de los familiares, el cambio de clima, la lejanía de la guerra y el ambiente general del Caribe le sentaron muy bien. Aquí conoció a uno de los pocos amigos que tuvo en la infancia: un muchacho mulato del barrio, de los extramuros de La Habana, que era hijo de un carpintero que hacía dominós. Con este amigo salía a caminar al extenso jardín de la casa de sus tíos. Un día, Arturo trepó a la verja y se clavó a un lado de la barbilla una de las lanzas que la adornaban, todavía conserva la marca, más como un signo entrañable —¡qué bueno!— que como el trofeo de una guerra. De Cuba, Arturo conservará el entusiasmo por los mangos, por los plátanos y por el arroz con frijoles negros. Sin embargo, el gusto por el ron, a pesar de la destilería, vendrá una década después.

Al año, Arturo y su familia emigraron, por penúltima vez. Llegaron al país de las oportunidades en 1940 y se establecieron en el Greenwich Village. Nueva York fue iniciático porque ahí tuvo su primera novia y su también primera experiencia escolar. Asistía a un colegio de monjas irlandesas, buenas personas pero muy estrictas, así que no se escapó de algunos santos pellizcos. Había chicos americanos, muchos de origen italiano y él, que era el *spanish*; incluso pensaban que era cubano porque había llegado de Cuba. En Nueva York, antes de que supiera inglés, Arturo se entretenía con los *comics* de *Batman* y de *Superman*. Había en el bohemio Greenwich Village un judío que tenía una pequeña librería, al que su padre le llamaba *le petit marchand* y, de cuando en cuando, le cambiaba libros por pinturas. Su padre comenzaba a tener bastante éxito en una de las mejores galerías, en la Knoedler. Su madre,

en cambio, se encontraba bastante a disgusto, no conocía el idioma y los duros inviernos le habían provocado una ciática que la tuvo prácticamente impedida. En la librería del judío compró *La novela de la momia*, de Teophile Gautier, pero la literatura ocupaba un lugar casi marginal en sus compras, porque lo que Arturo buscaba eran libros de historia natural, afición neoyorkina que años después lo llevaría a la carrera de biología y que, por fortuna (aquí sí) abandonó; de lo contrario, este homenaje estaría realizándose en el Politécnico Nacional y, seguramente, nosotros no seríamos los mismos. Los libros que conseguía eran de medicina, de cirugía, de anatomía, de microbiología. Como objetos eran muy atractivos, la mayor parte de ellos estaban publicados en México, cuando se hacía bastante traducción del francés, eran de finales del siglo XIX, porfirianos, tenían llamativos grabados, ¡vaya!, que eran muy románticos. En algún apartado rincón de su nutrida biblioteca se pueden encontrar todavía algunos ejemplares decimonónicos. Con estos textos, la idea que tenía de México en esa época era muy particular, pero no por una cierta idealización deliberada, sino por la influencia de las ciencias biológicas. Cuando el padre de Arturo decide venir a México, el chico ya sabía mucho de este país, pero de su historia natural, de los volcanes, de las montañas, de la fauna; tenía en su imaginación el trópico, la sierra, los nopales, esto es, los paisajes mexicanos. No era la parte literaria ni la artística la que le atraía, que hubiera sido lo más lógico por la influencia de su padre, sino el México microscópico de los insectos, de las diferentes especies de cleópteros. En 1942, la familia Souto llegó a México para asistir a las exposiciones del pintor. El plan inicial era permanecer seis meses aquí y luego regresar a Nueva York. Éstos han sido los seis meses más largos en la vida de Arturo Souto Alabarce.

A partir de 1942, los datos y los documentos son más o menos rastreables y cualquiera de las muchas personas que quieren a nuestro maestro y amigo, con un poco de tiempo pueden contar, con mejor tono, la continuación de esta historia. Éstas son sólo algunas anécdotas que la memoria y el tiempo han querido que comparta con ustedes, como quien se siente poseedor de los tesoros de Calígula. Me alegra poder tomar la palabra para decir las cosas que a todos nos gustaría que dijera el mismo homenajeado. Afortunadamente, Arturo puede continuar con nosotros en una incesante charla de café, sin café, porque Arturo Souto, nuestro amigo, no toma café desde los quince años.

Arturo Souto, prologuista

Netzahualcóyotl Soria

En 1957, la Dirección de Publicaciones de la Universidad estaba a cargo de Enrique González Casanova. Encargado de la reciente colección Nuestros Clásicos, se hallaba Augusto Monterroso, quien tuvo la muy acertada idea de invitar a Arturo Souto Alabarce a escribir un prólogo a los *Cuentos escogidos*, de Edgar Allan Poe.

Afortunada decisión del sabio cuentista que, como se ve, también lo era como editor. Porque, además de iniciar la vida de prologuista de Arturo Souto —objeto de estas cuartillas—, trajo a nuestro maestro a la Universidad Nacional. Todos los que hemos sido alumnos de Arturo estaremos siempre agradecidos con Augusto. Claro que no comenzó —Arturo Souto— a impartir clases en la UNAM inmediatamente, y claro que él ya trabajaba en la docencia, aquí y allá, como casi todo mundo. Las clases en la Universidad empezaron cuando Antonio Castro Leal dejó tempranamente un curso en la Escuela de Verano —siendo su director.

Éste no es el tema que me ocupa, pero quiero resaltar la feliz coincidencia de que la larga y fructífera relación entre Arturo Souto y la Universidad —relación de la que todos aquí somos deudores— se iniciará con un prólogo y bajo los auspicios de personas tan entrañables para la cultura mexicana como Enrique González Casanova, Augusto Monterroso y Antonio Castro Leal (y quizás también el fantasma de Poe, que a esas alturas se habría aburrido de ser un maldito y se dedicaría a hacer el bien).

Y la coincidencia es notable porque la relación entre prólogos y enseñanza de la literatura debería ser necesaria, es decir, debería ser lo normal en todos los casos. ¿Qué es el prólogo, el buen prólogo, sino una extensión del magisterio?

Con estas cuartillas deseo celebrar al prologuista Souto no porque no quiera celebrar al escritor o al maestro, sino porque al celebrar al prologuista celebro al escritor y al maestro. Y a la persona.

Antes de comentar los aspectos más sobresalientes de los prólogos de Arturo Souto, hay que mencionar su relación con la editorial Porrúa y la colección “Sepan cuántos...” Fue Felipe Teixidor, librero y bibliófilo conoedor, quien le solicitó el primero: los *Entremeses*, de Cervantes, número 98 de la colección, primera edición de 1968. El último hasta ahora es la *Vida* de Diego Torres de Villarroel, número 738, 2002.

(Y de paso permítaseme un elogio a la tan criticada casa Porrúa: que muchos títulos no vienen anotados, que no se indican los traductores, que el establecimiento de los textos no es exacto, que leer a dos columnas resulta muy cansado, sí, todo eso es cierto. Pero si se quiere leer a Torres Villarroel, o a Torcuato Tasso o a Bernardino de Saint-Pierre, es la única opción. Y además, en la mayoría de las comunidades de provincia, la editorial Porrúa es la única opción para leer a Homero o *La Celestina*).

76

Otra cuestión antes de continuar. Decía que al celebrar al prologuista celebro al escritor. Si entendemos por escribir al que escribe no hay duda. ¿Pero si lo entendemos como creador? ¿Es el prólogo un género literario? Si vemos el mundo de manera binaria (blanco o negro, sí o no) podemos desechar la cuestión por improcedente. El prólogo es un género didáctico expositivo no poético. Pero si vemos el mundo con los matices del gris, de los grises que hay entre el blanco y el negro, podemos hacer algunas consideraciones. El prólogo se planta en el polo de convergencias literarias y no literarias que es el ensayo. (Por cierto, también deberíamos hacer el elogio del Arturo Souto ensayista, autor de *El ensayo*). En ese punto extraño de la literatura, el lenguaje y la estructura son importantes, pero es más importante la idea, es decir, el ensayo es poesía de ideas. Sin duda, los prólogos de Souto, sin ser, se proyectan hacia el ensayo y participan de la literatura.

Volviendo a los prólogos, ¿cuáles son las características que los vuelven notables?

1) La erudición. Después de leer un prólogo de Arturo Souto me doy cuenta de que hice la carrera de Letras y no sabía nada, digamos de Núñez de Arce o de Feijoo. O lo que sabía era superficial, epidérmico. El dato exacto, la relación entre la vida y la obra, los antecedentes literarios, el contexto histórico, todo está ahí. Y pienso: yo estudié Letras pero no Historia, y vaya que me hizo falta. Véase un ejemplo: “Las novelas de la Pardo Bazán [...] están ingenua, honradamente hechas. Ingenuas porque en la España bastante ñoña de su época —la Restauración— perduraba la idea de que la función primordial de la novela es entretener a los lectores”.

Aquí tenemos un juicio literario (cuando leí *Los Pazos de Ulloa*, ingenuo de mí, no me percaté de su ingenuidad), un juicio histórico (la España de la Restauración es ñoña) y un dato sobre la función del arte en esa sociedad. Yo no sabía ninguna de las tres. Y además, ¿qué libro de historia literaria o de historia nos lo dice con esas sencillez y economía.

Aquí está la erudición, que para gozo del lector, se manifiesta sin pedantería alguna.

2) El clasicismo. Los prólogos de Arturo Souto son clásicos en el sentido de que están lejos de las modas tecnocráticas en que nos hallamos inmersos. La terminología es literaria, pero aquella que puede ser entendida por litera-

tos, ingenieros y amas de casa. Arturo Souto evita los léxico técnicos, los marcos de referencia especializados y por eso puede iluminar los textos para el lector común. Yo me confieso en muchos sentidos estructuralista y trato de que mis alumnos se centren en las estructuras de los textos y eviten hablar de las vidas de los escritores y de sus circunstancias históricas. Eso es lo que hacemos en la Universidad, eso aprendimos, y está bien. Necesitamos esa especialización para comprender la literariedad de la obra. Pero eso no sirve para un prólogo. Un prólogo debe situar las obras como parte de una cultura. Y en los prólogos de Arturo Souto encontramos tanto el comentario textual fino, como el contexto que lo hizo posible.

3) La claridad de exposición. La exposición lingüística de Arturo Souto nunca nos parecerá desaliñada. Tampoco es preciosista. Se trata de un lenguaje claro, en el que los periodos largos no provocan que nos perdamos, limpio, lleno de matices, en el que se busca al adjetivo exacto. La separación de párrafos (que también suelen ser largos) y de unidades superiores (incisos, párrafos) muestra una estructura textual didáctica. El pensamiento lúcido se amolda a las necesidades expositivas del maestro.

4) Amor a España. Aunque es evidente un gran conocimiento de autores norteamericanos y franceses (Poe, London; Twain, Saint-Pierre, Flaubert, Baudelaire) y un gran amor por esas literaturas, me parece que los prólogos a autores españoles son los más importantes de Arturo Souto. Es obvio que el amor a la literatura española tiene un origen biográfico y es común en los escritores del exilio.

Ese amor a la literatura española y España es, creo, un amor republicano. No se trata de la exaltación chovinista ni el regocijo en los clisés pintorescos. No. Es un amor razonado, crítico muy a la manera del 98.

Creo que en todos los prólogos a escritores españoles se puede rastrear un tema y formar incluso un sistema de pensamiento, un sistema de preguntas más que de respuestas. La pregunta principal es la misma de Ortega y Gasset: ¿qué es España? Me parece que esa indagación se manifiesta en cierta medida, en todos estos prólogos (Cervantes, Valle-Inclán, Gómez Manrique, Unamuno, Pardo Bazán, etcétera). La indagación de España y lo español subyace en ellos y es el objeto último de estudio de Arturo Souto.

5) Por último, deseo destacar una característica que sólo aparece en mis prólogos favoritos, los dos editados por la Universidad: el de Pedro Garfias y el de José Luis González. Como estos escritores extraordinarios fueron amigos de Arturo Souto, además de las características anteriores, podemos encontrar una calidez, un cariño que no le hacen perder la objetividad y que nos regalan una dimensión humanísima y entrañable de los autores. La amistad impregna estos textos de una delicada emoción.

Para terminar deseo dejar constancia de cómo me han servido estos prólogos en mi vida de alumno y, sobre todo, en mi vida de profesor de lengua y literatura. Y no sólo a mí, le han servido a mucha gente. A veces leo las sabias palabras de mi maestro, sin comillas ni notas al pie, en los trabajos de mis alumnos. Bien mirado, creo que eso es un gran elogio.

Razones para un homenaje

Sergio López Mena

Es muy honroso para mí participar en este homenaje al maestro Arturo Souto, por varias razones:

1. En varias ocasiones fui alumno suyo, tanto en la licenciatura como en los estudios de posgrado.
2. Fue él quien tuvo a su cargo la dirección de mi tesis doctoral.
3. En mi formación académica ha sido importante escuchar su opinión, no sólo en las aulas, sino también fuera de éstas.

Pero estamos en una ocasión en que resulta oportuno hablar de aspectos de la vida personal y académica que van más allá de lo que puede incluirse en un esquema.

La relación maestro-alumno suele en ocasiones desbordarse. La amistad es la elegancia de la generosidad. Guardo de varios maestros que tuve en la licenciatura, no un aislado gesto de estimación, sino una serie de momentos que conllevaban aprecio hacia mí como persona y como alumno. Fueron maestros para los que el salón de clase se convertía en un punto de partida para andar caminos, las duras o gratas sendas del vivir. Quien, en los años setentas, tomó clases aquí con César Rodríguez Chicharro recordará que su interés por los alumnos no se reducía a transmitirles metódicamente los conocimientos enunciados en los programas de las materias que impartía, sino que había otras vertientes: la absoluta entrega a la corrección de los trabajos de los alumnos y la convivencia extraclase con éstos. Menciono a Rodríguez Chicharro porque, en mi recuerdo, la figura inicial del maestro Arturo Souto está ligada a él. Ambos pertenecieron al grupo de refugiados españoles llegados a nuestro país.

Quizás haya habido en mí un mecanismo de continuidad al buscar al maestro Souto para recibir sus orientaciones académicas, una vez que Rodríguez Chicharro faltó. Varias cosas los identificaban, entre las muchas que compartían con la pléyade de los derrotados por los ejércitos de Franco. Idealistas ambos, creían en el alumno, además de poseer un profundo respeto por las personas, se tratase de quien se tratase. Jamás presencié un gesto de desprecio de Rodríguez Chicharro hacia algún empleado; nunca hubo en él una acción de ninguneo hacia ningún alumno o colega. Más de una ocasión dijo que le satisfacía ver que las nuevas generaciones se hacían notar por su talento y su información, y que los alumnos teníamos la obligación de ser mejores

que nuestros maestros. A Rodríguez Chicharro le gustaba expresar este tipo de “herejías”. Era implacable ante lo que consideraba un atropello a los demás, pero crudo consigo mismo.

En mi búsqueda del maestro Souto como asesor de tesis habría, pues, ese reconocimiento, ese volver a los orígenes, en los que su nombre aparece ligado a quien fuera mi maestro más cercano en los primeros años de formación universitaria.

80

De las enseñanzas del maestro Souto en sus clases de licenciatura, conservo la de la disciplina intelectual, ese camino que puede llevarnos a atender lo que a primera vista parece no decirnos nada, el situarnos frente a un libro o un autor en apariencia lejanos y escudriñar lo que significaron o tienen aún que decir. Al maestro Souto le correspondía, en aquellos años setentas, impartir el curso de Literatura española del siglo XVIII, una etapa no precisamente llamativa para quienes éramos estudiantes. Hablaba de Feijoo, y seguramente era escaso su éxito en cuanto a entusiasmarnos en su lectura a la generalidad de los alumnos. Hoy, Feijoo comienza a ser revalorado. No era un autor de moda hace tres décadas, y no se le reconoció su importancia durante mucho tiempo, pero el maestro Souto trataba de acercarnos a su obra, como una necesidad del conocimiento.

De las clases del maestro Souto en el posgrado, recuerdo sus comentarios sobre Unamuno, Valle-Inclán y Ortega y Gasset. Eran éstos expresados con pasión, con gusto, como de quien había interiorizado a esos autores y por eso podía a su vez darlos a los demás.

Siempre he percibido que en las clases de posgrado es donde el maestro se siente más a gusto, donde la exposición desborda el concepto de proceso de enseñanza-aprendizaje para convertirse en una comunicación de cultura, donde como maestro puede transmitir ideas, experiencias y conocimientos fundamentales, si el alumno aporta una curiosidad y una empatía intelectual relativas al tema. La enseñanza universitaria es interlocución. En el posgrado de esta Facultad, destaca el maestro Arturo Souto como gran interlocutor del alumno. Es receptivo a la sensibilidad, a la cultura, a todo eso que conforma el ser del otro, es decir, del estudiante. No acude al aula a impartir, sino a compartir. Todo lo sabemos entre todos, decía Alfonso Reyes.

La redacción de mi tesis de doctorado fue ocasión para tratar al maestro con cierta frecuencia, dejado ya el cumplimiento de las materias que los alumnos teníamos que cursar en ese ciclo. Sus observaciones enderezaron juicios que yo escribí en torno a la vida de Juan Rulfo y a su obra. La petición de un amigo, Carlos Montemayor, para que participara en la anotación y recopilación de la obra de Rulfo me había dado la oportunidad de reflexionar acerca de este autor cumbre de la literatura mexicana, si bien venía dedicándome al estudio de la literatura colonial. Mis reflexiones tomaron forma en una tesis

dirigida por el maestro Souto, en la que exploré las relaciones entre la vida del autor y su obra, así como el contexto social en que ésta se produjo y el proceso de elaboración de *El llano en llamas* y de *Pedro Páramo*. No obstante la ya amplia bibliohemerografía existente sobre el tema en esos momentos, 1990, mi investigación aportó elementos para la mejor comprensión del fenómeno literario que representa la escritura de Rulfo. A esa investigación, que recibió los honores de la imprenta en la colección Biblioteca de letras, con el título *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, siguieron varios ensayos y otro volumen de mi autoría sobre el autor jalisciense. Impulsó el maestro Souto mi dedicación sistemática al escritor mexicano, y seguramente no pocas de las ideas que he escrito en torno a éste tienen ecos de nuestras frecuentes pláticas, como las aportaciones de Rulfo a la narrativa mexicana: el punto de vista, la construcción de personajes complejos, la relación del hombre con sus circunstancias. Una ayuda muy valiosa del maestro Souto lo fue su conocimiento de la época en que se publicaron los libros de Rulfo. Él mismo había reseñado, en *Ideas de México*, *El llano en llamas*, de manera que estaba ante un testigo y un actor de esa década crucial en la historia de la cultura mexicana del siglo xx, la década de 1950.

81

La reseña del maestro Souto fue luminosa. Dijo que Rulfo destacaba como constructor de personajes: allí estaba la grandeza del peregrino de Talpa. Señaló también la perenidad de la obra de Rulfo, su sentido clásico. Luvina, dijo, es un pueblo que nadie podrá olvidar. Habló asimismo de la violencia mexicana como una barbarie singular, distinta del tremendismo de que daba cuenta la novela española de ese tiempo. Souto coincidió con Emmanuel Carballo en la afirmación de que Arreola y Rulfo eran los mejores escritores del momento. El tiempo le dio la razón. Arreola y Rulfo son los dos grandes narradores mexicanos de mediados del siglo xx.

Lo primero que me impactó de Rulfo fue el tema recurrente de la pobreza, de la miseria económica en que viven sus personajes, caldo de cultivo de la pobreza moral. Recuerdo que, acerca de la pobreza del México de mitad del siglo, hablamos el maestro y yo en varias ocasiones. La pobreza de los muchos pies descalzos que al joven Arturo Souto le habían impresionado en la ciudad de México en los años cuarentas.

El tema de la pobreza ha sido una constante en una de las vertientes más significativas de las letras mexicanas. No debe cabernos duda del compromiso de Rulfo con la realidad de los pobres; una realidad que mostró sin complacencias y sin concesiones, ni aun con quienes la han sufrido tradicionalmente, los hombres del campo y de las poblaciones pequeñas. El tema adquirió en Rulfo una nueva forma.

Los primeros artículos que publiqué fueron revisados por los maestros Rodríguez Chicharro y Arturo Souto. Rodríguez Chicharro me recomendó

desterrar de la escritura las palabras domingueras, al comentarme un texto sobre Rosario Castellanos y la novela indigenista que me habían pedido para una publicación de la SEP. El maestro Souto me alentó en la escritura de ensayos al señalarme aciertos de un artículo que yo iba a entregar a una revista de Acatlán, *Luces de bohemia, aspectos del esperpento*. Rodríguez Chicharro se había especializado en la novela indigenista. El maestro Souto es un gran conocedor de la obra de Valle-Inclán, y en general de los autores de la Generación del 98, entre otros temas. Mucho llegamos a hablar de este autor, y aun de cómo Alberto Gironella se había convertido en un cofrade de don Ramón María. Gironella, me dijo una día, quiere demandar a Carlos Fuentes porque anda hablando mal de Valle-Inclán.

82 Para el maestro Souto, la vocación de la enseñanza no puede burocratizarse en el cumplimiento de un horario o de determinados días de atención a los alumnos, como tampoco constreñirse a la vida universitaria de la UNAM. Él es un universitario de tiempo completo en el más claro sentido de la palabra, con disposición absoluta para leer tesis, asesorar alumnos, participar en comisiones. Ha acudido a diversos lugares del interior para impartir conferencias, diplomados o materias de maestría. En 1988, aceptó compartir con los profesores del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco sus experiencias de lectura del *Quijote*, en un ciclo que organicé en dicha institución. En 1995, me correspondió invitarlo a impartir un curso de literatura hispanoamericana a la Universidad de Colima, lo que aceptó generosamente, a pesar de las fatigas que representaban los viajes a esa ciudad en ocho fines de semana continuos. En opinión de los universitarios de Colima, esa maestría tuvo catedráticos de lujo; uno de ellos, el maestro Souto.

La conversación es uno de los aspectos centrales de la vida universitaria, pero ante la dinámica y las prisas de los tiempos actuales comienza a ser escasamente cultivada. El maestro Souto busca el intercambio de ideas con colegas y con alumnos porque está convencido de que la conversación es una forma de enriquecimiento humano.

Humanismo es, finalmente, la palabra que puede darnos la clave para valorar la labor universitaria del maestro Souto. Humanismo, porque en el centro de su vida, de sus ideas, de su docencia, ha estado siempre el ser humano, no en abstracto, sino en la realización específica del alumno y del colega. Es ése el reto de siempre para los intelectuales: no olvidar al hombre al dedicarse a las ideas; no atender al ser humano desechando los pensamientos, que en el caso del maestro Souto, creo, vienen de la tradición kantiana, que pide al hombre: sé como si constituyeras el modelo para los demás hombres, es decir, vive de tal manera, que al morir no tengas nada de qué arrepentirte.

Coyote 13 y otras historias

Benjamín Barajas

El humorismo es el realismo llevado hasta sus últimas consecuencias.

Augusto Monterroso

La literatura nos permite atisbar ciertos aspectos de la realidad o encarnar ciertos valores que no sólo suelen estar fuera de mis límites, sino que, además, en su pureza extremada son incompatibles entre sí. A la vez, puedo sentir la aventura y el orden, la lujuria y la pureza, la ortodoxia y la transgresión.

Andrés Amorós

Entre las muchas obras que ha escrito el maestro Arturo Souto ocupan un lugar muy importante sus relatos, en cuya construcción se advierte un perfecto dominio de la técnica narrativa; pericia que da como resultado una serie de cuentos con particular fuerza expresiva.

La primera edición de sus ficciones, cuyo título fue *La plaga del crisantemo*, data de 1960, y apareció con el sello de la muy célebre Imprenta Universitaria de nuestra máxima casa de estudios. En esta publicación, elegante y sobria, reunió el autor siete relatos, a saber: “El candil”, “Coyote 13”, “El Pinto”, “Tenebrario”, “*In memoriam*”, “No escondas tu cara” y “La plaga del crisantemo”. Años después, en 1997, se reeditaron los textos anteriores bajo el nuevo título de *Coyote 13 y otras historias*¹ y se agregaron cinco más: “Bestia de mar”, “Los lagartos”, “El idiota”, “El ojo de Dios” y “Las botas”, para sumar en total doce narraciones.

Como se observará en este somero bosquejo, la obra de ficción conocida, hasta hoy, del maestro Arturo Souto es breve, pero esta brevedad bien puede deberse a que la escritura, cuando nace de la experiencia vital y de la necesi-

¹ Arturo Souto Alabarce, *Coyote 13 y otras historias*. México, UNAM, 1997. En adelante las citas directas de la obra corresponderán a esta edición. El número de página se anotará entre paréntesis.

dad expresiva “es cosa de musas”, como él suele decir. Y será precisamente la medida, frente a la abundancia, una de las virtudes de su obra, virtudes que se perciben (y se viven) en sus doce piezas, que de tan logradas no admiten recorte alguno.

84 Consideraba Dámaso Alonso que “Las obras literarias no nacieron para ser estudiadas y analizadas, sino para ser leídas y directamente intuitas”,² por su parte, Amado Alonso recomendaba llegar al objeto literario “por los caminos de la delicia estética”, procurando “sentir la operatoria de las fuerzas psíquicas que conforman la composición de la obra”.³ Ambos autores veían en la reconstrucción del ánimo del escritor leído una de las fuentes de conocimiento del texto literario. Apoyándonos en estas palabras, nos hemos preguntado acerca de cuál sería el estado de ánimo del maestro Arturo Souto al momento de dar vida a sus creaciones, y la respuesta imaginaria nos lleva a pensar que nuestro autor disfrutó mucho en el detalle y la forma de sus relatos porque en muchos de ellos el humor y la ironía ganan al lector para la causa de una lectura placentera, lectura en la que se siente seguro por el fraseo de una prosa esmerada en la que se dibujan muy bien los personajes, se recrean las atmósferas en que habitan, se les mira con malicia en su tragedia y en su alegría inconsciente, o se les juzga sin contemplaciones, pero sin perder de vista los rasgos de su carácter.

Si, como escribió Horacio, “Todo sufragio ganó quien mezcló a lo dulce lo útil”,⁴ hoy diríamos —siguiendo de manera infiel su sentencia— que todo autor que nos infunde el placer de la lectura con base en la técnica y la fuerza expresiva, merece un reconocimiento especial, porque a toda obra literaria se entra y se permanece en *su mundo* por el gusto, del mismo modo que se le rehuye por el efecto contrario.

Otra cosa es *explicar el placer* o las razones por las que uno decide frecuentar una obra determinada. En ese momento empiezan los problemas del método, que demanda un cierto orden, frente al caos complaciente de la simple experiencia preliminar del gozo.

Dicho esto, podemos empezar diciendo que los relatos del maestro Arturo Souto agrupados en *Coyote 13* y *otras historias* representan una lectura agradable porque, en principio, en ellos se encuentran las características del cuento canónico, esto es: la apertura de los textos con un relativo equilibrio de la historia, la aparición de un elemento perturbador que puede trocar lo coti-

² Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1993, p. 37.

³ Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1986, p. 82.

⁴ Horacio, *Epístolas* (I y II) y *arte poética*. Trad. de Tarsicio Herrera. México, UNAM, 1974, p. 133.

diano en extraño y, por último, el desenlace inesperado. Uno de los cuentos que ilustra lo que aquí decimos se titula “No escondas tu cara”; en él, el narrador-protagonista hace su paseo matinal de rutina: “por esos barrios bajos, por esos barrios donde hay casas de empeño, teatrillos indecentes, mercados de ladrones y ventanas con flores y canarios” cuando de pronto se encuentra con el vendedor de máscaras, quien, entre repulsivo y atrayente, dará un vuelco a su existencia, como se observa en el desenlace imprevisto por el lector, que no sabe si dar crédito a un loco que escribe desde la cárcel o bien considerarlo simplemente un asesino.

Se debe reconocer, asimismo, en estos relatos la exactitud en el dibujo de los personajes, lo mismo en sus rasgos exteriores que en sus motivaciones psíquicas, esto último hasta donde el género lo permite. Así, en “El candil”, vemos el retrato cariñoso del niño Nicodemo; dice: “Tenía de charol la cabeza el negrito Nicodemo, y el pelo como borra empapada en tinta china, los ojos grandes de porcelana con una estrella oscura en el centro, y los dientes blancos como la cal soleada”. (10) También se declara con una frase veloz, de relámpago oscuro, la figura de Mambasa: “El negro Mambasa era grande y fuerte como el aguilón”. (24) La economía del lenguaje también se aprecia cuando se describe al vaquero Juan, héroe de “Coyote 13”: “Ancho el rostro, de expresión brutal, con labios tenues y agrietados, permanente en ellos la colilla amarillenta, Juan vaquero tenía mucho de bestia y de anacoreta”. (38) O bien, el retrato se convierte en dardo irónico cuando se caracteriza a Justino —personaje de “*In memoriam*”—, un tinterillo de mostrador, quien padece una doble personalidad merced a su actitud lacayuna y a su agresividad automática en contra de su mujer. De él dice el narrador:

Justino era un modesto empleado de tribunales. Chaparrito y enteco, miope, casposo, lleva siempre la garganta ceñida por una mascada de lana, sucia, grasienta, resobada [...] Justino habla quedito, muy despacio, cortésmente, a veces demasiado. Engola su vocecilla y pone ribetes retóricos en su discurso, frases aprendidas en los cancioneros, en la oratoria política (75).

A la destreza en la caracterización rápida de los personajes se debe agregar la recreación de las atmósferas para dotar a los relatos de un ambiente verosímil. En este sentido, arraiga en la mirada del lector la fuerza de las *imágenes*, como sucede en “El candil” cuando miramos el mundo con los ojos del negrito, pues “cuando brillaba mucho el sol y se sentía protegido con su coraza de oro, el negrito Nicodemo se acercaba a la casa vieja y quería descubrir el misterio por encima de la tapia mohosa” (15), o bien, se nos pinta el horizonte en estos términos: “el cielo parecía una infinita pradera azul donde pacieran aseogados rebaños” (22).

Pero la representación magistral del paisaje alcanzará su cúspide en la recreación del crepúsculo que acompaña al vaquero Juan en la búsqueda de su bestia favorita: “El coyote 13”, ahí leemos: “Rodaba el sol detrás del horizonte, dejando una línea de fuego violeta en los confines del desierto; remolinos de viento levantaban polvorientas espirales en las llanuras; nacía Venus cintilante en una esquina sombría del cielo” (33). A partir de esta entrada contundente, el relato asumirá el tono narrativo y la atmósfera que habrá de mantener hasta su desenlace.

86

Asimismo, el tono, entre festivo y lúgubre, se aprecia con sus efectos extremos en el relato “Los lagartos”, donde se juega con la luz y la sombra, la ligereza de los bailes entallados de los tangos, colmados con la espuma del champaña, y contraste con el acoso denso, oscuro, de piedra rodante de los cocodrilos. Sólo cuando estas dos realidades chocan, cuando se funden los opuestos o, mejor dicho, cuando los cocodrilos se meriendan a sus víctimas, desaparece el conflicto de la bipolaridad.

Un elemento constante en los relatos de Arturo Souto es el de la *ironía*. Con este recurso, el autor trastrueca la percepción realista de muchas escenas e introduce la distancia del narrador frente a las acciones de los personajes y las actitudes que asumen. La ironía, también, es un detonante del humor y, por eso mismo, es pieza clave de la empatía que generan sus textos en el lector.

De hecho, algunos textos llevan implícito este recurso desde el título; es el caso de “Tenebrario” que alude a la oscuridad mental y a la miopía de un cierto número de ciudadanos estadounidenses, ávidos de signos apocalípticos; otro es “*In memoriam*”, rótulo que alude al billete de cinco pesos enmarcado, como prueba del adulterio de la esposa de Justino.

La ironía también se asoma en los nombres de algunos personajes, como el muy sonoro y gozoso “Don Lucanor de Cienfuegos y Bramante”, o el nombre con epíteto de “el anciano y honorable Matsuo” o el inextinguible por sus ecos de luz de “Doña Perpetua”, mujer proba y muy devota que, sin embargo, va a reposar en el estómago de un cocodrilo oscuro.

Pero la ironía como un recurso constitutivo tiene su residencia en dos cuentos: “Tenebrario” e “*In memoriam*”. En el primero de ellos, el narrador impide toda posibilidad de identificación con alguna de las tres criaturas enajenadas que un buen día se congregan en la casa de la señorita Carter para vigilar el cumplimiento de las profecías del reverendo Chase, su padre espiritual. El primero en llegar al asedio, no precisamente de los signos del Apocalipsis, sino del cuerpo de la dama solterona, es el profesor Lippi, quien era “Doctor en Filosofía y otras Ciencias del Ser” (62) y sentía especial predilección por la vainilla estimulante de los bizcochos que horneaba la señorita Carter, y, fiel a esta debilidad, prefería hundirse en su propia catástrofe, de

espaldas a las constelaciones, atento sólo al camino de Venus. Entretanto, Miss Carter apenas escuchaba sus requiebros, como se escuchan los ecos de una música lejana, ansiosa como estaba por las señales “de números, de cábalas, de símbolos, de profecías, de martirios, de pasiones, de milagros” (59), y es que el éxtasis por el juicio final la situaba en el lindero frágil, vertiginoso, del orgasmo..., y era entonces cuando escuchaba las palabras de su profeta doméstico, el reverendo Chase: “Y fue hecho granizo y fuego, mezclado con sangre, y fueron arrojados a la tierra; y la tercera parte de los árboles fue quemada, y quemóse toda la hierba verde” (67-68). Pero a pesar de estas palabras seguras, palabras que pesaban como piedras de tan sólidas, el momento del fin del mundo no llegó, de modo que sin perder el ánimo, los tres tenebrosos (incluido el señor Horner) decidieron esperarlo, con nostalgia, en otra mejor ocasión.

87

Otra pauta de estilo recurrente en la obra del maestro Arturo Souto es la *enumeración*. Este recurso le sirve para limitar la abundancia y precisar los elementos que demandan las descripciones y la caracterización de sus personajes. En el dibujo del animal en “Coyote 13”, por ejemplo, la enumeración permite resaltar con viveza los rasgos de la bestia: “Y el vaquero Juan, temblando de frío bajo las mantas, fija la vista en las estrellas, lo escuchaba; y parecía verle, encorvado el espinazo, tensa la cola, puntiagudo el hocico; parecía verle trotar proféticamente por la llanura, fosfórico y salvaje” (37). Asimismo, la enumeración aparece en la descripción de los detalles visuales, como ocurre cuando la señorita Carter prepara —en una especie de conflagración religiosa— sus pasteles: “Poco a poco, batiendo cremas espesas, emulsiones y espumas, caramelo al punto, finísimas raspaduras de cáscara de limón, las yemas de seis huevos y una pizca de bicarbonato, brota una pasta blanca, fragante, magnífica” (59).

La enumeración también permite a nuestro autor sintetizar las acciones en el tiempo de sus personajes, como ocurre en el relato “*In memoriam*”:

Justino, como todos, tiene una intensa vida privada. Está casado, desde hace veinte años, pero nunca ha podido tener hijos. Siempre pobre, siempre cansado, siempre hastiado de vivir esperando lo que no llegará, ha debido secarse antes de tiempo. Y su mujer está también agotada; morena, pequeña, no levanta los ojos, ni las manos, ni alza la voz. Lava sus camisetas, le sirve la mesa, le zurce los calcetines, y él, un gran señor oriental en su casa, lee los periódicos, bebe tequila añejo, y cuando se digna le cuenta cosas importantes” (79).

Además, la *enumeración*, al igual que la *ironía*, se convierte en un recurso constituyente —porque eslabona de manera perfecta el tema y la estructura— en el excelente relato: “La plaga del crisantemo”. De hecho, el propio

título ya nos da una sensación de abundancia, aunque ésta sea nefasta, por su carácter calamitoso.

La estructura visual del cuento tiene forma de espiral. Empieza en la parte baja, simbolizada por los puntos blancos iniciales que advierte el honorable Matsuo en las hojas de sus amados crisantemos, y desde ahí se propagan por todo su jardín, por toda la cuadra, por toda la ciudad, por toda Asia, por todos los continentes y el mundo entero. Todo lo invade la mancha vertiginosa y voraz. En otro punto de la espiral, la plaga ataca al mismísimo honorable Matsuo, quien de por sí ya tenía el espíritu gris por la pérdida irreparable de sus deliciosos crisantemos, luego corre por el cuerpo de los hombres de su cuadra, de su ciudad... y del mundo.

88 En este contexto, el ritmo del relato está supeditado al movimiento de la plaga, y éste se acelera cuando aumentan sus estragos. Escribe el narrador, a propósito de las celeridades de los científicos: “Y se dieron a discutir sobre virus, bacterias, hemípteros, coleópteros, hongos, protozoarios, cáncer de las plantas, avitaminosis, auxinas, falta de nitratos, fosfatos, cloruros, hierro, manganeso, cobalto, mutaciones”(104).

Pero a pesar de estos valientes esfuerzos inhibitorios:

El mal afectaba a los animales domésticos y silvestres, y el círculo blanco se ensanchaba, consumía aldeas, ciudades, bosques, montañas y ríos. Y los colores, los colores de la tierra, de las piedras, de las casas, de las aguas, de los tranvías, de los automóviles, de los templos, de los anuncios luminosos, de los libros, todo, todo se cubría de esa costra gris impalpable. Venían sabios extranjeros, especialistas eminentes [...], científicos de renombre internacional, teólogos y teósofos, cartománticos, sociólogos, exploradores y actores de cine, agentes secretos y agitadores, terroristas, veteranos de guerra, cortesanas, órdenes religiosas, emisarios del papa [...] y nadie podía comprender una sola palabra de aquella algarabía (109).

La consecuencia de este caos produce el fin de la especie humana, a la que sucede una nueva generación de ratas, fogosas y magníficas, dotadas de una renovada actitud para el comercio, herencia genética, sin duda de sus ancestros. Por último, en el plano del sentido, la *enumeración* puede aparecer como un recurso desesperado contra el caos, una búsqueda del orden en la pluralidad desorbitante, un antídoto contra la angustia que nos provoca la vida diaria, y ante el peso alarmante de los objetos el escritor —y los poetas de nuestro tiempo— prefieren clasificarlos, establecer nóminas, a veces interminables.⁵

⁵ Leo Spitzer, “La enumeración caótica en la poesía moderna”, en *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, 1974, p. 232.

Lugar especial ocupan en la obra del maestro Arturo Souto las constantes temáticas que, inexorablemente, están unidas a las estructuras que las expresan para conformar una visión de mundo integral. En este sentido, María Isabel Alonso Marín, en su tesis *El cosmos literario de La Plaga del crisantemo*,⁶ encontró que el asunto dominante en sus relatos es la *soledad*. Efectivamente, la *soledad* será uno de los elementos más significativos que caracterice a la mayoría de los personajes centrales de los relatos de nuestro autor. Esta soledad los coloca en una especie de páramo, o desprendimiento del mundo real, que los aísla y dispone frente a sus contradicciones, y en la búsqueda de su propia identidad, o bien, los hunde en la vacuidad enajenada en la que habrán de morir. De este modo, en “El candil”, el negrito Nicodemo conjura el miedo a las tinieblas cuando logra apaciguar la fantasía que produce la llama encendida en la casa fantasma; esta aprehensión de la realidad representa una experiencia vital benéfica para su desarrollo emotivo posterior. En “Coyote 13”, el vaquero Juan apacigua las soledades del desierto, y el vacío que se infiltra hasta sus huesos, perdonando la vida a la bestia que persigue. El vaquero Juan descubre, como lo descubrió el capitán Ahab, acosador perpetuo de la ballena blanca, que la bestia lo constituye, es parte de su ser y del sentido de su existencia [de ahí que el verdugo se enamore en secreto de su víctima]. En “El Pinto” el aislamiento conduce al personaje a la revelación consciente de sí mismo y a la escritura; en “Tenebrario”, la soledad o la carencia de una visión de mundo coherente sume a los personajes en un proceso de enajenación degenerativa, mientras que, en “*In memoriam*”, Justino transforma su soledad en el lodo de su rencor, y el alimento de su vida consiste en el recurado de su infamia: su mujer lo ha traicionado con un mozo de quince años, y eso lo debe saber el mundo entero. En “Los lagartos”, la enajenación, y también la cursilería, impregna el cuerpo y el espíritu de toda una familia criolla, no en vano el narrador los hace devorar por los cocodrilos. En esta atmósfera decadente sólo hay un personaje —el niño Antelmo— que tiene conciencia de la banalidad de su entorno, pero he ahí que su deformidad, pues padece macrocefalia, le impide tener futuro: de modo que su conciencia sólo le permite avizorar la proximidad del fin.

De esta manera, podríamos decir que, en una primera mirada, los relatos del maestro Arturo Souto no dan lugar a la esperanza en un mundo proclive a la enajenación y a la vacuidad. En este mundo de confusiones, ni las ciencias ni la religión parecen garantizar el desarrollo de una vida plena. Sin embargo, la paradoja consiste en descubrir cómo en esos cuentos, en que

⁶ María Isabel Alonso Marín, *El cosmos literario de La plaga del crisantemo*. Tesis. México, UNAM, FFyL, 1983, *passim*.

desmonta los valores hipócritas, emerge la confianza en la mirada limpia del mundo, en el esfuerzo transformado en lucha para darle sentido a las cosas y, sobre todo, subyace la creencia en la escritura como una vía que nos salva de la soledad, de la locura, de la ignominia y del vacío. En la literatura convergen los valores que nos permiten vivir; en la literatura todos encontramos acomodo ya sea como creadores, como críticos, como diletantes o como compañeros de viaje de la especie.

90 Por último, se ha de mencionar que el libro entero es bueno y *apto* para los amantes de la ficción breve, y que, seguramente, habrá de ser leído y ubicado en el lugar que le corresponde dentro de la narrativa mexicana. Por ahora sólo diremos que nos atrae por su energía excitante —y carnífera— “Los lagartos”, y que encontramos en “No escondas tu cara”, “Coyote 13” y “La plaga del crisantemo”, tres piezas que simbolizan el estilo depurado, la gracia y el humor del prosista Arturo Souto, a quien hoy, merecidamente festejamos.

Arturo Souto

Federico Patán

La guerra civil española trajo a México un grupo de autores importantes y, junto a ellos, varios niños que seguramente todavía no sospechaban su vocación de escritores. Cuando la hallaron y se dedicaron a ella con mayor o menor denuedo, constituyeron una generación a la que se ha llamado indistintamente “hispanomexicana”, “nepantla” o, en perspectiva de Luis Rius, “fronteriza”. A ella pertenece Arturo Souto. Es una generación en que abundan los poetas. Los poetas y algunos ensayistas. Los poetas y algunos profesores universitarios. Los poetas y algunos narradores. Arturo, de la clasificación anterior, ocupa tres apartados: es profesor universitario, es autor de prólogos, ensayos y reseñas y, aunque él tiende a negarlo, es cuentista. A esto suma una cuarta condición: la de ser un amigo sólido. No está mal como credenciales de vida. Tan mal no está que se le envidia.

Arturo Souto nos llegó de Madrid, donde había nacido en el año 1930, aunque todo en él parece hablar de lo gallego, empezando y acaso terminando por un estricto sentido del pesimismo o del descreimiento, que él disfraza con un magnífico sentido del buen humor, cuando no de la ironía. Como dije, vino como parte de la diáspora republicana, pero las circunstancias particulares de lo ocurrido con su familia dieron largas al asunto de su desembarco en nuestro país. Me refiero a que su padre, pintor reconocido, fue recalando en distintos países, donde aparte de exhibir sus cuadros vivió una temporada. Así, tras su salida de España en 1938, la familia Souto estuvo en París, Bruselas, La Habana y Nueva York, para finalmente asentarse en México en 1942. En unas memorias que tiene por escribir, pues nos las debe, Arturo bien podría definir las razones y las consecuencias de ese vagar por ciudades tan disímolas. No haré repaso minucioso de su vida, que eso le corresponde a él en esas memorias que esperemos nos cumpla. Baste saber que no encontró de inmediato su vocación, pues antes de lanzarse a la literatura prestó oídos al llamado de la biología. Esto, que habría sido un error grave, lo subsanó pronto estudiando letras aquí, en la UNAM, donde vino a graduarse en 1955, recibiendo una distinción que ya no se estila entre nosotros: *Magna cum Laude*.

Comienza entonces lo que tal vez haya sido la dedicación más constante de Arturo: la enseñanza de la literatura, con especialidad en la peninsular del siglo XX. Pero Arturo, que gusta de los desplazamientos si a su historia me

atengo, no llegó de inmediato a esta Facultad, que le estaba destinada. Hijo del exilio al fin, primero anduvo por diversos centros de enseñanza, como si quisiera foguearse en ellos antes de su entrega final a la Universidad. Eduardo Mateo, estudioso del exilio español, me informa que Arturo, entre invitaciones como profesor visitante y otros desempeños, ha cubierto una buena ruta de desplazamientos. Quizá todos la cumplimos a nuestro modo. Lo importante aquí es que llegó a la Facultad de Filosofía y Letras, donde lleva oficialmente cuarenta años como docente. Y digo oficialmente porque los documentos no siempre se corresponden con la realidad y me sospecho que Arturo esconde algunos más de trabajo entre nosotros.

92

Con su llegada a Filosofía y Letras vino a su hábitat natural. ¿A qué puede aspirar un escritor, en un país ayuno de lectores como el nuestro, sino a ganar la lotería o a la enseñanza universitaria? Pero era su hábitat natural por otra razón. Vino a encontrarse o reencontrarse aquí con otros compañeros del exilio. Hagan ustedes cuentas: Horacio López Suárez, Angelina Muñoz-Huberman, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, Ramón Xirau y más tarde quien esto cuenta. Vino a continuar trabajando con la materia prima que se le había vuelto indispensable: la literatura. Materia prima que, lo he dicho ya, también trabajó desde otros ángulos. Porque si bien en las aulas desmenuzaba para los alumnos los secretos de la literatura ya establecida, lo mismo hacía para un receptor más general en su prosa ensayística. Por decir algo, sé que ha escrito un mínimo de veintitrés prólogos sustanciosos. ¿Sobre literatura española? Desde luego, y puedo citar a Cervantes, a Lope de Vega, a Emilia Pardo Bazán, a Valle Inclán, a Pedro Garfias. Es lo natural.

Pero entonces me encuentro que también ha escrito sobre Ercilla y Quiroga. Bastante explicable. Pero ¿qué decir entonces de Flaubert, Dumas hijo y Chateaubriand? Y aguarden, andan por ahí textos sobre Poe, Scott, Twain, Kipling, London. No debo asustarme. Arturo es hombre de lecturas variadas, unas parte del oficio y otras mero placer. Una anécdota ocurrida en 1987 servirá de ejemplo: en una charla de pasillo, aquí en la Facultad, Arturo me preguntó como de casualidad, como si habláramos del clima, mi opinión sobre Yasunari Kawabata. Ganó el premio Nobel, le contesté lleno de orgullo ante mi sabiduría. Y a más presunción mencioné el año: 1968. ¿Lo has leído? Ah, no, a tanto no llego. Pues léelo, y aquí mencionó un título, que tenía yo en mi librero sin haberle prestado mucha atención. Después de todo, la japonesa es una literatura más bien exótica ¿no? Está bien para llenar algunas horas sueltas o alguna mañana en la playa. Pero respetaba yo mucho la opinión de Arturo y así entré en *La casa de las bellas durmientes*, a la que siguieron más obras del mismo autor, bajo cuya fascinación había caído.

Siendo director de la Facultad Arturo Azuela, se montó un ciclo de lecturas por parte de los autores pertenecientes a la misma. Hagan ustedes inda-

gaciones y se admirarán de los muchos escritores que nos han pertenecido como docentes. Asistí a varias lecturas, entre ellas la de Arturo. Dadas las inevitables limitaciones de tiempo, le tocaban unos minutos de exposición. Prologó la lectura con una confesión: hasta tres días antes de la fecha no sabía qué leer. En el cuerpo le fue entrando el pánico de quedar mal y de pronto —él asegura que producto de tal pánico— vino un cuento que escribió en esos tres días restantes. Pasó a leerlo. Trataba de algunos lagartos, que le daban título, y recibió muchos, pero muchos aplausos. Envidioso, me dije: quiero todos los momentos de pánico posibles, varios al día, si puede concedérseme tal privilegio.

Sabía de tiempo atrás que Arturo había escrito cuentos. Uno de los primeros, “El pintor loco”, aparecido en 1948. Otros los dio a conocer en revistas creadas por el exilio, como *Clavileño* o *Segrel*, varios en suplementos literarios del país. Del 48 al 58 se publican con alguna periodicidad, pero a partir de entonces disminuye tajantemente su aparición, síntoma ya de lo que vendría. Estaba enterado de que Arturo había escrito cuentos y de que varios hallaron acomodo en un libro titulado *La plaga del crisantemo*, impreso en 1960. Desde entonces, silencio. Quise leer aquel libro y no lo encontré por sitio ninguno. Agotada la edición, no hubo interés en una segunda. Lo obvio, dirán ustedes, habría sido pedirselo en préstamo al autor. No me soliciten explicaciones, pero me daba reparo. Como miembro del exilio ¿no tendría que haberlo puesto desde el principio en mis librerías? Y no entre la literatura exótica. ¿Acaso no tenía cuentarios de José de la Colina y de Angelina Muñoz-Huberman? El problema se resolvió en su momento, porque la propia UNAM, en su serie *Confabuladores*, publicó en 1997 una segunda edición del libro de Arturo. Una edición aumentada con cinco cuentos, entre ellos “Los lagartos”. Me hice de ella y la leí enseguida. He aquí mis impresiones, varias de ellas adaptadas de la reseña que sobre el libro publiqué en junio de 1998. Precisión inicial: el libro había cambiado de título. Ahora se llamaba *Coyote 13*, nombre del cuento más famoso de Arturo, que está incluido en varias antologías, que fue traducido a varios idiomas y que estuvo a punto de volverse película. Por tanto, el libro es y no es aquel primero del autor. ¿Hay diferencias entre los cuentos iniciales y los agregados? Las hay, como veremos. Mas es necesaria aquí una segunda precisión: Arturo es un narrador de talento y de voz singularizada. Esto último importa mucho. ¿No dijo el novelista inglés Stephen Fry “¿cuándo alguien de nosotros leyó una historia original? La cuestión está en una escritura original”. Y escritura original es lo que Arturo presentaba, sin que ello disminuya la importancia de sus tramas.

Sigo en lo de la escritura. Los cuentos de Arturo han sido escritos en una prosa muy cuidada que en ocasiones se desborda hacia lo poético, si bien es de señalar que en los textos agregados la tendencia a poetizar disminuye

mucho y se maneja un discurso bastante más centrado en la narración misma. Pero en todos los cuentos surge lo que llamaré una paradoja buscada: la belleza de la prosa sirve para la descripción de un mundo poco apetecible, carcomido en su interior por una visión amarga. Quienes hayan conversado con Arturo saben de cuán hondo le brota esa visión, bien que en las pláticas la exprese con mucha ironía y en ocasiones sorna. Pienso que gracias al distanciamiento entre belleza de la expresión y tristeza de lo expresado, los cuentos de Arturo gravitan sobre nuestro ánimo con bastante más fuerza que si la prosa hubiera procurado la neutralidad.

94 Habitan el mundo cuentístico de Arturo personas excesivamente solitarias. Me resultó notable descubrir la cantidad de personajes encerrados en su interior, que apenas consiguen, cuando lo consiguen, unirse al entorno. No importa cuál sea su actividad, se trata de individuos marginados. Otro rasgo curioso: en esos personajes abundan las deformaciones o las taras, sean del cuerpo o del espíritu, que ayudan a crear el aislamiento de quienes las sufren. Claro, el medio que habitan los hostiga, procurando que se alejen y no contaminen al mundo. Vuelvo a la amargura íntima de estos cuentos: la soledad, las deformaciones y los hostigamientos conforman la visión del mundo entregada, ciertamente nada próxima al optimismo.

Como no es desusado que suceda en esta narrativa, un humor socarrón que transcurre, invisible casi, por la trama de varios cuentos hace digerible tal amargura. Ejemplos de esa socarronería los tenemos en la descripción de personajes ocurrida en “Los lagartos”, uno de los mejores textos del autor, y en la conclusión misma; en la sorpresa dada por “el ojo de dios”; en el destino final de la “gran” obra artística y de unas esferas de barro producidas por un idiota. No hay duda de que Arturo encuentra el mundo sumamente divertido. Acaso piense, pero es un mero suponer mío, que alguna divinidad juguetona gusta de entretenerse complicándole la vida al ser humano.

Examinados los cuentos, veo que se los puede clasificar como de terror, de fantasía e incluso de ciencia ficción, con sólo uno de ellos, justamente “Coyote 13”, acercándose a lo que llamamos realismo. Ocurre, asimismo, que no existen las precisiones de lugar. Me pregunto entonces si esto no brotará de la condición de exiliado que Arturo tuvo o quizá tenga. Que la ausencia de la patria original halle simbolización precisa en ese mundo cuentístico sin meridianos ni paralelos. Arriesgo una suposición más: ese exilio es también psicológico, como si la soledad pedregosa de los personajes viniera en primera instancia de la soledad íntima del autor. Desde luego, siempre hay peligro en establecer estas uniones entre vida del creador y vida de sus personajes. Sin embargo, esa deducción que me vino espontáneamente tiene su profundo atractivo como explicación de los cuentos escritos por Arturo que, espero, no sean los únicos. Desde luego, cada autor es dueño de

su mundo literario y puede cerrar la tienda en cuanto su obra lo solicite. Los lectores, por mucho que quisieran otros textos, habrán de conformarse con los existentes. Por tanto, respetemos en Arturo su decisión de no publicar más. Que conste, he dicho publicar y no escribir. Traicionando lo que acabo de decir, siempre espero que Arturo vaya terminando cuentos y guardándolos ordenadamente en algún baúl secreto, de modo tal que en su momento venga la sorpresa de descubrir esos textos inéditos. Mientras tanto, sigamos encontrándonos con Arturo en los pasillos de la Facultad, sigamos deteniéndonos a charlas con él unos minutos antes de apresurarnos hacia el salón donde nos aguardan los alumnos, sigamos disfrutando de esas pláticas y alegrémonos de que *La plaga del crisantemo* se haya transformado en *Coyote 13*.

Ave y nave en las alturas: breve homenaje a Arturo Souto

Graciela Cándano

Tomó una nave endereçada por la mar en tal que
non tomó peligro en pasar por la vida perdurable.

Sendeban

Este vocablo “naves” quiere dezir nadantes aves,
porque nadan en el agua e buelan con las velas.

Enrique de Villena

Si bien es sabido que la sabiduría y la sencillez son términos difíciles de conjuntar en una sola persona, no parece ser así cuando de Arturo Souto se trata.

Durante años he seguido la trayectoria del maestro, del asesor, del coordinador, del sinodal, pero ante todo, del consejero. Recuerdo cuando recurrí a él con el fin de que me orientara sobre un artículo que tenía que elaborar acerca del poeta Luis Rius, su gran amigo, quien —por cierto— siempre decía: “A Souto hay que tenerlo en el nicho”. ¡Por algo lo diría!

Arturo Souto siempre ha sido un maestro que por su probidad, generosidad y exigencia nos ha enseñado tanto a venerar a nuestros maestros como a respetar a nuestros alumnos; a valorar a antiguos y contemporáneos.

Con una sencillez grandilocuente —entiéndase la paradoja— ha callado cuando lo consideraba pertinente y ha hablado cuando así se requería. De Arturo Souto se puede aseverar lo que él a su vez afirmaba de Juan Meléndez Valdés: “Nunca un grito de dolor, ni un arrebato entusiasmado, ni un reproche rabioso. Todo es discreto, pacífico, mesurado. A lo más que llega es a la exclamación quejumbrosa, [...] la tristeza resignada”.¹

Modelo a seguir: águila que abre las alas a los aguiluchos y los enseña a volar, a buscar entre las piedras, a recorrer los llanos y a aprovechar los vientos.

¹ Arturo Souto, *Grandes textos creativos de la literatura española*. México, Promaca, 1967, p. 15.

¿Qué se puede decir de Arturo Souto, sino *leit-motives*?

Gran erudito...

Excelente maestro...

Asesor comprometido...

Implacable crítico...

Magistral cuentista... y un largo etcétera.

Sí, de Souto podemos decir muchas cosas, escribir largas páginas, llenar un disquete. Y ello no es exageración... porque nosotros, sus alumnos, sí sabemos —aunque él no sepa que sabemos— quién es él.

Ahora bien, paradójicamente, Arturo lo sabe todo, él es ORÁCULO que nos lleva a la bifurcación. Y sobre todo él es una gran NAVE-AVE que abarca desde los inicios de la literatura castellana hasta los umbrales del siglo XX español. En una de sus cátedras, hablando de Diego Torres y Villarroel, comentaba: “Su *Vida*, por ejemplo, está empapada de espíritu quevedesco, al igual que de las novelas picarescas de los Siglos de Oro, donde la sátira, como en *El diablo cojuelo* de Guevara, ocupa el primer lugar”.²

Así deambulaba Arturo de unos siglos a otros, con soltura, erudición y mesurada picardía. Él, como Bécquer —a quien tanto admira— “es amante de lo antiguo, de las ojivas góticas, de las graves campanadas”.³

Y quizá sus discípulos no tengamos los alcances para comunicarnos a esas alturas, en las que él se encuentra, para poder manifestarle lo que sentimos por su persona, por el gran maestro, ensayista y cuentista.

Todavía rezumban en mis oídos sus palabras cuando, refiriéndose al romanticismo de Espronceda, explicaba: “Voces que son pasiones humanas, ambiciones y dolores del hombre. En ellas campean la gloria y el amor, y lo indefinible, lo inasible: la quimera romántica”.⁴

Arturo Souto, literato perspicaz, de vuelo rápido y gran elegancia, se eleva encima de las nubes y ve fijamente al sol. Sí, él es un espíritu superior. Como Çendubete,⁵ él es una fuerza uránica, es un símbolo de iniciación que nos conducía con sus “castigos”⁶ alertándonos: “por ahí sí, por ahí no”, cuando manifestábamos nuestras opiniones sobre alguna obra que nos había dejado leer.

Maestro que ilumina: sus clases sobre Cadalso, *La Regenta* o Pérez Galdós son inolvidables:

² *Ibid.*, p.40.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ El sabio consejero de Sendebarr. (Anónimo, *Sendebarr*. Ed. de María de Jesús Lacarra. Madrid, Cátedra, 1996.)

⁶ Consejos, amonestaciones.

La actitud de Leopoldo Alas —decía— fue muy avanzada para su tiempo, y lo es todavía, [...] nos sorprende por la objetividad de sus observaciones, la comprensión profunda con que trata a los personajes que idealmente rechazaba [...]. Alas, aunque tratando de comprenderlos a la manera cervantina, de explicarlos y mostrarnos sus mejores aspectos también, nos ofrece una galería de caracteres hipócritas, estúpidos, ambiciosos que sin lugar a dudas tenían que escandalizar a todos aquellos que se sintieran aludidos.⁷

Souto, el ensayista, con mano diestra da vida propia a los autores que aborda, ya sea el duque de Rivas, Zorrilla, Baroja, Garfias y tantos otros, de manera similar a lo que él mismo afirma de Clarín:

Los personajes principales de *La Regenta* son riquísimos en compleja humanidad, [...] pero no son los únicos. En su rededor se recrean a veces de manera relampagueante, impresionista, otros muchos caracteres que tienen el don más alto y difícil que puede darles un novelista: vida propia.⁸

Otro recuerdo: al aproximarnos, en una de sus clases, a Galdós, mostraba nuestro maestro grandes destellos de erudición: “¿Qué podría hacer un Galdós frente a Proust, Joyce, Mann, Kafka?” Y como de pasada, nos ilustraba sobre esos grandes autores de la literatura universal, para luego retomar el hilo:

Pero así como Unamuno es un ejemplo típico de novelista “a palos”, que va de la idea a la vida, y ha sido casi siempre, excepto en su poesía, un sesudo catedrático de Salamanca; y Valle-Inclán un rendido amante de la belleza sensorial, tremendamente confuso en cuanto a ideas, menos en su última época; y Baroja un infatigable fotógrafo impresionista de ambientes y caracteres que rara vez cuajan, Pérez Galdós, desde su humilde hermetismo, los anticipaba a todos, y creaba un mural completo, definitivo, de la vida española, y por lo tanto universal y humana, en el siglo XIX.⁹

Souto siempre ha sido un buen presagio. Hombre de una pieza, digno de confianza de todo aquel alumno que se acerque a él. Con firmeza, a la vez que con mano blanda, nos ha llevado por el camino de la sabiduría, aler-

⁷ Y más adelante afirma: “Cuanto más límpido es el espejo de su recreación poética, más enérgica su crítica, ya que refleja una realidad clara, penetrantemente observada y vivida. De haber querido distorsionar la imagen con tintas recargadas, con hipérbolos de escuela naturalista, hubiera traicionado sus propios principios estéticos, y *La Regenta* no sería, como es, no sólo una obra de arte, sino un documento de primer orden para introducirnos a la atmósfera social de una buena parte de la España decimonona”. (A. Souto, *op. cit.*, pp. 115-116.)

⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁹ *Ibid.*, p. 131.

tándonos acerca de que “no todo es miel sobre hojuelas”. Souto da la pauta y luego nos impulsa al vuelo..., pero queda un sentimiento de orfandad, mismo que se va resanando por las remembranzas, por las huellas que dejó en nuestro espíritu.

Indudablemente, en este homenaje al maestro se presentan textos sobre su trayectoria como ensayista, como crítico, como docente; yo quiero hacer un último énfasis en su papel como sabio consejero, que enseña con su testimonio —y transmite con su palabra— como aquellos protagonistas medievales de las obras ejemplares que encarnan al mejor *omne del mundo*, desde los peñascos, desde las alturas.

100 Su palabra es como la de Augusto Ferrán, de quien Bécquer escribió en el prólogo a *La soledad* del citado poeta sevillano: “natural, breve, seca que brota del alma como una chispa eléctrica que hiere el sentimiento con una palabra y huye desnuda de artificio”.¹⁰

Y, así, en el mismo tenor, la voz de Souto resulta humilde, pensativa, susurrante. Nosotros, irremediablemente, identificamos muchas veces la voz del maestro con la de los autores que comenta; y pensamos que quizá como a Bécquer, también le entusiasman las coplas andaluzas; o como Zorrilla, nos introduce al mundo de los “caballeros sevillanos, encubiertos, curiosos, esqueletos, estatuas, ángeles, sombras, justicia y pueblo”.¹¹ Y cuando el erudito maestro se refería a este autor, nos llevaba en una nave por canales exquisitos: Moliere, Mozart, Schiller, Puskin, Lord Byron, Bernard Shaw, Tirso de Molina, etcétera.

Arturo Souto ha entregado su vida a nuestra Universidad, ha sido un emblema para los que seguimos sus pasos, sus enseñanzas, su testimonio. ¿Lograremos alcanzar esas alturas?

Éste es el gran reto que el maestro consejero ha insuflado en nuestros espíritus, como un *manager* que nos impulsa a pisar todas las bases del cuadrangular académico: docencia, investigación, asesoría y servicio.

Souto siempre “se ha volado la barda”... por eso seguirá en el nicho.

¹⁰ *Apud ibid.*, p. 58.

¹¹ *Apud, ibid.*, p. 84.

De encuentros y viajes

Eugenia Revueltas

Hay personas que llegan a nuestras vidas y que, callada e insensiblemente, las transforman; hay otras que son como relámpagos, como tormentas o huracanes que nos estremecen y desconciertan, pero que, pasado un tiempo, se desvanecen como esas formas extremas de la naturaleza. Arturo es de la primera estirpe: los saberes que él encierra, y que comparte generoso con sus alumnos; su inteligencia que como agudo estilete llega al meollo de las cosas, sin estridencias, como si conscientemente renunciara a los fulgores efímeros de la fama; el humor, casi podríamos decir socarrón y refinado, que a veces hace brillar sus ojos y sonreír; sus conocimientos, varios, rigurosos y con frecuencia subversivos en torno a la literatura en lengua española, sin excluir, por supuesto, a la literatura mexicana, a la que se ha acercado con mirada certera en múltiples ensayos y estudios introductorios; su integridad ética y compromiso con la Universidad, y en especial con la Facultad de Filosofía y Letras; todo eso es mi maestro y amigo Arturo Souto.

Ni Domine Cabra ni el esnob y risible profesor invitado que llega a la vetusta americana de *Estas ruinas que ves*. Para mí, Arturo Souto encarnaría la propuesta machadiana de *Juan de Mairena*. Como este maestro ideal, Arturo va al encuentro de su alumno y le da, sin restricciones y con modestia, todo el caudal de sabiduría académica y existencial que a lo largo de su vida ha ido acumulando; como Juan de Mairena, posee un pensamiento crítico que lo lleva a menospreciar los eufemísticos tópicos de la crítica. Viene a mi mente aquella parte en la que, hablando de los poetas, les dice a sus alumnos

que antes de escribir un poema [...] conviene imaginar al poeta capaz de escribirlo. Terminada nuestra labor, podemos conservar el poeta con su poema, o prescindir del poeta —como suele hacerse— y publicar el poema; o bien tirar el poema al cesto de los papeles, o, por último, quedarnos sin ninguno de los dos, conservando siempre al hombre imaginativo para nuevas experiencias poéticas.¹

Como es de suponer, y así lo cuenta Machado, las palabras de Mairena, publicadas en un periódico de la época, cayeron muy mal a los poetas, “que

¹ Antonio Machado, “Juan de Mairena”, en Manuel y Antonio Machado, *Obras completas*. Ed. num. [s. l.], Plenitud, 1962, p. 1066.

debían ser muchos en aquel entonces, a calcular por el número de piedras que le cayeron encima al modesto profesor”.² Arturo, cuando hace crítica, me recuerda a Juan de Mairena. Los fatuos resplandores de poetas o de críticos nunca le han impedido acercarse a la obra literaria con agudeza. Tal vez por su formación científica, y por esta escuela de medida machadiana, Arturo se rehúsa al lenguaje crítico abstruso, confuso y agongorinado al uso. Y esto me lleva una vez más a Juan de Mairena, cuando hablaba con sus alumnos de ciertas frases impresionantes que encierran, dentro de su inexactitud, una dosis de verdad: “en nuestra literatura —decía Mairena— casi todo lo que no es folclor es pedantería”, pero hay que situar esta frase en el contexto del profesor de retórica, que consideraba a la palabra folclor en su sentido más estricto: el saber popular, “lo que el pueblo sabe y tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar”.³

Esta reflexión viene a cuento porque hace unos cuantos días leía yo un trabajo que era puro galimatías, debido al afán del autor de ser lo más moderno y cosmopolita posible, y que iba acumulando en sus páginas acriticamente toda una serie de términos y metalenguaje crítico que a veces no hay dios que lo entienda. La claridad tanto mental como escritural es, para Arturo Souto, uno de los objetivos fundamentales que como maestro se empeña en compartir con un sinnúmero de alumnos y colegas.

Lo conocí, si no mal recuerdo, en 1966, cuando ingresó como maestro de Español y Literatura española moderna y contemporánea en la Facultad de Filosofía y Letras. Luis Rius nos había dicho a los alumnos del grupo que un maestro, amigo suyo, hombre inteligente y sensible, iba a ser quien nos daría la clase de Español. Ese primer encuentro fue afortunado, pues el maestro Souto nos empezó a dar una clase que tal vez algunos habrían tachado de enseñanza tradicional, pero que para el grupo resultó una experiencia aleccionadora, pues con él aprendimos que muchas novedades no son más que eso y una complicada forma de hablar; y que es mejor primero poseer y afianzar las bases del conocimiento de la lengua, con claridad y precisión, para después intentar otros acercamientos. En aquellos años, Español junto con Teoría literaria eran los cuellos de botella de la carrera de Letras Hispánicas. Las enseñanzas de Arturo en ese año nos permitieron sortear el obstáculo sin problemas al mismo tiempo que adquirimos una sólida formación.

Al año siguiente, volvimos al curso con él —y aunque ahora dice que es un maestro medio barco—, los que tomamos clase entonces leímos como condenados a galeras los veinte libros por semestre que él nos exigió. Auto-

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 1068.

res en apariencia tan áridos como el padre Isla, Feijoo o Jovellanos, fueron leídos con atención, si no con entusiasmo, y gracias a estas lecturas entendimos las complicaciones y desafíos de la España del siglo XVIII; hizo nacer en nosotros el entusiasmo por autores como Galdós, Clarín, Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Machado y tantos otros de los cuales hicimos los correspondientes ensayos. Creo que en ese año, Teresa Weissman, Cecilia Rojas y yo pudimos entregar todos los ensayos. Casi lo odiamos, pero también fuimos conscientes de que sólo así hubiéramos leído a autores que en primera instancia no nos gustaban, y que el maestro Souto nos enseñó a apreciar.

Tal vez nadie lo diría, por su aparente mutismo, pero uno aprende mucho platicando con Arturo Souto, a veces su mirada desencantada y al mismo tiempo amable cuestiona muchos de nuestros arrebatos entusiasmados acerca de “el mar y sus pescaditos”, señalando las dificultades o imposibilidades para realizar nuestras arrebatadas esperanzas sobre el futuro, y con cauteloso buen sentido nos hace aterrizar.

A lo largo de los años que lo conozco, y que de mi maestro ha pasado a ser mi amigo, Arturo ha trabajado sin cesar como profesor y como investigador. Numerosas introducciones a antologías, esclarecedoras y rigurosas como la publicada por la editorial Promaca, han ido marcando su trayectoria intelectual. La literatura francesa, la inglesa, la española, la mexicana, han sido objeto de su interés. He vuelto a releer el prólogo a *107 poesías de los Siglos de Oro. Varia lírica española*, publicado por Eosa en 1985, y es una muestra de la agudeza crítica de su autor. En un momento dado, al plantearse el problema que todo antologador tiene, que es el de seleccionar cuáles pueden ser considerados los mejores poemas de la poesía española, Souto señala que tal pretensión, “tomada en sentido objetivo, es inútil”, pues sin duda hay un sinnúmero de razones como la subjetividad del antologador, el gusto literario, la elección de los incontables lectores anónimos a lo largo del tiempo, y que “constituyen un riguroso cedazo. El más exigente, quizás, el que León Felipe haya llamado el mejor antólogo: el viento”.⁴ Para el lector, inmediatamente acuden las frases del axioma: “las palabras se las lleva el viento”, y sólo aquellas que perduran en la memoria o en la letra escrita, más allá del tiempo, son las que podríamos considerar mejores, porque sus voces y sentidos siguen diciendo al hombre de nuestro tiempo aquellas cosas que dispararon la imaginación poética de sus autores. Sabemos todos que un poema siempre dice cosas distintas y nuevas a cada uno de sus lectores, y es precisamente esta polisemia, como lo señala Arturo Souto, “uno de los mayores encantos

⁴ Arturo Souto, “Prólogo”, en *107 poesías de los Siglos de Oro. Varia lírica española*. México, Eosa, 1985, p. 7.

del lenguaje poético”. Justificando no solamente su elección, sino el incluir textos íntegros que en muchas antologías aparecen fragmentados, el autor señala que “cada poesía, sea cual fuere el número o la arquitectura de sus versos, es una obra entera en sí misma. Copla o gran composición en octavas reales, se trata de un mundo poético ensimismado, un organismo vivo que una mutilación puede destruir”.⁵ El concepto de *contracto* poético, que está detrás de esta propuesta, muestra en nuestro autor una comprensión cabal de lo que un poema es y de los riesgos que se corren cuando, atendiendo más a necesidades editoriales o supuestamente didácticas, para no comprometer al lector en una lectura ardua y larga, se recurre a estas estrategias facilitadoras, que lo único que logran es trivializar el poema, pues sea en el *Polifemo* y *Galatea*, de Góngora, o en *Campos de Soria*, de Antonio Machado, una lealtad estética elemental para con los poetas nos obliga a leer completas sus obras. En una visión limitada del concepto de poesía lírica, parece singular incluir a san Juan de la Cruz en las *Canciones del alma*, pero al leerlo en la antología, el poema de san Juan recobra sus más claros sentidos, y se revela la maravillosa intensidad de la expresión lírica en esa forma extrema del amor, que es el amor a Dios.

Como el mismo autor lo advierte, su gusto lo inclina a la poesía del siglo XX, en términos muy latos; Unamuno, Machado, Guillén, León Felipe, García Lorca, para cerrar con un espléndido poema de Luis Rius, el 107:

Yo fui, no soy, y mi verdad es ésta,
mi presencia conmigo, la más mía:
ser tan sólo memoria y lejanía,
jugador ya sin carta y sin apuesta.

Si ahora digo que fui, que tuve puesta
la vida en ejercicio, que vivía,
muy bien me sé que igual melancolía
me daba entonces similar respuesta.

Entonces ya también había vivido
sin ni esperar un venidero
instante, un presente no cumplido.

Siempre he sido pasado. Así me muero:
no recordando ser, sino haber sido,
sin tampoco haber sido antes primero.⁶

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 249.

Amigo leal, cerrar la antología con un poema de Luis Rius es un acto de amor que mucho lo engrandece. A lo largo de los años he visto a Arturo brindar su serena amistad a los amigos del pasado y del presente. Cuando veo el cartel de este homenaje, pienso que la fotografía, aunque bella, no le hace justicia, porque en ella falta la leve sonrisa, la mirada afectuosa y el humor sutil que ilumina su rostro cuando se encuentra entre amigos.

Sus alumnos hemos transitado sin escollos a la condición de amigos. Siempre abierto a escuchar la ajena opinión como maestro, sin alardes de presunción orienta, sugiere, señala, pero nunca impone. Rara vez le he oído críticas acerbas, pero cuando lo hace es demoledor.

Desde los años en que fue mi maestro hasta la fecha, hay un lazo que ha estrechado nuestra amistad y es mi indeclinable republicanismismo. Mi amor por la República española es heredado. Mi padre se comprometió en cuerpo y alma por la causa de la República y, gracias a él, desde muy pequeña conocí en los viejos libros, en la música y en los poemas lo que ésta significó. Cuando llegué a esta escuela encontré en maestros y amigos ese vínculo afectivo que hizo más rica nuestra amistad: Arturo, Luis Rius, Horacio López Suárez, Federico Patán, Matilde Mantecón hacían concretos los recuerdos de esos años. Y personas y acontecimientos, que a veces sólo estaban en la memoria de una niña que aprendió a cantar la “Canción del 5º regimiento” y a levantar el puño, gracias a sus maestros y amigos, encontraron un espacio de enriquecimiento en el diálogo compartido. Curiosamente, aunque siempre supe de García Lorca, Miguel Hernández o Juan Ramón Jiménez, nada sabía de ese gran poeta que es Pedro Garfias. El encuentro con la poesía de Garfias se lo debo a Rius, a Arturo Souto y a López Suárez, y nunca he cesado de agradecerlos, pues para mí este agónico y trágico poeta representa la voz más clara y más alta del exilio español.

En la mesa de ayer, dos de los ponentes señalaron la lealtad y la entereza con las que Arturo Souto asume las relaciones de amistad. En el curso de los años, su lealtad para con los amigos nunca se ha visto desmentida y tampoco su entereza. Sin alardes, cuando la Facultad se ha visto comprometida en problemas tales como huelgas o acechanzas provenientes del exterior, Arturo ha respondido a la urgencia de la defensa de nuestra institución; a veces, a sabiendas de que la voz de los maestros frecuentemente es ignorada. En cuanto a la entereza, yo personalmente he de agradecer a él y a Horacio López Suárez cómo, en ocasión de la contienda de la elección de consejera universitaria, ambos resistieron a pie firme toda suerte de rumores amenazantes, y aun golpes en la puerta en la sala de maestros donde se encontraban las urnas. Posiblemente, creo yo, en un momento dado tuvieron temor, pero no cedieron a él.

En los años ochentas, empezamos a viajar juntos Matilde, Arturo, Abelardo y yo; San Luis Potosí, Zacatecas, Querétaro, Zamora, Ajijic, Veracruz o

Tlacotalpan; en estos viajes platicábamos de todo: pintura, música, los problemas universitarios, la crónica del exilio, ésta a cargo de Matilde, que era una charlista encantadora, y a la que siempre insistí que escribiera toda esta memoria viva que poseía. Recuerdo que un día, sentados a la orilla del lago de Chapala, y luego de largas horas de charla, enmudecemos: el largo ocaso, como si hubiera penetrado en nosotros, nos envolvió en una larga pausa reflexiva, después de la cual nos sentimos más amigos, más unidos.

Han pasado los años, y a lo largo de ellos, el afecto, la estimación intelectual y los recuerdos compartidos han sido la amalgama que ha dado sentido a una siempre creciente amistad por Arturo Souto, mi profesor y amigo.

Ensayo vario



Miguel Ángel Asturias: luz y sombras

Juan Antonio Rosado

O Miguel Angel sorcier des vers luisants

Aimé Césaire: “Quand Miguel Angel Asturias disparut”.

I

Hijo de un juez y de una maestra de escuela, Miguel Ángel Asturias nació el 19 de octubre de 1899 en Guatemala, un año después de la llegada al poder del sanguinario dictador Manuel Estrada Cabrera, también llamado el “Señor Presidente” o el “Protector de la juventud estudiosa”, que “gobernó” Guatemala durante veintidós años. Asturias sintió el terror del oscuro despotismo desde su nacimiento y con la voz aprendió a enfrentarlo. Hasta su muerte, en el Madrid de 1974, el Gran Lengua —como él mismo se llamó— nunca perdió el habla. Exilio tras exilio, siempre estuvo con su pueblo y, a pesar de los ataques por haber colaborado en la dictadura de Jorge Ubico durante los años treinta, los ideales que plasmó en sus artículos de juventud, así como su profunda preocupación por el ser latinoamericano, se conservaron a lo largo de su casi inabarcable obra.

Al igual que su padre, Miguel Ángel se opondrá al tirano y defenderá la expresión de los estudiantes. Es sintomático que la única voz optimista que no muere en su novela más conocida, *El señor presidente* (1946), sea precisamente la del estudiante, quien, encarcelado, exclama: “¡Qué es eso de rezar! ¡No debemos rezar! ¡Tratemos de romper esa puerta y de ir a la revolución!” Un viejo lo abraza y exclama que “¡no todo se ha perdido en un país donde la juventud habla así!” Y fue la juventud, en efecto, la que rompió la puerta de la represión y derrocó a Estrada Cabrera en 1920.

Pero trece años antes, en 1907, el régimen de terror había llegado al paroxismo a causa de un levantamiento de profesionistas. Muertes, torturas y encarcelamientos recorren las familias. Los amigos se delatan mutuamente. La paz se halla lejos, pero no el deseo de superarse y así, más tarde, Miguel

Ángel se inscribe en la llamada Universidad Estrada Cabrera. Quiere ser médico, pero pronto se decepciona. ¿El motivo? Entre otros, una broma de estudiantes: le pusieron dedos de cadáver en su portafolios. El joven se desmaya y el maestro le aconseja cambiar de carrera. Decide estudiar Derecho.

El dios maya de los terremotos, Cabrakán, devasta la ciudad el 25 de diciembre de 1917. Este tema será utilizado por Asturias en *Tres de cuatro soles* (1971). Entre las construcciones que desaparecieron, se encuentra El Portal del Señor, con todo y mendigos, que después se transformará en el escenario inicial de *El señor presidente*.

110 A partir del terremoto, empieza a tambalearse la dictadura; los jóvenes se lanzan a la lucha política. En 1923 fundan la Asociación de Estudiantes Unionistas y editan un periódico contra el déspota: *El Estudiante*, publicación incontrolada por los directivos del Partido Unionista del que formaban parte. Este partido pretendía la Unión Centroamericana, a la que Estrada Cabrera se opuso de forma determinante.

En su cuento “Sábado de Gloria”, publicado en *El Estudiante* el 1 de abril de 1920, Asturias compara al dictador con Judas e incita al pueblo a derrocarlo. En ese año cae el autócrata. Gracias a los embajadores británico y norteamericano, se le perdona la vida. Gracias a Asturias y a otros intelectuales, no se ejecuta al poeta José Santos Chocano, odiado por adulator y protegido del tirano.¹ El opresor deseaba dar una imagen de cultura, rodeado de poetas e impulsor de las ridículas Fiestas de Minerva en un país con alto nivel de analfabetismo, acosado por erupciones y terremotos; fiestas y templos a la sabiduría que impresionaron (y engañaron) a intelectuales de todo el mundo. “Don Manuel —advierte Rafael Arévalo Martínez— fue sensible siempre al halago de los escritores famosos, a muchos de los cuales, desde los comienzos de su gobierno, pagó espléndidamente”.² No obstante, pese a la imagen de cultura y estudio que el tirano quiso propagar, Estrada acabó con todo movimiento intelectual, encarceló profesores y estudiantes. Fue por su caída por lo que Asturias, Juan Olivero, José Castañeda y Epaminondas Quintana bautizaron, en el París de 1926, a su generación como la “Generación de 1920”.³ Los actos de estos jóvenes, incluidos los de Moyas (como sus amigos

¹ Cabe señalar que también Rubén Darío, muerto en 1916, no sólo había gozado de la protección de Estrada, sino que, al igual que Santos Chocano, le había dedicado poemas. Es curioso que Darío, que había escrito contra el imperialismo (por ejemplo, su oda “A Roosevelt”) le haya dedicado poemas al tirano que prácticamente vendió Guatemala a Estados Unidos (en concreto, a la United Fruit). El estudio de Publio González-Rodas, “Darío y Estrada Cabrera”, prueba que la actitud de Darío se debió a sus dificultades económicas y a su necesidad de ser protegido, debilidades que aprovechó gente como Estrada, a quien el poeta, en el fondo, detestaba.

² Rafael Arévalo Martínez, *¡Ecce Pericles!* Guatemala, Tipografía Nacional, 1945.

³ Quintana publicó, en 1970, la *Historia de la Generación de 1920*.

llamaban a Asturias) fueron revolucionarios. Entre ellos, haberle conferido a la huelga de Dolores un carácter popular, político y social con el órgano satírico *No nos Tientes*. Asturias participó en la composición de la letra de “La Chalana”, canción de guerra del estudiante. En su novela *Viernes de Dolores* (1972) recordará la época estudiantil y a los miembros de su grupo.

La Asociación de Estudiantes edita la revista *Studium*, donde Asturias publica poemas y en 1922 su cuento “El toque de ánimas”, que prefigura escenarios y personajes de *El señor presidente*. El joven escritor es elegido representante de los alumnos de la Universidad de San Carlos para asistir, en septiembre, al Primer Congreso Internacional de Estudiantes, convocado en México por José Vasconcelos. A sus veintidós años, Asturias aprendió una gran lección de latinoamericanismo. Conoció a Ramón del Valle-Inclán y a Vasconcelos, dos de sus influencias más destacadas.

111

En diciembre, un cuartelazo del general Orellana depuso al presidente interino, el unionista Carlos Herrera. Asturias publicó, en la revista *Claridad*, el artículo antimilitarista “Revolución”. A pesar del clima político, la Generación del 20 funda la Universidad Popular, cuyos fines fueron alfabetizar a las masas, divulgar la ciencia y formar el alma nacional.⁴ El rector de la Universidad les prestó aulas; las clases eran por la noche.

En esa época, la situación familiar de los Asturias mejora. El padre importaba harina y azúcar. Sin embargo, en una ocasión hubo una redada; Moyas fue encarcelado con otros estudiantes y periodistas. No pasó mucho tiempo en prisión, pero la experiencia lo marcó profundamente: el calabozo aparece en el capítulo “Habla en la sombra”, de *El señor presidente*, obra cuyo germen principal es un cuento de 1923: “Los mendigos políticos”. Ese año, Asturias se titula como abogado con la tesis *El problema social del indio*.

Ocurrió entonces un grave incidente. Un general intentó apoderarse de la patrulla de un suboficial que causaba escándalo. Este último arguyó que no podía entregarla porque estaba en servicio. Como el general quiso agredirlo, el patrullero ordenó a sus soldados que lo mataran. Asturias y otros abogados llevaron la defensa jurídica del suboficial, basándose en que el jefe de una patrulla sólo puede entregarla en el cuartel. No obstante, el Consejo Militar sentenció a muerte al soldado. Asturias y sus amigos publicaron, en *Tiempos Nuevos*, un número contra el militarismo, lo que fue causa de que Epaminondas Quintana, médico, fuera apaleado. Le reventaron los oídos y casi le sacan un ojo. Preocupados, los padres de Moyas desean que su hijo salga del

⁴ Epaminondas Quintana elaboró un resumen de las ideas y realizaciones de la Generación y lo publicó en 1960. Manuel José Arce lo transcribe en una nota de su artículo “Guatemala versus Miguel Ángel Asturias. Breve relato de un conflicto”, en Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*. México, Crítica/UNESCO, 1989, pp. 896 y 897.

país. El muchacho se resiste, pero a fines de 1923 llega, exiliado, el educador peruano José Antonio Encinas. Al terminar su trabajo (redactar los programas de primaria) anunció que se iba a Inglaterra y los Asturias envían a su hijo con él para que estudie economía política en Oxford.

112 Miguel Ángel visitó los testimonios mayas del Museo Británico. A los pocos meses se reunió en París con Juan Olivero para festejar el 15 de septiembre y decide establecerse allí. Su estancia en París (1924-1933) fue decisiva.⁵ Participó en la fundación de la Asociación Latinoamericana de Estudiantes y se inscribió en un curso sobre mitos y religiones mayas, impartido por Georges Raynaud, traductor del *Popol Vuh*. En la primera clase, el erudito miró constantemente al guatemalteco. Desconcertado, Asturias piensa que se equivocó de curso, pero no es así. Al concluir la lección, el mayista se dirige a él con estas palabras: “Vous êtes maya”. Comenta Asturias que

al confirmarle que procedía de Guatemala, el hombre se puso entusiasmadísimo. [...] Insistió mucho en que fuese hasta su casa [...] Al entrar en su apartamento, abrió la puerta y me tomó del brazo hasta la cocina, en donde estaba su señora cocinando y le dijo: “He aquí un maya. ¡Y tú que dices que los mayas no existen!”⁶

Asturias conoció al mexicano González de Mendoza y juntos, bajo la dirección de Reynaud, tradujeron el *Popol Vuh*, del francés al español, aunque, según el mismo González y Francisco Monterde, Asturias no participó en la traducción.⁷ Además de descubrir a su patria en París, el guatemalteco se reunió con un grupo de amigos (César Vallejo, Arturo Uslar Pietri y otros) para contarse anécdotas sobre las dictaduras que habían conocido. Se figura que su cuento “Los mendigos políticos” podía convertirse en algo mayor y así se puso a escribir *El señor presidente*,⁸ cuyo primer título, conservado en el manuscrito de 1933, fue *Tohil*, el dios maya que exigía sacrificios humanos.

⁵ Un breve texto sobre la estancia parisina es el de Jean-Louis Dumas: “Asturias en Francia”, en *Revista Iberoamericana*, vol. xxxv, núm. 67. Pennsylvania, Universidad de Pittsburg, enero-abril de 1969, pp. 117-125.

⁶ Luis López Álvarez, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. San José, Costa Rica. Editorial Universitaria Centroamericana, 1976, p. 75.

⁷ Cf. Luis Cardoza y Aragón, *Miguel Ángel Asturias. Casi novela*. México, Era, 1991, p. 15.

⁸ Cf. Luis Harss, “Miguel Ángel Asturias, o la tierra florida”, en *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1975, p. 98. A este respecto, señala Georges Pillement que “*El señor presidente* transcurre en Ciudad de Guatemala, pero los apuntes que sirvieron a su redacción fueron redactados en una mesa del Dôme, en medio del murmullo de las conversaciones, mientras que los camareros, como prestidigitadores, hacían juegos malabares con las sillas y las consumiciones”. (G. Pillement, “El París que Asturias ha visto y vivido”, en M. A. Asturias: *París 1924-1933...*, p. 747.)

En París, el futuro premio Nobel también se encontró con el surrealismo que, como a otros autores latinoamericanos, lo ayudó a descubrir su propia tradición indígena, ya que esta tendencia fue capaz, en ellos, de hacer revivir el inconsciente.⁹ A su vez, conoce y alude por escrito a *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, novela que surtirá efectos positivos (al igual que el surrealismo) en su obra sobre Estrada Cabrera.

Como escritor, continúa trabajando en *Tohil* y en *Leyendas de Guatemala*; publica en 1925 *Rayito de estrella*, “Fantomima” o “pantomima con fantasmas”, que “no es verso, no es prosa, no es poema, no es teatro aunque esté escrito en forma de farsa escénica; no es fábula; no es libro serio; no es cosa de chiste; y es todo eso al mismo tiempo”.¹⁰ Escribe poesía y cuentos como “La venganza del indio”, su primera obra indigenista, que prefigura *Hombres de maíz* (1949), y “La barba provisional”, su único texto totalmente surrealista. Como corresponsal de *El Imparcial* —fundado en 1922— envía una gran cantidad de artículos a Guatemala. En ellos denuncia la barbarie en que vive su nación, donde “la ciencia es desconocida y el arte diversión de gentes que no tienen que hacer”;¹¹ cuestiona al ser guatemalteco y condena la corrupción política; observa la necesidad de retornar a las tradiciones propias y de contrarrestar el imperialismo económico de Estados Unidos; demuestra un apasionado odio hacia el explotador norteamericano y hacia los gobiernos títeres de su país; se preocupa por la identidad nacional; defiende la educación y alienta la Universidad Popular; exalta a Vasconcelos y el ejemplo de México en materia educativa; propugna por el cultivo de la tierra, máximo incentivo en un país agrícola; entrevista a Unamuno, Blasco Ibáñez y José Ingenieros; describe los países que visita durante los Congresos de Prensa Latina; hace crítica de arte, de cine y de literatura, y trata muchos otros temas. Pero, sobre todo, no olvida a su patria: la defiende en Francia y la critica en sus textos; dialoga con ella y en 1928 la visita por tres meses y ofrece conferencias; incluso piensa en la fundación de un partido político campesino.¹² Publica *Arquitectura de la vida nueva*, y a su regreso a París funda *La revue de Guatémala*. Dos años después empieza su consagración.

Leyendas de Guatemala (Madrid, 1930), publicado en Ediciones Oriente, que dirigía Rafael Giménez Siles, es su primer libro trascendente. El poeta

⁹ A este respecto, cf. L. López Álvarez, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰ Carlos Samayoa Aguilar, “Rayito de estrella de M. A. Asturias”, reseña publicada en *El imparcial*, 14 de enero de 1930 y reproducida en M. A. Asturias: *París 1924-1933...*, p. 528.

¹¹ M. A. Asturias, “Las sociedades sin razón de ser (i)”, 5 de marzo de 1925 en *ibid.*, p. 15.

¹² Cf. Marc Cheymol, “Miguel Ángel Asturias entre latinidad e indigenismo”, en *ibid.*, p. 859. En este mismo volumen hay un artículo, en dos partes, titulado “Indispensable necesidad de organizar el partido político de los campesinos” (mayo de 1928).

Francis de Miomandre se entusiasma con él y lo traduce al francés. Georges Pillement, Robert Desnos y Miomandre escriben artículos elogiosos sobre el texto.¹³ En su “Carta a Miomandre”, Paul Valéry expresa que las leyendas “me han dejado traspuesto. Nada me ha parecido más extraño —quiero decir más extraño a mi espíritu, a mi facultad de alcanzar lo inesperado— que estas historias-sueños-poemas”, y también: “Mi lectura fue como un filtro, porque este libro, aunque pequeño, se bebe más que se lee. Fue para mí el agente de un sueño tropical, vivido no sin singular delicia”.¹⁴

114 Asturias se convierte en el Gran Lengua, el repetidor de los mitos mayas, el vocero de su tribu, el Tecum Uman, el “verdadero tata de la nacionalidad”, como lo calificó, en un discurso leído en quiché y catchiquel, una indígena durante un homenaje en que varios indios entregaron obsequios al poeta a mediados de los años sesentas.¹⁵

Para 1933, ya está terminada la novela *Tohil*. Asturias debe volver a Guatemala (ya nada tiene que hacer en París). Pero la publicación de *Tohil* será imposible con el dictador Jorge Ubico, en el poder desde 1931. Si Estrada Cabrera quería aparentar cultura, Ubico, por el contrario, la aborrecía. Asturias deja una copia de *Tohil* con su amigo Pillement y regresa a Guatemala, donde el tirano ya había mandado suprimir la Universidad Popular, a la que tanto había apoyado el escritor desde París. El fascismo mundial estaba en apogeo.

Asturias colabora en el órgano oficial, *El Liberal Progresista*, de donde luego se retira para fundar el *Diario del Aire*, noticiero radiofónico que populariza bellas imágenes y metáforas sobre Guatemala. Ubico nombra a Carlos Wyld Ospina¹⁶ y a Asturias diputados de su congreso títere. Es imposible desobedecer al dictador.

Mientras tanto, el escritor recibe a Pablo Neruda y organiza charlas clandestinas entre él y algunos literatos y obreros. Investiga la historia de Guatemala y el imperialismo de la United Fruit Company. *Tohil*, que se encuentra en casa, despierta de vez en cuando:

La policía ha sido prevenida de la existencia del manuscrito y lo busca afanosamente, aunque sin tocar al diputado Asturias, quien, dentro de un clima conspirativo y con infinitas precauciones, realiza lecturas privadas de la obra. Hay varias copias del libro mecanografiadas que se guardan en las casas de los íntimos.¹⁷

¹³ Cf. *ibid.*, pp. 531-534.

¹⁴ Paul Valéry, “Carta a Francis de Miomandre”, en M. A. Asturias, *Leyendas*. San Salvador, Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, 1960, pp. 7-9.

¹⁵ Cf. Jimena Sáenz, *Genio y figura de M. A. Asturias*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1974, pp. 248 y 249.

¹⁶ En 1929, Wyld Ospina había publicado un ensayo sobre Estrada Cabrera: *El autócrata*.

¹⁷ Testimonio de A. Arrivillaga Aguirre, en *París: 1924-1933...*, p. 909.

Baste un ejemplo para dar idea de la mordaza invisible que los intelectuales portaban durante el régimen de Ubico: cuando Asturias dirigía el *Diario del Aire*, recibió una carta del educador Encinas desde Perú. Le proponía asilo y le hablaba mal de Ubico. La carta fue leída por el director de Policía, quien hizo que Asturias la contestara con elogios hacia el dictador.¹⁸ Muchos, como Luis Cardoza, le reprocharán su colaboracionismo:

A la Asamblea Constituyente, fabricada para la tercera reelección del general Jorge Ubico en 1941, Asturias fue nombrado [...] El golpe clave contra el general [...] fue el “memorial de los 311”, así llamado por el número de firmantes que exigía su renuncia. Entre los 311 Asturias no figuraba.¹⁹

Otros no lo perdonarán. ¿Cuáles fueron las razones para no exiliarse de nuevo? ¿Se sentía acorralado entre la esperanza y la necesidad? ¿Fue una contradicción el gesto ubiquista, tomando en cuenta los artículos que había enviado desde París? Su voz de escritor comprometido se aletarga por propia protección, aunque sigue trabajando en *Tohil*. Más tarde dará cuenta, literariamente, de la autenticidad de sus ideas.

Ubico fue derrocado en 1944. Al caer, en el mismo año, el nuevo dictador (Federico Ponce), los estudiantes lanzaron al escritor a la fuente de la Escuela de Derecho, en señal de repudio por sus antecedentes próximos. Asturias se va a Europa, pero pronto, llamado por las fuerzas vencedoras, regresa a su país. Había tomado el poder un civil, Juan José Arévalo, seguido por un coronel retirado, Jacobo Arbenz, quien reabre la Universidad Popular y pone en práctica los proyectos de reforma agraria de Arévalo. Para Asturias, la revolución también significa un cambio: empieza a moverse en la diplomacia. Es agregado cultural en México, donde publica en 1946 —por fin y con variantes—, su novela sobre Estrada Cabrera, aunque con otro título: *El señor presidente*. Esta edición privada, de Costa-Amic, contiene un epígrafe tomado del *Popol Vuh*, suprimido en las demás ediciones: “Y entonces se sacrificó a todas las tribus ante su rostro”.²⁰ Del *Popol Vuh* el escritor extrajo su visión del dios maya Tohil. Dos años después, Gonzalo Losada publicará *El señor presidente* en Argentina. *Hombres de maíz*, también de Losada, es un ascenso majestuoso hacia el mito. El juego lingüístico adquiere dimensiones insólitas, sin escatimar el mensaje social: la lucha entre quienes cultivan por negocio y quienes lo hacen para comer.

¹⁸ Cf. López Álvarez, *op. cit.*, pp. 120 y 121.

¹⁹ L. Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 23.

²⁰ M. A. Asturias, *El señor presidente*. Ed. crítica. Madrid, Klincksieck/FCE, 1978, p. 259. Este epígrafe también encabeza el manuscrito de *Tohil*.

Aumentan el prestigio y la fama del guatemalteco. Y aunque su interés por la United Fruit Company en esta época no es nada nuevo, en 1949 lee el libro *El imperio del banano*, de Kepner y Soothill, investigación sobre el imperialismo económico que lo inspirará para denunciar esta situación a través de la novela, con la llamada *Trilogía bananera*, compuesta por *Viento fuerte* (1950), *El papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960). Ya la novela se ha convertido en “el único medio que tengo de dar a conocer al mundo las necesidades y aspiraciones de mi pueblo”.²¹

Pero el panorama se ensombrece de nuevo. Arbenz ha expropiado tierras de la bananera. Surgen disputas entre la compañía norteamericana y el gobierno de Guatemala por el pago de la compensación. El gobierno gana el pleito y la United Fruit empieza a propagar que Arbenz es “comunista”. La invasión del pequeño país centroamericano ya se ha programado. Arbenz cablegrafió a París para pedirle a Asturias que vuelva como embajador de El Salvador en 1953, puesto difícil porque se esperaba que la invasión de Castillo Armas, apoyada por el gobierno de Washington, llegara desde la frontera salvadoreña. Asturias logró que Castillo no pudiera entrar por allí. Tuvo que entrar por Honduras. Los norteamericanos bombardearon Guatemala y otras ciudades.

En 1954, subió al poder Castillo Armas, a quien sus mismos amigos veían como a un estúpido hombrecillo, cualidad no necesariamente negativa para los agentes de la CIA.²² Asturias pierde su ciudadanía (cinco años después le fue restituida, a instancias de la Universidad de Guatemala), y empiezan ocho años de exilio en Buenos Aires. En 1956, aparece su reacción, *Week-End en Guatemala*, ocho relatos unidos por un tema: la invasión y la campaña de desprestigio contra el gobierno anterior. El libro provocó este comentario de Alfonso Reyes: “¡Qué poder el suyo! ¡Qué formidable carrera literaria en ascenso! Estoy a medio libro, fascinado y deleitado”.²³

En Buenos Aires, Asturias es corresponsal de *El Nacional*, de Caracas, y consejero de Editorial Losada, donde, entre otras obras, publica *Mulata de tal* (1963), que, por su fuerza evocadora de la naturaleza y el uso del mito, nos recuerda a *Hombres de maíz*. En 1962 se produce un golpe de Estado en Argentina. El guatemalteco es detenido. En una carta abierta, el escritor argentino Ernesto Sábato afirma:

Diré simplemente que cuando el nombre del general que por el momento ocupa algún espacio en los diarios haya caído en el detallado olvido que se merece, el

²¹ L. Harss, “Miguel Ángel Asturias, o la tierra florida”, en *op. cit.*, p. 116.

²² Cf. Stephen Schlesinger y Stephen Kinzer, *Bitter fruit*. The Untold Story of the American Coup in Guatemala. Nueva York, Anchor Books, 1983, p. XII.

²³ Citado por J. Sáenz, *op. cit.*, p. 204 (nota 4).

nombre de Asturias seguirá pronunciándose en nuestros idiomas, del mismo modo que seguimos leyendo a Dante e ignoramos quién fue el encargado de su exilio.²⁴

Asturias va a Rumania, pero su objetivo es Italia, donde vive hasta 1966,²⁵ cuando acepta ser embajador en París del gobierno de Julio César Méndez Montenegro “y de esa manera —dice Emir Rodríguez Monegal en 1969— une su destino político al de grupos que él había combatido. La izquierda latinoamericana no ha perdonado a Asturias esta actitud, especialmente en momentos en que nuevos brotes de guerrilla assolaban su patria”.²⁶ Por esta actitud, al igual que por la que mantuvo con Ubico, persiste la polémica. Mientras unos atacan al poeta, otros lo defienden. López Álvarez aclara que, al aceptar la embajada, Asturias “obraba aconsejado por Arbenz —al que seguía considerando como su verdadero presidente— y sus amigos del Partido Guatemalteco del Trabajo”.²⁷

117

Un hombre que, desde su juventud, prefirió la polémica y la reflexión, nunca podrá complacer a todos, pero sus obras —alquimias verbales—, y en particular *El señor presidente*, con su visión cinematográfica y su extraordinario equilibrio entre mito, denuncia y juego lingüístico, trascienden su época y su país.

En 1967, Asturias es galardonado con el premio Nobel de literatura. Cuando se enteró de que lo recibiría, declaró que lo consideraba como un premio a la novela latinoamericana de hoy, y luego reafirmó dicha postura: “Sí, lo considero como tal y particularmente como un premio que consagra a esa literatura que llamamos comprometida, o más exactamente responsable”.²⁸ Dos años antes se le había concedido el Premio Lenin de la Paz y tres años antes Jean-Paul Sartre, al rechazar el Nobel, había aconsejado: “¿Por qué no se lo entregan a Aragón, Neruda o Asturias?”²⁹ Sin duda, el filósofo francés se había percatado tanto de la calidad como de la toma de posición de Asturias, pues para él la literatura es *por esencia* toma de posición.³⁰ Independientemente del valor de los premios —muchos Nobeles descansan en la paz del olvido—, la universalidad de la obra del guatemalteco cobra mayor actuali-

²⁴ *Ibid.*, p. 145.

²⁵ Cf. G. Bellini, “Miguel Ángel Asturias en Italia”, en *Revista Iberoamericana*, vol. xxxv, núm. 67. Pennsylvania, Universidad de Pitsburg, pp. 105-115.

²⁶ Emir Rodríguez Monegal, “Los dos Asturias”, en *ibid.*, p. 20.

²⁷ L. López Álvarez, *op. cit.*, p. 27.

²⁸ Entrevista de Kommen Becirovic, citado por Seymour Menton, “Asturias, Carpentier y Yáñez: paralelismos y divergencias”, en *Narrativa mexicana*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1991, p. 44.

²⁹ Citado por J. Sáenz, *op. cit.*, p. 243.

³⁰ Cf. J. P. Sartre: *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1981, p. 240.

dad entre más obras genera, y su mejor obra sigue marcando e instruyendo a las nuevas generaciones.³¹

118 Un lugar común en la crítica sobre Asturias es considerar que su obra se mueve entre el mito y la realidad. El error es que se suele separar las dos vertientes: aquellos textos en los que se le da más énfasis al mito, y aquellos en los que lo relevante es el “compromiso” social y político.³² Pienso que esta esquematización es simplista y que en ambas vertientes las dos preocupaciones se relacionan dialécticamente. Cardoza y Aragón prefiere *Hombres de maíz* “por su aventura mítica y lingüística, por su profundización en lo coloquial, por ir a lo más lejos que alcanzó su juego. Este juego, que privilegio, lo encuentro paradigmáticamente en ese libro que me gusta por lúdico, por su mestizaje formal, por no preocuparse de verdad alguna”.³³ Pero, a pesar del aspecto lúdico, Asturias no sólo se ocupa del mito. El germen de *Hombres de maíz* está en su ya aludido cuento de 1926, “La venganza del indio”, enviado a *El imparcial*, al igual que muchos artículos sobre la tierra y su cultivo, y ésa es la *verdad social* que, pese a Cardoza, se manifiesta en *Hombres de maíz*. Como lo ha advertido Mario Payeras: “En la obra no sólo hay identificación con los indios y mestizos de Guatemala, hay amor, hambre vital de asumirlos como hecho social, como realidad escogida para dejar en ella lo mejor del talento. Sostener lo contrario es afirmar que la obra de arte puede ser producto de la vanidad y de la banalidad”.³⁴ Ni siquiera en sus obras más fantásticas elude la preocupación política o social. Por ejemplo, *El hombre que lo tenía todo, todo, todo* es una alegoría sobre el mal uso del poder.

Con *El señor presidente* ocurre lo mismo, pero a la inversa: es una obra de denuncia, con una gran cantidad de elementos históricos,³⁵ pero el mito se respira desde la primera página, con la evocación de Luzbel, hasta la asociación del presidente con Tohil. En Asturias hay un fuerte vínculo entre mito y

³¹ Un estudio sobre la influencia que *El señor presidente* ha ejercido, en más de cuarenta años, sobre la literatura latinoamericana, es el de Giuseppe Bellini, “*El señor presidente*, criadero de tiranos”, en *De tiranos, héroes y brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*. Roma, Bulzoni Editore, 1982.

³² Es el caso de Seymour Menton, cuando afirma: “La obra novelística de Miguel Ángel Asturias [...] puede dividirse en dos grupos claramente definidos”: las novelas que se asemejan “por su derivación mágica de la cosmología maya” y las de “protesta social, más realistas y más estrechamente estructuradas”. (S. Menton, “Asturias, Carpentier y Yáñez: paralelismos y divergencias”, en *op. cit.*, pp. 54 y 55.)

³³ L. Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 220.

³⁴ Mario Payeras, “Asturias y Cardoza”, en *Rayuela*. México, agosto-septiembre de 1992, p. 4.

³⁵ Sobre el uso de los elementos históricos o reales en esta novela, véase Juan Antonio Rosado, “La realidad en *El señor presidente*, de M. A. Asturias”, en *Sábado*, suplemento de *Uno Más Uno*. México, 24 de mayo de 1997, pp. 1-3.

denuncia social. La mitificación convierte la denuncia en algo atemporal, fuera de los límites que impone un espacio-tiempo determinado.

Otros críticos eluden este vínculo para concentrarse en los rasgos formales de este innovador de la forma. Juegos de palabras, onomatopeyas, falsas etimologías, jitanjáforas y otros recursos no son sino ingredientes de una alquimia mucho más compleja. En un texto sobre Uslar-Pietri, afirma Asturias que el trabajo del novelista es “Hacer visible lo invisible con palabras”.³⁶ Es por ello, como lo expresa Aimé Césaire, un “*sorcier*”.

Pero la gran protagonista de la obra asturiana es Guatemala. Supo descubrirla y asimilarla, repetir los mitos de otro modo, actualizarlos para comunicarse con su pueblo y con el mundo. Reynaud no se equivocó cuando le dijo “vous êtes maya”. El aspecto de este “maya” universal se transfiguró en avatares del pasado que ven desde la tierra hacia el porvenir. Asturias comprendió su misión al aclarar que “Entre los indios existe una creencia en el Gran Lengua, el vocero de la tribu. Y en cierto modo es lo que he sido: el vocero de mi tribu”.³⁷ En el París de los años veintes, un hombre descubre a su patria. En 1930, emerge su voz poética con *Leyendas de Guatemala*. La tribu no está sola, y aunque su vocero prefirió ser enterrado en París, la misión sagrada del Gran Lengua continúa.

119

II

Miguel Ángel Asturias es, antes que nada, un poeta: “La poesía, magia de los dioses, según los mayas y nahuatlés [sic], era el arte de endiosar las cosas. El poeta “endiosa” las cosas que dice”.³⁸ En la cuarta parte de su texto “*El señor presidente* como mito”, dice Asturias que esta novela debe considerarse dentro de las llamadas “narraciones mitológicas”. Si bien esta apreciación tiene completa validez, el escritor —en su ensayo— se concentró casi totalmente en la figura del presidente como “hombre-mito”, como “ser-superior” y soslayó otros temas míticos, así como las dimensiones simbólicas de los personajes más importantes y de la oposición luz-sombra, reflejada en caracteres y situaciones.³⁹ Eje fundamental en *El señor presidente*, este antagonismo simbólico es, sin duda, una de las obsesiones cardinales de Asturias.

³⁶ M. A. Asturias, “Novelistas no, hechiceros”, en *América, fábula de fábulas, y otros ensayos*. Comp. y pról. de Richard Caallan. Caracas, Monte Ávila Editores, 1972, p. 79.

³⁷ Epígrafe del libro de L. López Álvarez, *op. cit.*, p. 7.

³⁸ L. López Álvarez, *op. cit.*, p. 168.

³⁹ Al final de su ensayo, Asturias reconoce que ha abierto un enfoque mítico sobre *El señor presidente*, que hasta 1967 se había estudiado sólo desde el punto de vista literario-político, pero que habrá también que estudiarse como una serie de mitos vivos, actuantes. (Cf. “*El señor*

La antítesis luz-sombra o claridad-tinieblas, la preocupación pictórica que la enfatiza aparece prácticamente en toda su obra. En un texto del 15 de agosto de 1925, el guatemalteco alude a Pirandello y a su elogio de la mentira: cada ser humano se construye una mentira para vivir. Continúa Asturias: “Yo, éste y aquél nos hemos construido diferentes escenarios de vida. El mío tiene *luces y sombras*, el de éste es un escenario de amores prohibidos y el de aquél un altar todo pureza”.⁴⁰ ¡Gran intuición de lo que, entre otras cosas, será su producción: grandes escenarios de luces y sombras! Por ser una obra muy extensa, resulta ambicioso ejemplificar las connotaciones simbólicas de dicha oposición. Por ello sólo recurriré a *algunos* ejemplos cuya carga simbólica resulte más evidente e interesante. La obsesión de Asturias por los juegos y la oposición de luz y sombra, si bien se manifiesta desde sus primeros textos, en muchos de ellos adquieren dimensiones simbólicas que las ubicarán en una *estructura mítica*. Afirma Gerald Martin:

Aun en los primeros artículos, el escritor va desarrollando una concepción histórica (mejor, antropológica) del arte como ritual desacralizado, y va profundizando en la relación entre la materia y el pensamiento y entre la historia y el mito por medio de las oposiciones de luz y sombra, movilidad e inmovilidad, hombre y mujer, etc.⁴¹

Pero es el contraste luz-sombra el que encabezará el sistema simbólico de su obra más leída: *El señor presidente*. Corroboresmos la aseveración del crítico inglés con algunas citas de textos que antecedieron a esta magna obra.

Cuando Asturias se encuentra en Florencia, con motivo de uno de los Congresos de Prensa Latina (julio de 1925), envía a *El imparcial* diversos artículos al respecto. En uno de ellos se hace muy notoria la oposición luz-sombra, así como las dimensiones simbólicas de ambas entidades: “El automóvil pasa raudo entre las frondas silenciosas. Sus ojos de oro asesinan en cada abismo una sombra de mala intención”.⁴² Si aquí la sombra es de

presidente como mito”, en *El señor presidente*. Ed. crítica, p. 303 y 306. Sobre la estructura mítica del héroe en esta obra, véase Juan Antonio Rosado, “A 100 años del nacimiento de M. A. Asturias. La estructura mítica del héroe en *El señor presidente*”. México, Casa del Tiempo, julio-agosto, de 1999, pp. 21-24. Sobre los símbolos de la maldad en esta misma novela, véase, del mismo autor, “M. Ángel Asturias: la maldad y sus símbolos”, en *Crónica Dominical*, suplemento de *Crónica*. México, 26 de septiembre de 1999, pp. 7-9.

⁴⁰ M. A. Asturias, *París, 1924-1933...*, p. 48. (El subrayado es mío.)

⁴¹ *Ibid.*, p. 538.

⁴² *Ibid.*, p. 44. Dos artículos anteriores donde son también evidentes las connotaciones simbólicas de la luz y de la sombra son “Los sábados de Paul Swan” (17 de enero de 1925) y “Tijón” (31 de enero del mismo año). Véase M. A. Asturias, *París, 1924-1933...*, pp. 8-10.

“mala intención” (asesinada por la luminosidad implícita en la palabra “oro”), en otro artículo ya las sombras se asocian al *demonio* y a los poderes malignos, visión que se retomará en *El señor presidente*:

Salas en la penumbra de una niebla de esencias exquisitas. En la sombra se ven surgir los más raros dedos, los dedos de una mano enguantada en rojo, que se nos antoja por asociación sacrilega de luces, asociación de contraste, la mano de un cardenal o la misma mano del demonio. Es la mano de este último que por temor ya no menciono más, que va alargando los bellísimos envases que en el infierno de los caprichos ha fundido y forjado a fuego lento.⁴³

En el texto, dirigido a una “Amiga”, también se asocia el demonio a la mujer, y Asturias concluye con ironía: “Iba a firmarte Fausto, pero he preferido mi nombre porque también tiene algo diabólico: el ‘ángel’”. Si es cierto que el personaje Miguel Cara de Ángel, “bello y malo como Satán”, es —además de sus referentes reales⁴⁴— en cierto sentido un desdoblamiento del lado oscuro o de la “sombra” (para evocar a Jung) del autor, este artículo, del 18 de noviembre de 1925, sin duda prefigura a Cara de Ángel.

Las connotaciones negativas de la sombra se hacen otra vez patentes el 30 de diciembre. El autor dice que se trata “de mejorar un pueblo, de arrancarlo de la sombra en donde vive y agosta sus energías”.⁴⁵ Preocupado por la educación popular, el guatemalteco vincula las sombras a la “ignorancia” y a la “falta de movimiento que entre nosotros tienen las ideas”. La misma asociación existe en otros textos escritos en París; por ejemplo, en “Hacia la Universidad Nacional” (15 de diciembre de 1926), se dice que “La conciencia de nuestra ignorancia ha de salvarnos de la sombra”,⁴⁶ y en “La Universidad Popular” (21 de abril de 1928), “las sombras de la ignorancia que nos hace más difícil la vida” deben ser destruidas; se oponen a la luz: “Sin ambicionar tanto, conformémonos con ilustrarnos hasta la muerte, buscando siempre la luz. Esclaviza la ignorancia como la ceguera”.⁴⁷

“Viejitos olvidados” (18 de junio de 1927) es clara muestra de un texto donde cobra gran importancia la antítesis vejez-juventud vinculada al contraste sombra-luz. Los viejos en el parque “Ven con ojos hundidos en la miseria de sus cuencas cadavéricas a los niños que corretean, tal ángeles o mariposas de oro”. La luminosidad de la juventud es puesta en relieve por la

⁴³ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁴ Cf. J. A. Rosado: “La realidad en *El señor presidente*, de M. A. Asturias”, en *op. cit.*, pp. 1-3.

⁴⁵ M. A. Asturias, *París, 1924-1933...* p. 76.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 151 y 152.

alusión al metal brillante, mientras que las sombras son la nada en que se introduce la vejez, pues los viejos “quedan olvidados, viendo la nada: el jardín sin ruido, las sombras, el hueco que dejan las cosas en las sombras”.⁴⁸ Se debe también tomar en cuenta que Asturias ya había considerado al régimen de Manuel Estrada Cabrera como un régimen de viejos.⁴⁹ En otro texto, relaciona la sombra a la muerte.⁵⁰ Más tarde, el 27 de septiembre de 1930, hace también explícitas las connotaciones negativas de la sombra, que aquí simbolizan la esclavitud de la juventud antes de incorporarse al Partido Unionista que derrocará a Estrada Cabrera: “Una juventud dormida e inquieta, si se puede decir, que sin estar despierta por completo, ya se movía tendiendo a romper las ataduras en busca de la libertad, las sombras en busca de la luz”.⁵¹ El vínculo “ataaduras-sombras” y “libertad-luz” es claro y reafirma una vez más la oposición simbólica entre luminosidad y oscuridad.

La importancia de los siguientes dos artículos de *El imparcial* hace que se les conceda un lugar aparte. El primero, “Regresión”, del 21 de julio de 1927, no sólo enfatiza el tema de la oposición luz-sombras, sino también otro muy relacionado con aquél: la *animalización*. Redactado con gran pasión política, este texto subraya además la fuerza bruta —que se ha confundido con el poder— y la riqueza material de Estrada Cabrera, así como la de los Estados Unidos. Su autor se queja de una Guatemala “en bancarrota espiritual”. Veamos cómo la dicotomía luz-sombras posee un claro sentido simbólico:

En la sombra, sobre los cadáveres que se pudren, las víctimas del lujo se pasan una copa vacía —tienen sed, y sed de luz [...], pero sus ojos son de cristal—; las víctimas de la pasión de mando se tiran de los pelos o del pellejo del vientre, que les cuelga inútil después de todos los banquetes, y los que en la fuerza creyeron se dan coces y se muerden.⁵²

La *animalización* se ubica en un sistema simbólico; es parte del *proceso de mitificación* de las entidades reales. En este excelente texto, en el que la tiranía es exhibida en su forma más grotesca, *nacen* elementos de lo que será *El señor presidente*, en cuyo capítulo “Cara de Ángel”, el *Pelee* sueña que un pájaro (que era también campanita de oro), le dice:

⁴⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁹ Cf. “Subrayando un tema deportivo” (12 de abril de 1926), en *ibid.*, p. 108. Un texto anterior, “Pueblos nuevos y hombres viejos” (19 de noviembre de 1925), concluye así: “Las patrias no se hacen sino se deshacen en manos de los viejos”, en *ibid.*, p. 69.

⁵⁰ Cf. *ibid.*, p. 196.

⁵¹ *Ibid.*, p. 441.

⁵² *Ibid.*, p. 198.

—¡Soy la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso, soy la vida, la mitad de mi cuerpo es mentira y la mitad es verdad; soy rosa y soy manzana, doy a todos un ojo de vidrio y un ojo de verdad: los que ven con mi ojo de vidrio ven porque sueñan, los que ven con mi ojo de verdad ven porque miran! ¡Soy la vida, la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso; soy la mentira de todas las cosas reales, la realidad de todas las ficciones!

Aquí se nos revela el simbolismo del *ojo de vidrio* (o de cristal, como en el texto de 1927), que no permite que la *luz* (o la verdad) entre. También subraya la mezcla de realidad y ficción, de mentira y verdad, que abarcará toda la novela. En el capítulo IX de *El señor presidente*, titulado precisamente “Ojo de vidrio”, Genaro Rodas se encuentra en la alcoba con su mujer Fedina. Había presenciado el asesinato del *Pelele* y conocía la orden de aprehensión contra Canales y Carvajal: “Un ojo se le paseaba por los dedos de la mano derecha como una luz de lamparita eléctrica. Fedina le pregunta qué le ocurre. Cuando éste le habla del ojo, la mujer cree que está borracho, y le dice: ¡Algo hiciste [...]; es el ojo de Dios que te está mirando!” y apaga la luz. El ojo *crece en la sombra* con rapidez. Fedina volvió a encender la luz: “no es el ojo de Dios, es el ojo del Diablo”; es decir, el ojo del Señor Presidente, del “ser-superior”: el ojo que *crece en las sombras*:

123

Fedina se santiguó. Genaro le dijo que volviera a apagar la luz. El ojo se hizo un ocho al pasar de la claridad a la tiniebla, luego tronó, parecía que se iba a estrellar con algo, y no tardó en estrellarse contra unos pasos que resonaban en la calle [...]

—¡El Portal! ¡El Portal! —gritó Genaro—. ¡Sí! ¡Sí! ¡Luz! ¡Fósforos! ¡Luz! ¡Por vida tuya, por vida tuya!

El paso de la claridad a la tiniebla y la desesperación de Rodas por la luz, es manifestación de la batalla entre las dos entidades y cómo la oscuridad termina por vencer.

El segundo artículo que prefigura elementos que luego se retomarán en *El señor presidente* es “Atrios de la Constituyente”, publicado en septiembre 22 de 1927. Allí se vincula a funcionarios políticos con la oposición ángel-demonio y claro-oscuro:

El presidente, por medio de sus secretarios, dirá al oído de cada patricio, el nombre de un color, prefiriendo los colores oscuros a los claros [...] Así que todos sepan su color, entrará el ángel de la bola de oro, que puede ser el ángel de registro o de municipio, y el diablo de los once mil cachos (sin meterse en la vida privada de los diputados, el presidente escogerá).⁵³

⁵³ *Ibid.*, p. 204.

Cada uno por su lado gritará un color y los que hicieron el papel de ángel y de diablo se enfrentarán “en lucha tremenda, sin ir a la frontera ni llevar armas”. El narrador señala que siempre podrá más el de los “once mil cachos”, o sea el *diablo*. En este texto, muy lúdico, el *presidente* prefiere los colores *oscuros* a los claros, lo mismo que ocurrirá en *El señor presidente*, donde siempre vestirá de *negro*. Pero más importante aún es la influencia del artículo en el capítulo “Cara de Ángel”, donde aparece el “ángel de la bola de oro” y el “diablo de los once mil cachos”. En la inmundicia del basurero, el *Pelele* sueña:

124

Su mirada vagaba por el espacio de una bóveda muy alta. Los volantines le dejaron perdido en un edificio levantado sobre un abismo sin fondo de color verdegay. Los escaños pendían de los cortinajes como puentes colgantes. Los confesionarios subían y bajaban de la tierra al cielo, elevadores de almas manejados por el Ángel de la Bola de Oro y el Diablo de los Oncemil Cuernos

A manera de luz, sale después la Virgen del Carmen y “conversa” con el *Pelele*. Es interesante la imagen del confesionario como un “elevador de almas”, pues la oposición arriba-abajo (cielo-infierno o cielo-tierra) posee las mismas connotaciones que la de ángel-diablo. La *bola de oro*, atributo del ángel, es brillante (por el material), mientras que la expresión *once mil cachos* (“cacho” es “cuerno” en Guatemala) denota lo demoniaco.

La tradición cristiana utiliza al demonio —llamado de múltiples maneras— para simbolizar el mal. Fue en la capital de Guatemala donde, desde temprana edad, Asturias empezó a recibir el catecismo y la doctrina cristiana. Una de las primeras experiencias del escritor con lo demoniaco tuvo lugar en su infancia y fue en un *sótano*:

En el sótano de una de las iglesias de Guatemala [...], donde había algunas momias [...] a mí me llamó la atención que en uno de los rincones había un crucificado que no era Cristo, que no era tampoco Dimas, era el crucificado llamado Gestas, y recuerdo mucho que era una cruz muy alta, muy alta, y el crucificado estaba totalmente encogido y con una cara de demonio espantosa. Era el mal ladrón. Indudablemente que en la alusión que yo hago en *El alhajadito*, que es una novela de mi infancia, y luego en mi libro *El maladrón* hay mucho de la impresión que a mí me causaba esta figura esculpida de color amarillo en el sótano, al que entraba la luz por unas claraboyas, especie de tragaluces.⁵⁴

Esta impresión del mal asociado a lo oculto (el sótano) y a la casi carencia de luz es parte de la concepción tradicional de la religión (el infierno son las

⁵⁴ L. López Álvarez, *op. cit.*, pp. 52 y 53.

zonas inferiores), pero en Asturias es también una vivencia *real*. El escritor, además, sincretiza las figuras que simbolizan el mal en el cristianismo con las que lo hacen en la tradición prehispánica. Esto es notorio, por ejemplo, en la “Leyenda del Cadejo”, pero también en *Mulata de tal*, donde se distingue entre las fuerzas malignas prehispánicas y los demonios cristianos, así como —en menor medida— en *Maladrón*, donde se crea una secta que le rinde culto a esta figura durante la conquista. No obstante, ya en *El señor presidente*, Asturias había asociado la figura del Presidente —que en la historia es Manuel Estrada Cabrera— con la divinidad maya Tohil y con Luzbel. Afirma Arévalo Martínez que Estrada Cabrera “creía en su sino y en el auxilio de fuerzas ocultas, lo que le proporcionaba seguridad en sí mismo”, y que uno de sus primeros actos como presidente fue mandar a empastar un libro que era un tesoro para él: el *Oráculo novísimo o libro de los destinos*, “por cuyo medio una profesora quezalteca le había pronosticado que sería presidente”. También menciona que Cabrera era supersticioso: “creía que el mes de abril le traía mala suerte y que el número 21 era de su fortuna”.⁵⁵ Las dos primeras partes de *El Señor Presidente* transcurren entre los días 21 y 27 de abril. No es casual que el primer día de la novela, el día del asesinato del general Parrales, sea precisamente el 21. Pero hay un personaje que participa de estas características: el *Ticher*, que, “además de profesor de inglés, dedica sus ocios al estudio de la teosofía, el espiritismo, la magia, la astrología, el hipnotismo, las ciencias ocultas”. El tema diabólico en Asturias es también notorio en esas obras en las que existe un compromiso político mucho más explícito. Por ejemplo, en la trilogía bananera se llega a vincular al papa Verde con el demonio. En el último capítulo de *Week-End en Guatemala*, “Torotumbo”, Estanislao Tamagás, violador de Natividad Quintuche —niña de siete años— es convertido en el mismo Diablo. Natividad se transforma en una *virgen violada por el Diablo*. Estanislao era nada menos que miembro del “Comité de Defensa contra el Comunismo”, con lo que el escritor hace una denuncia política. El anticomunista se encubre y más adelante un sacerdote afirma que fue “la terrible encarnación demoníaca del comunismo” la que violó y asesinó a la niña, con lo que también denuncia la complicidad de la iglesia.

Pero volvamos a los años treinta. En un cuento del 22 de agosto de 1931, “En la tiniebla del cañaveral”, que formará, con el paso del tiempo, la base del capítulo VI de *Hombres de maíz* (una buena parte de “Venado de las siete-rozas”), hay también interesantes juegos de claroscuros y la presencia de sombras anónimas en movimiento. Es el curandero quien precisamente posee la hoguera (la luz).

⁵⁵ R. Arévalo Martínez, *op. cit.*, pp. 28, 48-49 y 204.

En cuanto a su primer libro importante, *Leyendas de Guatemala*, es de particular importancia la “Leyenda del cadejo”. Ya mucho antes, Federico Gamboa había advertido, a propósito del cadejo, ser mítico y medio demoniaco, que los campos de Guatemala “sólo son poesía”.⁵⁶ En el relato asturiano interviene el contraste luz-sombras. Estas últimas *borran* el pensamiento de Elvira de San Francisco.⁵⁷

Muy afecto a las falsas etimologías y juegos de palabras, en la “Leyenda de la campana difunta” aparece la antítesis día-noche: se alude a “Ju-noche, por no decirle Ju-día” y se advierte que crisol es “mezcla de Cristo y sol”. Un juego similar aparecerá en su obra teatral *Soluna* (sol-luna).

126

El señor presidente es la primera novela de Asturias y por ello me he concentrado en los textos más importantes que la antecedieron, pero prácticamente en todas sus novelas hallamos la oposición simbólica de luz y tinieblas, así como el tema demoniaco o del mal (representado en muchas figuras y asociado a la oscuridad). El escritor aclara que en *El señor presidente* “se halla como una especie de niebla surrealista. Es, sin lugar a dudas, obra de carácter político, pero no exenta de ‘penumbra’”.⁵⁸ Dos elementos destacan en esta cita: el clorosuro, la atmósfera onírica o pesadillesca, con elementos *surrealistas*, y el tema político. Muchos críticos han hecho hincapié en lo fantástico o “maravilloso” que es la realidad latinoamericana, donde el surrealismo, a los ojos de un europeo como Breton —que aplicó el término a México— es netamente palpable. Dice Alejo Carpentier que en América Latina “basta pasearse por una calle de un barrio popular para encontrar que en las vitrinas de veinte comercios había encuentros poéticos, fortuitos, fabulosos, mucho más interesantes que los de Lautréamont”.⁵⁹ El surrealismo, sin embargo, no se ha quedado en los encuentros poéticos: ha ayudado al realismo a encontrar, por medio del sueño, las realidades ocultas tras las realidades, y con ellas a elevar su intensidad, pero también a descubrir los estados de locura, las pesadillas y alucinaciones —como la del ojo de vidrio, “más horroroso que el infierno”— que produce el sufrimiento metafísico o la tortura.

⁵⁶ Federico Gamboa, *Mi diario*, primera serie. México, Eusebio Gómez de la Puente, 1920, t. III, p. 138.

⁵⁷ Cf. M. Asturias, *Leyendas de Guatemala*. Navarra, Salvat, 1982, p. 34.

⁵⁸ L. López Álvarez, *op. cit.*, p. 174.

⁵⁹ Entrevista con Carpentier. Rosalba Campa, *América Latina: la identidad y la máscara*. México, Siglo XXI, 1987, p. 143. El autor cubano se refiere a una frase de *Les chants de Maldoror*, de Lautréamont, que muchos años después los surrealistas emplearían como bandera: “*La rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!*” (“El encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”).

En *La Arquitectura de la vida nueva* (1928) dice Asturias que la vida afectiva y la del pensamiento

tienen un fondo que desconocemos: el inconsciente. El edificio, en sus partes más altas tan airoso y bello, de tan ágiles líneas las columnas y de tan atractivos ornamentos los capiteles y rompimientos, en sus sótanos cerrados es ciega tiniebla, sombra por donde pasan desnudos los instintos. ¿Qué hacer? ¿Nos detendremos a la puerta? ¡Cuán imprudente sería entrar sin luz!⁶⁰

Es significativo que en su poema *Clarivigilia primaveral* (1967), las palabras sean “operarias de la luz” y que *El señor presidente* esté influido por el surrealismo, tendencia interesada en los “sótanos”: el inconsciente y las fantasías. Con su poder evocador de sensaciones auditivas, las palabras son las llaves para abrir la puerta de ese sótano.

127

El elemento onírico se asocia a la noche, a la *oscuridad*, y es de suma importancia en *El señor presidente*, donde predomina la tiniebla. Giuseppe Bellini observa que “Es recurrente en la obra de Asturias, a partir de *El señor presidente*, la representación de la noche como reino de lo negativo y del mal”.⁶¹ En el capítulo “Centinelas de hielo”, cuando la mujer de Abel Carvajal ruega a un militar que le deje ver al presidente, pues van a fusilar a su marido, los centinelas de hielo le impiden el paso durante la noche. La mujer se transforma en una sombra y el tiempo “se le hacía eterno”. El narrador pregunta: “¿De dónde saldrá tanta oscuridad y tanto sapo?”, y más adelante continúa: “El peso de los muertos hace girar la tierra de noche y de día el peso de los vivos [...] Cuando sean más los muertos que los vivos, la noche será eterna, no tendrá fin, faltará para que vuelva el día el peso de los vivos”.

La oscuridad se convierte en adversaria del día. Esta oposición simbólica de luz y sombras es determinante y se manifestará en sucesivas ocasiones:

A través de toda la novela —dice Seymour Menton—, la mayor parte de la acción se desenvuelve en la oscuridad o de la noche o de los calabozos. La palabra *lumbre* y otras palabras derivadas de la misma raíz se usan muchísimo para dar énfasis a la inmensidad de la oscuridad. Varios capítulos terminan con el amanecer. Muchas veces la luz o la sombra tiene un sentido simbólico bastante claro. El único capítulo inundado de luz se llama “Luz para ciegos” y presenta una bella escena amorosa completamente platónica entre Camila y Cara de Ángel bajo un sol brillante.⁶²

⁶⁰ M. A. Asturias, *Paris 1924-1933...*, p. 257.

⁶¹ G. Bellini, *De tiranos, héroes y brujos*, p. 93 (en nota a pie).

⁶² S. Menton, “Miguel Ángel Asturias: realidad y fantasía”. *Historia crítica de la novela guatemalteca*. Guatemala, Editorial Universitaria, 1960, p. 208.

El título de ese capítulo indica que Camila y Cara de Ángel son unos ciegos, pero este adjetivo posee un sentido metafórico: no pueden ver el trágico destino que les espera. El caso contrario es el del *Mosco*, un ciego auténtico y el único que se aferra a la verdad. La prolongada e intensa pesadilla en que Asturias introduce a sus lectores se inicia desde la anónima evocación infernal del inicio:

¡Alumbra, lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblesar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbré de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbré de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbré de alumbre..., alumbra, alumbre...!

128

Las repeticiones se convierten en fórmulas rituales que sugieren la presencia del mal. El sonido de las campanas y la oración insinúan la Catedral cercana al Portal del Señor. Esta imagen contrasta con Luzbel. Mal-doblesar: un *estar mal* de la doble entidad: la luz en la sombra, la sombra en la luz. Ninguno de estos ingredientes está bien dentro del otro: la pugna de luz y sombra, la lucha de dos sistemas de valores opuestos se evidencia desde este primer párrafo. Luzbel, el ángel caído, la luz bella, es también Lucifer, “portador de luz”, de ahí que alumbre con una lumbré —no de fuego— sino de *alumbre* (sal de ácido sulfúrico): una especie de luminosidad maligna que se dirige a la podredumbre.

La podredumbre es alumbrada con lumbré de alumbre. Las descripciones de los pordioseros que se “arrastraban por las cocinas del mercado” nos ilustran el ambiente sobrecargado que no cesará. Los mendigos son deshumanizados: “Nunca se supo que se socorrieran entre ellos; avaros de sus desperdicios, como todo mendigo, preferían darlos a los perros antes que a sus compañeros de infortunio”. Aparecen sus sueños y pesadillas en imágenes tanáticas: “fantasmas de Padres que entraban a la Catedral en orden de sepultura, precedidos por una tenia de luna crucificada en tibias heladas”. Estas imágenes contrastantes, surrealistas, son interrumpidas por los gritos “de un idiota que se sentía perdido en la Plaza de Armas”, por los sollozos de una ciega “que se soñaba cubierta de moscas, colgando de un clavo, como la carne en las carnicerías”, por los pasos de una patrulla que arrastraba a golpes a un preso político, por un simple ronquido o por la respiración de una sordomuda encinta... “Pero el grito del idiota era el más triste. Partía el cielo. Era un grito largo, sonsacado, sin acento humano”. El grito deshumanizado pertenece al *Pelele*, el “hazmerreír de los mendigos”, quienes, para burlarse, lo llamaban “¡Madre!”, voz que designa a su único ser querido, a quien perdió en un remoto pasado.

Luego se describe la llegada de un “bulto”: “Los pordioseros se encogieron como gusanos. Al rechino de las botas militares respondía el graznido de un pájaro siniestro en la noche oscura, navegable, sin fondo...”. Nuevamente, los mendigos son animalizados, mientras el graznido de un “pájaro siniestro” respondía a las “botas militares”: lo siniestro se comunica con la milicia. El “bulto” es el Coronel Parrales Sonriente, quien, en son de broma, le grita al *Pelele*: “¡Madre!” El mendigo no soporta el insulto: “Arrancado del suelo por el grito, el *Pelele* se le fue encima y, sin darle tiempo a que hiciera uso de sus armas, le enterró los dedos en los ojos, le hizo pedazos la nariz a dentellada y le golpeó las partes con las rodillas hasta dejarlo inerte”.

Cuando esa “fuerza ciega” le quita la vista y mata a Parrales, empieza a amanecer y finaliza el primer capítulo: “En el Portal del Señor”, que funciona como las puertas del infierno. Ya a la luz del día, mientras los demás mendigos son interrogados por el Auditor, el *Pelele* huye y sueña, y su sueño se vincula con la oscuridad: “se hundió de nuevo en la noche de sus ojos a luchar con su dolor, a buscar postura a la pierna rota, a detenerse con la mano el labio desgarrado”. Todo el capítulo IV, titulado “Cara de Ángel”, se mueve en los terrenos del sueño. Pero no sólo este capítulo, sino toda la obra se halla inundada de elementos oníricos y encuentros poéticos, no fortuitos, sino simbólicos.

129

III

Todo gran poeta se encuentra siempre más cerca del mito que de la realidad, y esta última llega a justificarse —en la vasta obra de Asturias— al involucrarse con los mantos del primero. Las culturas tradicionales pensaban con imágenes poéticas, fabulando o mediante parábolas. El lenguaje simbólico se hacía presente por doquier y la ciencia también participaba de él. Miguel Ángel Asturias, novelista, crítico, ensayista, dramaturgo, periodista, radiodifusor y diplomático, fue ante todo un gran poeta: “el lugar preponderante de la poesía —dice— no se puede discutir, la prosa está siempre por debajo”, aunque al mismo tiempo asegure que la novela exige algo más de lo que se requiere para la poesía o el cuento: “una permanente vigilancia, una labor constante, un trabajar todos los días. Uno termina como siendo empleado de su novela”.⁶³ En realidad, cada una de las actividades que ejercía este artista la recubría con el bálsamo revolucionario de la vitalidad poética, lo mismo su prosa que su labor en la radio. Sin hacer a un lado lo real, Asturias jamás

⁶³ L. López Álvarez: *op. cit.*, p. 159.

perdió su capacidad dionisiaca de plasmar la pasión y transformar el idioma en música. Lo que tocaron sus sentidos fue por ello intensificado por la emotividad y la pasión. En sus obras, nuestra lengua se estrechó con las sonoridades más sugerentes y extrañas para expresar la denuncia política y social, la eterna propuesta por un mundo mejor. Miguel Ángel, escultor de imágenes, ha mantenido —y aún mantiene— un diálogo mágico y perenne con el mundo.

La construcción novelística de María Luisa Puga

Gloria Zaldivar Vallejo

Para mí sola nació don Quijote y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal d e l i - ñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio.

Miguel de Cervantes¹

Recientemente se cumplieron cuatrocientos años de la publicación de la novela cumbre de todos los tiempos y que además inició lo que se llamó la novela moderna: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Si bien es un tópico para referirse a esta obra, se haya leído o no, es un tópico muy empleado, incluso como en el caso de los que nos dedicamos a las letras, por quienes estamos obligados a desentrañar el porqué de su importancia narrativa, y ha sido un gran marco de referencia para no perderse en la maraña crítica que surge cuando se disfrutan y analizan obras del siglo XX o principios del actual XXI de autores mexicanos (y de otras partes del mundo).

Así pues, me permito tomar como punto de partida al genio español para acercarme al estilo singular de una escritora mexicana que falleció en diciembre de 2004 y dejó una obra en la que indudablemente se aprecia que leyó e hizo suyo en su estilo, lo que ya Cervantes había integrado a su novela como un vehículo de crítica al tiempo que le correspondió vivir: *lo cotidiano* transmitido mediante *la oralidad* en la construcción de la historia narrativa. Sí, Miguel de Cervantes recurrió en determinados momentos de su obra a casi fundirse con su narrador-personaje para mostrarnos sin empacho alguno *cómo iba construyendo* (o realizando) su historia al dirigirse a sus lectores

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha II*. Madrid, Cátedra, 1985, p. 578.

(en cierto momento a semejanza de un diario, pues incluso menciona los días que van transcurriendo), al mencionar que está realizando su novela y reflexiona acerca del acto narrativo, como cuando Cervantes se refiere al escritor fraudulento, Cide Hamette, quien se acredita como autor de la segunda parte (apócrifa) de su *Don Quijote*.

132 Por su parte, la mexicana María Luisa Puga (ciudad de México 1944-2004), al igual que todos los escritores, tuvo influencias de otros autores, incluso extranjeros, que leyó en su idioma original, pues ella sabía inglés y conocía otras lenguas como el francés y el italiano. Y claro, como cualquier otro autor, tenía su propia manera de dedicarse al oficio de la escritura. Ella misma refirió en su autobiografía *De cuerpo entero*,² que escribía diariamente en cuadernos donde dejaba asentadas sus ideas y reflexiones tanto de su existencia como de la literatura. Lo que también manifestó en varias de sus novelas al crear personajes que se van construyendo la propia existencia mediante un reflexivo diálogo con un posible interlocutor implícito (a manera de diario) con el que las protagonistas se identifican (pues regularmente tienen un carácter opuesto) y de esa manera se vuelven conscientes de las diferencias que las separan de ellos o ellas, por lo que paso a paso pretenden reafirmar su propia identidad a pesar de los cambios.

En la actualidad, la controversia que ha ocasionado el *posmodernismo* (en cuanto a movimiento estético que surge después de las vanguardias literarias y la desconfianza en las ideologías) nos permite apreciar que la noción de *constructo* se origina en esta nueva ficción colectiva: el *posmodernismo* que es una *construcción discursiva*,³ producto del debate intelectual. Esta descripción parece un laberinto sin salida porque, a fin de cuentas ¿qué es y cómo surge el constructivismo? Al parecer, se inicia hacia 1939, cuando Fernand Braudel empieza a romper con los métodos tradicionales de investigación histórica en su *History of the Mediterranean World in the Age of Phillip II*, lo que afectó las interpretaciones siguientes de la historia. Además, si a esto le sumamos que la revolución lingüística ocasionada por el estructuralismo de Ferdinand de Saussure influyó para que se analizara el lenguaje como “una construcción de huellas narrativas”,⁴ podemos acercarnos a una definición más o menos aproximada de lo que el *constructivismo* representa. En primer lugar, se aprecia que está ligado al relato histórico, en segundo, además de Braudel, también los pensadores franceses Michel Foucault y Lyotard contribuyeron a especificar la finalidad del constructivismo. Para Foucault, el mé-

² María Luisa Puga, *De cuerpo entero*. México, UNAM/ECO-CORUNDA, 1990.

³ Víctor E. Taylor y Charles E. Winquist, eds., *Enciclopedia del postmodernismo*. Londres/Nueva York, Routledge, 2001, p. 173.

⁴ *Ibid.* pp. 224-225.

todo histórico no tiene su centro en los hechos, sino en los modelos de significación como resultado de múltiples prácticas lingüísticas según el poder discursivo que se posea. Mientras que para Lyotard, lo que debe realizarse más que construir metáforas del poder para describir la formación de los discursos es tomar partido por la defensa del que no tiene voz.⁵

Es evidente entonces que lo que señalaron los intelectuales franceses fue la artificialidad de los fenómenos sociales, por lo que aun cuando un discurso o práctica parezca natural, la crítica estética pone de manifiesto la construcción del discurso engañoso dentro de sus propios parámetros culturales. Por lo que aunque el ser individual “se conciba en términos humanistas como un agente autónomo, un ser unitario y una fuente de significación privada, la crítica tratará de desplazar a este sujeto para re-concebirlo como un cúmulo de ‘posiciones de sujeto’ que se encuentran en constante contradicción y que fueron construidas mediante prácticas discursivas”.⁶ Es decir, el *constructivismo* se define como un método que *expone* las múltiples facetas que adquiere un discurso determinado, lo que Derrida llamo también *deconstrucción*.

133

Así las cosas, todos los textos narrativos tienen su propia manera de mostrarse al lector. En cuanto a la obra de María Luisa Puga, podemos apreciar que ella realizó una obra que intentó capturar un habla peculiar de la clase media a la cual perteneció y a la que cuestionó. Al construir y dejar que sus personajes fueran construyendo su destino, cambiándolo según las circunstancias, Puga propició un encuentro con los imaginarios que se han enraizado no sólo en la clase media, sino en capas sociales aledañas. Sus personajes no se expresan totalmente de acuerdo con la clase a la que pertenecen, pero sí recorren el velo a su intimidad y sus ideas hechas.

Para llevar a cabo esta empresa, Puga recurrió en varias ocasiones a un género empleado desde antaño en la literatura de todos los tiempos: *el diario*. Por lo regular sin precisar fechas, simplemente indicaba las separaciones de época o momentos con números (uno, dos...) o con la simple mención de que su narradora escribía cuadernos a un destinatario implícito. Es importante recordar que el *diario*, además de poseer un pretendido afán de verosimilitud, es un arte que para Rosario Ferré “consiste en prescindir de toda forma. [...] es una escritura que restringida, eternamente interrumpida, [...] se ocupa de los detalles más nimios y a la vez de los más fundamentales”.⁷

Además, Ferré considera que el “diario es un género a medio camino en-

⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁶ *Ibid.* p. 74.

⁷ Rosario Ferré, *Sitio a Eros. Trece ensayos literarios*. México, Joaquín Mortiz, 1980 (Confrotaciones. Los Críticos), pp. 20-21.

tre el psicoanálisis y la creación artística, frontera en la que se funden el conocimiento intelectual y objetivo de una realidad exterior, y el conocimiento subjetivo de una realidad interior”.⁸ Es decir, representa la manifestación de la personalidad, del robustecimiento de la conciencia y de la identidad; así como un medio de exploración de la persona. Por ello, *puede decirse que es la evidencia histórica de un escritor*,⁹ como lo expresó la historiadora Carroll Smith-Rosenberg cuando en su investigación del periodo de 1790 a 1840 señala tres aspectos que le preocupaban de la identidad: su *construcción*, la manera como los individuos de clase media la han preservado y alterado, así como *la diversidad* y conflictos internos entre las clases.¹⁰ Carrol Smith-Rosenberg observó que cuando una clase asume el dominio político y económico, impone una hegemonía cultural y lingüística con lo que pretende silenciar a las clases que no acepta; sin embargo, los marginados continúan emitiendo su voz mediante la heteroglosia (polifonía), como diría Bajtín. Smith-Rosenberg consideró que “las palabras son elaboraciones culturales, mediaciones imaginativas de las experiencias sociales. [Y nosotros] *construimos el sentido de nuestro propio ser a partir de las palabras*”.¹¹

Si lo ya observado por Smith-Rosenberg lo integramos a lo que Linda Hutcheon ha nombrado “historiographic metafiction” (traducido como metaficción historiográfica), que es la autoconciencia, en las novelas históricas

de las teorías del nuevo historicismo y el reconocimiento de la imposibilidad de representar la realidad. [Donde] Los autores son conscientes de que tanto *la narración histórica como la narración ficticia son construcciones o productos humanos y esta problemática la transportan a sus textos. [y que] Esta premisa, base del pensamiento histórico teórico moderno, constituye el fundamento de la elaboración y revisión de las formas y de los contenidos del pasado de los que se ocupa la novela*.¹²

Nos permitirá abordar las novelas en las que la escritora mexicana adoptó la modalidad de *diario* y que, por contener el acontecer de la historia mexicana, desde su peculiar punto de vista, también pueden nombrarse como *novela histórica*. Es cierto que la narratividad de Puga no puede considerarse cien por ciento histórica (porque, por ejemplo, no reprodujo a personajes

⁸ *Ibid.* p. 19.

⁹ Las cursivas son mías.

¹⁰ Trad. a Carroll Smith-Rosenberg, “La escritura de la historia: lenguaje, clase y género”, en Teresa de Lauretis, ed., *Feminist Studies, Critical Studies*. Bloomington University of Indiana Press, 1986, pp. 197-198.

¹¹ *Ibid.* p. 201. (Las cursivas son mías.)

¹² Amalia Pulgarín, “Introducción”, en *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid, Fundamentos, 1985, p. 14.

históricos), pero en algunas de sus novelas ha mostrado algunos de los rasgos que ya Seymour Menton¹³ consideró para clasificar a una novela como nueva novela histórica: la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico (María Luisa Puga reprodujo sesgadamente el clima que se vivía en 1968 y los años setentas en México en *Pánico o peligro*) a la presentación de algunas ideas filosóficas como la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad y *la metaficción, es decir, los comentarios del narrador sobre el proceso de creación*, el discurrir sobre el acto de narrar o escribir.

La novela *Pánico o peligro* refleja esa tendencia. Está dividida en doce partes; cada una de ellas representa un cuaderno. En cada cuaderno, la protagonista, llamada Susana, se dirige a su pareja actual y cuenta *su historia* porque, como ella misma lo menciona, considera que su historia es tan importante como la de cualquiera y quiere ser reconocida por lo que ha sido y ha llegado a ser. De esa manera defiende su decirse, aunque no sea un personaje histórico de renombre:

135

Que si mi historia se remonta a los tiempos en los que Colón descubrió América, porque te burlaste ayer, toda las historias aclaratorias ultimamente comienzan así. Ya ves, dijiste, cómo Lourdes está siempre hablando de los colonialistas en sus novelas, Sí, lo dijiste con un poco de burla, no lo niegues. Porque ya quieres leerla, me dijiste, llevas meses en eso y además escribirla te ha cambiado. Que ya no soy la misma. Antes me dejaba estar, sabía oír y participar. Fluía, dijiste, bien con las cosas. Pero ahora parezco como atorada en mí misma. Pareciera que todo me aburre. ¿A poco ya te vas a volver como Lourdes? Escritora de tiempo completo; alguien que no tiene mucho que ver con la raza humana.

[...]

Pero ¿de veras crees que ella es así? ¿O es nada más porque no la quieres? En fin, hay cosas que no se cambian. Pero lo que sí me preocupó es que digas que mi historia se ha venido a meter entre nosotros cuando mi intención era hacerla que nos uniera.¹⁴

La reflexión acerca del acto de la escritura permite apreciar que se refiere a un hecho histórico que *se está narrando esa historia*, la de Susana, por ella misma. Que si no es la del famoso Colón, sí es la historia de un personaje ficticio verosímil que vive en la ciudad de México durante los setentas y ochentas, periodo en el cual la historia de la ciudad tiene hechos significati-

¹³ Seymour Menton, *La nueva novela histórica*. México, FCE, 1993, pp. 42-43. (Las cursivas son mías.)

¹⁴ M.L. Puga, *Pánico o peligro*. México, Siglo XXI, 1984, p. 206.

vos que también toma en cuenta Susana al narrar su intimidad, y eso le permite expresar su punto de vista al respecto y realizar una crítica social.

Del mismo modo, María Luisa Puga, en *La forma del silencio*, también nos mostró, a través de su narradora-protagonista, su apreciación de la sociedad de nuestro país y el Distrito Federal, antes y después del temblor, por lo que puede calificarse de novela histórica porque, aunque ninguno de los personajes es “histórico”, sí hay un afán de reproducir los tipos sociales de esa época (los ochentas), además de volver a reflexionar sobre el quehacer novelesco y la existencia. Muestra cómo se va construyendo filosóficamente el ser de la protagonista:

136

La manera en que todos los pedazos de vida súbitamente tienen un sitio preciso. En que el universo se erige en una arquitectura que sólo podía ser ésa. En que exudas un tono que ni sabías que era tuyo. Que te van diciendo cosas que no sabías que sabías.

Espérate.

Ponte entonces del otro lado. El distraído visitante de esa edificación de palabras.¹⁵

El tono coloquial que adoptó María Luisa permite un acercamiento a la subjetividad del personaje y a su apreciación espontánea del sentido de la vida. Lo mismo ocurre con la protagonista de su última novela, *El dolor*,¹⁶ en la que recurre al género *diario* y a la prosopopeya para dirigirse a Dolor, con quien se enfrenta en un monólogo por el que nos enteramos de las artimañas de este personaje que tiene inmovilizada a la protagonista al aquejarla con artritis reumatoide. Esta narración quizá fue un esfuerzo de la autora para hacer más llevadera su enfermedad. Pero lo significativo es que también aquí recurre a la metaficción histórica: su personaje reflexiona sobre el sentido de la vida en la discapacidad:

Me dolía por aquí y por allá, pero a lo largo de los años aprendí a capotearme sin tener que nombrarte.

Desde 1985.

Cómo nos evitamos hasta octubre de 2001. Tú, porque yo a los doctores los comencé a ver mucho antes. Y si tenía algún tratamiento, el que fuera, me sentía a

¹⁵ M. L. Puga, *La forma del silencio*. México, Siglo XXI, 1987, p. 215.

¹⁶ M. L. Puga, *El dolor*. México, Alfaguara/Conaculta/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2004.

salvo. Sociedad civil con voz, aunque siempre me estuviera doliendo algo. NADIE, desde 1985, habló de artritis y mucho menos de cadera. Se hablaba siempre de columna y en una ocasión de reumas (la humedad de la casa era la explicación). ¿Cuándo comencé a cojear? Esporádicamente, por temporadas, desde 1985. Cuando se volvió visible fue en 1994, año en el que me secuestraron y caí al lodo y piedras y lo que hubiera como mil veces. Cuando me hicieron caminar por el bosque bajo la lluvia. Tú, Dolor, no estabas ahí. Quien estaba era la adrenalina.¹⁷

Estos fragmentos son una muestra apreciable de que María Luisa expresó una construcción personal de la identidad en sus obras, un compromiso personal con la clase media a la que perteneció. Además (en *El dolor*, su última obra), es empático su reconocimiento y comprensión del ser humano cuando sufre de una enfermedad y la incapacidad de quien la padece para poder comunicar la experiencia del sufrimiento a través de la escritura.

Por otra parte, aunque la misma Puga pudiera no haber estado de acuerdo con la crítica literaria, sí tuvo una serie de autores favoritos que ayudaron a su formación como novelista. Una recopilación de sus influencias es *Lo que le pasa al lector*,¹⁸ libro en el que da su punto de vista acerca de varios autores de la literatura universal. Además, no hay que olvidar que Puga coordinó varios talleres literarios, tanto en el Distrito Federal como en su último lugar de residencia, Michoacán, por lo que fue una escritora comprometida con su oficio y la difusión de la literatura.

Por todo ello, considero que María Luisa debiera ser más leída, pues si no tuvo (como Cervantes) un caballero andante a quien construirle sus hazañas, en los tres libros mencionados existe un común denominador: en ciertos momentos emplea un tono un tanto infantil, juguetón, lo cual permite una lectura que no pone en aprietos al lector, pero al que, mediante un guiño cómplice, invita a que acompañe a sus personajes, que como cualquier otro mortal van construyendo sus vidas, sin importar que pertenezcan a la clase media o no. El lector puede entonces sentirse identificado y encontrarse no sólo en una novela, sino en la vida diaria, reconstruyéndose en momentos importantes de la historia actual mexicana. Como en *La forma del silencio*, que sesgadamente menciona el temblor de 1985. María Luisa Puga presentó una propuesta narrativa que apostó a la sencillez en una narración coloquial que, aunque nunca se igualará al monumento literario de Cervantes, sí tomó el habla del *tiempo mexicano* (parafraseando a Carlos Fuentes) que le correspondió vivir. Así, mientras el autor del *Quijote* concedió la palabra a Sancho, representante del habla popular, y el mismo narrador también adopta la ideología y los giros de la mayoría de la población española del siglo XVII para realizar una crítica de la ideología de la España de esa época.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 48-49.

¹⁸ M. L. Puga, *Lo que le pasa al lector*. México, Grijalbo, 1991.

Las endemoniadas mujeres

Marina Fe

Es lo que digo yo. Las higueras, ¡cuánto duran!
Las casas, ¡cuánto duran!, y sólo nosotras, las
endemoniadas mujeres, nos hacemos polvo por
cualquier cosa.

Yerma (acto I, cuadro II)

El teatro puede convertirse, de múltiples maneras, en espejo del mundo. Un espejo que devuelve una imagen más o menos fiel, más o menos deformada de lo que llamamos la vida. Pero no es toda la vida ni la vida de todos lo que importa en el teatro, sino la de ciertos personajes que se encuentran en ciertas situaciones, que enfrentan una realidad que nosotros, los espectadores, podemos reconocer y aceptar con esa actitud cómplice del que dice: sí, así es la vida. El mundo del teatro de García Lorca es, en sus mejores obras, un mundo de mujeres y es, de alguna manera, un mundo trágico. Esas mujeres, esas endemoniadas que se van secando, marchitando, pudriendo sin remedio o bien que, si se atreven a rebelarse, deben enfrentar la condena de los otros, y a veces incluso la muerte.

Decía Lorca:

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Necesita que los personajes que aparecen en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus tradiciones, que se aprecien sus valores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras, llenas de amor o de asco”.¹

¿Por qué los personajes trágicos de García Lorca son mujeres? Quizá porque Federico se daba cuenta de que en una sociedad represiva como la de la España de su época, las mujeres eran las más sometidas, las más atadas a un “destino” no decidido por los dioses pero sí por los hombres, por el conjun-

¹ Federico García Lorca, citado en *Bodas de sangre*. Pról. de Manuel Vivero. México, Editores Mexicanos Unidos, 1986, p. 9.

to de una sociedad patriarcal y machista. Obligadas a obedecer a los otros (al padre, a la madre, al marido o a la moral social), Yerma, doña Rosita, la novia de *Bodas de sangre* y las hijas de Bernarda Alba son todas víctimas, de una u otra manera, de su situación, y esa situación está determinada en primera instancia por el hecho nada simple de haber nacido con cuerpo de mujer. El caso más obvio es el de Yerma, quien se lamenta y se acusa de no poder tener hijos sin contemplar realmente la posibilidad de que sea su marido el que es estéril.

140 En su primer encuentro con la vieja, Yerma confiesa no desear a su marido y haberse casado con él por obligación: “Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Ésta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse de novia con él ya pensé [...] en los hijos”.²

Frente a la imposición paterna, el único consuelo es la posibilidad de tener hijos, y el no tenerlos (quizá por la falta de deseo, como se sugiere en la obra) es una especie de autocastigo ya que Yerma se culpabiliza por ser ella la estéril, la impotente, aunque duda al reconocer su odio por un hombre que no sabe darle placer: “Dime: ¿tengo yo la culpa? ¿Es preciso buscar en el hombre al hombre nada más? Entonces, ¿qué vas a pensar cuando te deja en la cama con los ojos tristes mirando al techo y se da media vuelta y se duerme?”³

Ese odio va creciendo porque, además de la indiferencia de Juan, éste vive obsesionado por su españolísima honra, en peligro según él porque su mujer sale demasiado de casa, de una casa que para Yerma es como una tumba. Yerma tiene demasiado comprometida esta honra del marido y cuando la vieja le sugiere que la culpa puede ser de él, ella admite que no puede dejarlo: “Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete. Por el camino que voy seguiré”.⁴

Sin embargo, Yerma en realidad no tiene la posibilidad de elegir: está atada a ese hombre y a esa honra, y su voluntad no puede nada contra la fatalidad de haber nacido mujer: “Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda. Está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares. ¡Ya está! ¡Que mi boca se quede muda!”⁵

El mundo que Lorca nos muestra en *Yerma* es un mundo grotesco en la medida en que ella se encuentra envuelta en una situación que le ha sido impuesta, como un destino, desde fuera. De acuerdo con Jan Kott:

² F. García Lorca, *Yerma*. Madrid, Espasa Calpe, 1973 (Austral), p. 145.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁵ *Ibid.*, p. 197.

Tanto las visiones trágica y grotesca del mundo están compuestas, digamos, de los mismos elementos. En un mundo trágico y grotesco, las situaciones son impuestas, obligatorias e inevitables. La libertad de elección y decisión es parte de esta situación obligatoria en la que tanto el héroe trágico como el actor grotesco deben siempre perder su batalla contra el absoluto. La caída del héroe trágico es una confirmación y reconocimiento del absoluto, mientras que la caída del actor grotesco significa una burla del absoluto y su profanación.⁶

No obstante, a diferencia del héroe trágico tradicional, Yerma tiene que resignarse y, antes que decidir abandonar al marido y convertirse en adúltera, sólo le queda la “libertad” de elegir la muerte, aunque no la propia, sino la del hombre que la tiene atada. Ciertamente, esa muerte la libera, pero representa también su perdición, no sólo por el castigo que la sociedad necesariamente le impondrá, sino porque, con ese acto, Yerma parece también perder la razón:

Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola... Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!⁷

A diferencia de los personajes femeninos de García Lorca, los hombres no son protagonistas, lo que no quiere decir que no ocupen un lugar de primera importancia en el universo de las obras. Así como el padre de Yerma ha decidido su matrimonio, el marido representa el papel de autoridad frente a la cual Yerma tiene que doblegarse (por eso su crimen es su venganza). En el caso de doña Rosita la soltera, su prometido no sólo la abandona, condenándola a una espera de muchos años en el encierro doméstico, sino que termina casándose con otra cuando ya es demasiado tarde para que esta mujer decida orientar su vida en otra dirección (aunque sería más obvio decir que para buscarse otro marido). Una vez más, el matrimonio o la imperiosa necesidad de casarse es lo que determina el destino de este personaje femenino. El propio Lorca decía que *Doña Rosita la soltera* “es el drama de la cursilería española, de la mojigatería española”.⁸

Algo parecido sucede en *Bodas de sangre*, donde el matrimonio parece ser la única salida para una novia cuyo anterior enamorado se ha casado con su prima. La presión social, y sobre todo paterna, la obliga, en primer lugar, a

⁶ Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*. Londres, Routledge, 1991, p. 104.

⁷ F. García Lorca, *Yerma*, pp. 213-214.

⁸ Federico García Lorca, citado en *Doña Rosita la soltera*. Pról. de Luciana Posamay. México, Editores Mexicanos Unidos, 1986, p. 11.

casarse con alguien que tenga propiedades para acrecentar el patrimonio familiar y, en segundo término, a casarse con quien sea para no quedarse “a vestir santos”, ya que de todos modos resultaría casi imposible recuperar a su primer amor. Como en el caso de Yerma, sólo la ilusión de tener hijos le da cierto atractivo al casamiento por obligación, además de que en el mundo de estas mujeres, y de muchas otras, la soltería parece ser el mayor de los horrores que una mujer pueda enfrentar.

Pero no son sólo los hombres los que imponen a las mujeres una situación de subordinación: las mujeres mismas, particularmente las madres, reproducen este sistema de opresión de manera perfecta. Así, la madre del novio, en *Bodas de sangre*, aconseja a su hijo:

142

Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notas infautada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas.⁹

Conocemos el desenlace trágico de la obra: la novia huye en plena boda con su antiguo enamorado (que no amante, ya que jura y perjura que es virgen) y esta traición obliga al novio a enfrentar a Leonardo, que se ha robado a su mujer y a su honra. Los dos mueren en el enfrentamiento, pero ella no, lo que sin duda habría representado un menor castigo que tener que seguir viviendo con esa culpa encima. El hecho de que la novia no muera me parece de fundamental importancia en esta obra. Todo parece mostrar que la sociedad está dispuesta a perdonar a dos hombres que disputan y mueren por una mujer, pero ella no tiene perdón. Su castigo es seguir viva con la marca de la deshonra, con el rechazo y la condena de todos y con la consecuente soledad, la terrible soledad de la soltería que será su inevitable destino.

El último cuadro de la obra se reduce a un mundo de mujeres (varias muchachas y niñas, la vieja mendiga que antes había aparecido como símbolo de la muerte, las vecinas y la madre del novio): todas saben ya lo que ha sucedido y todas permanecen juntas, como las furias que esperan a la novia, esa especie de chivo expiatorio sobre quien tendrá que volcarse la rabia y el odio de las otras, de esas depositarias de una ideología patriarcal que se sienten responsables de la honra de los hombres: “Madre: [...] ¿La ves? Está ahí y está llorando, y yo quieta sin arrancarle los ojos. No me entiendo. ¿Será que yo no quería a mi hijo? Pero ¿y su honra? ¿Dónde está su honra?”¹⁰

⁹ F. García Lorca, *Bodas de sangre*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1987, p. 97.

¹⁰ *Ibid.*, p. 129.

Frente a la honra está el deseo, ese poder que permite a los personajes femeninos de Lorca rebelarse frente a una sociedad que pretende encerrarlas y limitar sus cuerpos a la reproducción, ese deseo que, por eso mismo, es el origen de su tragedia:

Novia. ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos.¹¹

143

El deseo en estas mujeres se convierte en una fuerza externa que las invade como un demonio que se les hubiera metido en el cuerpo, y en la medida en que la voluntad no controla el deseo, ellas se vuelven víctimas de ese cuerpo deseante que, por serlo, aparece como un cuerpo grotesco: “En el mundo del grotesco la caída no puede justificarse o achacársele a lo absoluto, lo absoluto no está dotado de ningunas razones últimas: es más fuerte, y eso es todo. Lo absoluto es absurdo”.¹²

Sin duda, para García Lorca no hay peor tragedia que nacer mujer. Los mundos más asfixiantes en su teatro son aquellos donde viven encerradas las mujeres. Y la obra más representativa e impresionante en este sentido es *La casa de Bernarda Alba*, ese universo de concentración en el que mujeres de diferentes generaciones viven como enclaustradas. A partir de la muerte del padre (y no es casual que la obra empiece con este acontecimiento), Bernarda y sus hijas quedan encerradas en la casa materna, de la que el único escape posible es el matrimonio (que como hemos visto ya en otras obras de Lorca tampoco garantiza la salvación de nadie). Una vez más, el terrible destino al que tendrán que enfrentarse las hijas de Bernarda no es el que los dioses han decidido, sino el que la naturaleza les ha impuesto: haber nacido mujeres en una sociedad que controla sus cuerpos, sus mentes y su deseo.

Ésta es, sin duda, una de las obras clave de la dramaturgia lorquiana, ya que además de retomar el tema del sometimiento de las mujeres en un mundo

¹¹ *Ibid.*, pp. 129-130.

¹² J. Kott, *op.cit.*, p. 105.

dominado por valores patriarcales, logra universalizar el conflicto en éste que él llama: “Drama de las mujeres en los pueblos de España” y que se parece mucho a otros dramas de otras mujeres en otros pueblos del mundo. En esta obra, el espacio es muy significativo. Se trata del interior “blanquísimo” de la casa de Bernarda y sus hijas, separado del mundo por muros gruesos y que representa un lugar de encierro muy parecido al convento, a la cárcel o al manicomio (curiosamente, la abuela, a quien se le mantiene aún más encerrada, se ha vuelto loca). Desde el primer momento en que se menciona a Bernarda, se le describe como una tirana: “Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara”.¹³ A esa casa sólo entran mujeres (incluso en una curiosa acotación en referencia al duelo, Lorca dice que entran 200 mujeres a la casa¹⁴), mientras que en cuanto a los hombres Bernarda dice: “que salgan por donde han entrado. No quiero que pasen por aquí”.¹⁵ Bernarda es, sí, una mujer autoritaria, represiva, llena de rencor y de odio, pero es igualmente víctima de la opresión de una sociedad chismosa y maldiciente:

Bernarda: Chiss [...] ¡Andar a vuestras casas a criticar todo lo que habéis visto!
¡Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta!

La Poncia: No tendrás queja ninguna. Ha venido todo el pueblo.

Bernarda: Sí; para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas.¹⁶

Como tantos otros, el pueblo de Bernarda vive preocupado por las habladurías de la gente que ésta pretende dejar fuera de su casa: de qué hablaban, qué decían, qué comentan y qué cuentan. El qué dirán obliga a las mujeres a ocultarse en su casa, en el silencio y hasta en la locura. Bernarda anuncia a sus hijas que a causa del luto tendrán que vivir encerradas en su casa blanca: “Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas”,¹⁷ les dice, y su único entretenimiento será el de bordar el ajuar, ocupación que para la mayoría resulta tan absurda como para Sísifo cargar la piedra cuesta arriba ya que, sin dinero, ninguna podrá casarse, excepto Angustias, la mayor (de 39 años), la única que ha heredado dinero por ser hija de otro padre. “Esto tiene ser mujer”, dice Bernarda, a lo que Magdalena contesta: “Maldi-

¹³ F. García Lorca, “La casa de Bernarda Alba”, en *Obras completas*, t. II. México, Aguilar, 1991, p. 975.

¹⁴ *Ibid.*, p. 979.

¹⁵ *Ibid.*, p. 981.

¹⁶ *Ibid.*, p. 984.

¹⁷ *Ibid.*, p. 985.

tas sean las mujeres”.¹⁸ Todas saben que Pepe el Romano pretende casarse con Angustias por su dinero:

“Magdalena: Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, yo me alegraría; pero viene por el dinero. Aunque Angustias es nuestra hermana, aquí estamos en familia y reconocemos que está vieja, enfermiza, y que siempre ha sido la que ha tenido menos méritos de todas nosotras”.¹⁹

En la estrecha geografía de la casa de Bernarda, la rabia y los celos se apoderan rápidamente de sus hijas sin que exista ninguna posibilidad de escapar a la madre y al qué dirán. Adela, la más joven, disputará a su hermana mayor ese hombre que representa para ella la única posibilidad de escape de la prisión materna: “No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!”²⁰

145

Aunque resulta que también otra de las hermanas, Martirio, desea al mismo hombre, probablemente más por la desesperante necesidad de huir de ese mundo del cual sólo el matrimonio parece ofrecer una salida, que por verdadero amor.

Pero Bernarda, quien pretende tener un control absoluto sobre la vida de sus hijas, no se da cuenta del conflicto que tiene lugar bajo su propio techo. Su soberbia y su orgullo le impiden enfrentar los problemas que ella misma ha provocado y está segura de que nada sucede: “No creo que ésta sea la ‘cosa muy grande que aquí pasa’. Aquí no pasa nada. ¡Eso quisieras tú! Y si pasa algún día, estate segura que no traspasará las paredes”.²¹

Sin embargo, las paredes de Bernarda pueden oír lo que sucede en el exterior, y a sus puertas llega el escándalo de una mujer soltera que tuvo un hijo:

Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras, pero unos perros con más corazón que muchas criaturas lo sacaron, y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.²²

Bernarda es tan dura o más que el resto del pueblo y, en una escena de terrible violencia, incita al asesinato de la muchacha por una falta que, como

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 997.

²⁰ *Ibid.*, p. 1000.

²¹ *Ibid.*, p. 1032.

²² *Ibid.*, p. 1038.

ya sospechamos, también ha cometido una de sus hijas. La gran ironía en esta obra es que Bernarda Alba, que cree que todo lo ve y todo lo sabe, no ha podido reconocer lo que para la vieja sirvienta es evidente: “No pasa nada por fuera. Eso es verdad. Tus hijas están y viven como metidas en alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos”.²³ Y esa ceguera, ese límite a su autoridad, la llevará a la impotencia frente al desenlace de los acontecimientos.

La escena final es muy parecida a la de *Bodas de sangre*: Adela discute con Martirio, defendiendo su deseo y el de Pepe y confesando su relación con él, dispuesta a todo para conseguir lo que quiere aunque tenga que enfrentar a su madre y al pueblo entero:

146

Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbré, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.²⁴

Sólo que, en este caso, Martirio, la hermana despechada, hace creer a Adela que Bernarda ha matado a su amante, sin dejarle otra posibilidad (puesto que todo indica que está embarazada) que el suicidio. A pesar de todo, la actitud de Bernarda frente a sus hijas seguirá siendo la misma, nada ha cambiado:

Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! [...] ¡A callar he dicho! ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!²⁵

La muerte, el silencio, la resignación, el encierro; éste parece ser el destino trágico de los personajes femeninos de Lorca, obligados a vivir una vida de servicio y de entrega a los otros, de obediencia y sacrificio. Aunque traten de rebelarse, su situación termina siendo grotesca en la medida en que, en realidad, no tienen alternativas, no tienen posibilidad de elección: Yerma mata al marido en un arranque de desesperación, la novia de *Bodas de sangre* tendrá que vivir con la culpa y la deshonra, y Adela, al no poder escapar y conociendo el castigo que le espera tiene que suicidarse. Sólo Rosita se resigna a ser una solterona triste y solitaria, y ése es quizá el peor de los finales para cualquier mujer en un mundo como el de García Lorca.

²³ *Ibid.*, p. 1051.

²⁴ *Ibid.*, pp. 1061-1062.

²⁵ *Ibid.*, p. 1066.

Strindberg y Cioran: dos expresiones del desengaño, dos pasiones del alma lúcida

Elsa Torres Garza

Las relaciones peligrosas no son solamente las que entablan entre sí la filosofía y la literatura. Éstas tienden puentes donde los paseantes que los cruzan son asistidos, al menos, por un ángel custodio (bizco y abstracto), o por un Caronte con tantas varitas de muérdago como necesiten los temerarios Virgilio. Hay otras relaciones con un índice de peligrosidad más alto aún. Son nuestras lecturas de textos escritos por autores generalmente geniales, ya sean éstos literarios o filosóficos, pero cuya genialidad no viene exenta las más de las veces de una dosis casi letal, que si bien no nos mata, sí nos deja marcados para el resto de nuestras vidas por las experiencias límite a las que nos conducen. Los nombres son: Blake, Sade, Hölderlin, Nietzsche, Rimbaud, Baudelaire, Kafka, Genet, Artaud, Camus, Beckett, Drieu la Rochelle, Lowry... la lista va acompañada de un largo etcétera.

El día de hoy he elegido hablar de dos de estas relaciones peligrosas que como lectora ávida de textos literarios y filosóficos entablé, ya hace algunos años, no sin librarme de algunas heridas que quizá nunca se terminen de cerrar. Se trata, la primera, de August Strindberg (Estocolmo, 1849-1912), precursor del drama moderno y conocido principalmente como dramaturgo (*El padre*, *La señorita Julia*, *La más fuerte*, *La sonata de los espectros*, *La tormenta*, *La casa incendiada*, *El pelicano*, y otras piezas más), pero cuya obra autobiográfica no adolece de genio y una buena carga patológica (*El hijo de la sierva*, *Fermentación: historia de un alma*, *El alegato de un loco*, *Inferno*, por mencionar las más cercanas). Strindberg también incursionó en un abanico de estudios que van desde la medicina, la química, las ciencias sociales, hasta la pintura (la que recientemente ha sido revalorada como precursora de lo que sería el expresionismo abstracto americano de los años cincuenta y el informalismo. Su pimer lienzo se titula: "Ruinas en el Castillo de Tulborn en Escocia", fechada en 1872), la fotografía y la alquimia.

Bien, el caso es que Strindberg fue uno de esos autores cuya vida y obra se hallan indisolublemente unidas, al grado de no poder, con sus excepciones, distinguir entre ellas alguna línea divisoria. Y esto constituye quizá el factor

más peligroso, es decir, la relación que entraña en el autor su propia vida y su obra. Y aquí nos hallamos de frente con el peligro mayúsculo, toparse con una verdad íntima que excede toda razón, escapar al sentido común ante la revelación de la inanidad de la vida y la propia fragilidad. Ya no hay forma de realizar la tarea heroica, cuando lo heroico radica en resistir, lo que constituye la semilla del desencanto, el hastío, el tedio, lo que deviene en sorda desesperanza. “No se puede tener otra tarea en cuanto a la vida que la de conservarla hasta morir” —*dixit*. Éste será el ámbito, el país, el continente de la construcción, donde todo está perdido de antemano. Se trata de un juego de leyes inextricables, de vicisitudes y de peripecias trágicas, por lo demás, absolutamente comunes. Así es, la vulgaridad nos constituye. Nuestro escritor sueco lo sabe. “Quiero escribir de forma hermosa y luminosa, pero no me está permitido; no lo consigo. A decir verdad, estoy comprometido con ello como con un deber horrible: la vida es indeciblemente desagradable”. Pero hagamos una descripción breve del retrato del artista, sin dejar de recordar por lo demás el que le hiciera el pintor expresionista Edward Munch.

Strindberg nació en el seno de una familia pietista de clase media. En *El hijo de la sierva*, la primera de sus obras autobiográficas, la que abarca parte de su infancia y adolescencia, el escritor sueco nos revelará los móviles de aquellas primeras relaciones pasionales (las parentales) que determinarán, con mucho, las que establecerá más tarde con los otros y destacadamente con las mujeres (tres matrimonios, tres divorcios), transitando hacia el desarrollo pleno de la psicosis pero, sobre todo, al desarrollo de una obra donde el yo, desde el plano más personal, vivirá siempre confrontado, en pleno conflicto con una realidad con la que nunca podrá establecer ninguna clase de alianzas. Peter Szondi, uno de los mejores teóricos del teatro del siglo XX dirá respecto de la obra de nuestro autor que: “La preocupación primordial del dramaturgo subjetivista es cómo aislar y elevar respecto a los demás a su personaje central, que generalmente no es sino una encarnación de sí mismo”. En toda la obra de este innovador del teatro, los contenidos autobiográficos ocupan un lugar preponderante.

Desde niño, Strindberg vivió totalmente aterrorizado: “Lloraba tan a menudo que le pusieron por eso un mote injurioso. Cualquier mínimo reproche lo hería; siempre se sentía inquieto por temor a cometer un error”. Y no es gratuito que así fuera. Strindberg cuenta que en cierta ocasión que iba de camino de la escuela a su casa se halló con un juego de tuercas que alguien había dejado en una acera, y las llevó consigo. Cuando su padre le cuestionara dónde las había robado, el pequeño August le respondió que se trataba de un hallazgo y de ninguna manera de un hurto. No obstante, y a pesar de la denodada autodefensa del niño, el padre inflexible sentenció que había sido un robo y que se merecía una paliza. Víctima de los certeros golpes, el peque-

ño Johan (su primer nombre) terminó aceptando una culpabilidad que no tenía. Estas elocuentes páginas anuncian ya el profundo desengaño que un niño puede sufrir frente a la verdad que esgrimen los adultos, a la verdad adulterada. Sólo los infantes pueden detentar la verdad desnuda, así lo sostendrá de ahora en adelante Strindberg, quien en sus palabras había venido “asustado al mundo y vivía en un estado terror continuo a la vida y a las personas”, por supuesto, los intentos de suicidio no se hicieron esperar.

Su carrera literaria comenzó a los veinte años, motivada profundamente por la influencia de Ibsen y Kierkegaard. De sus lecturas de este último, en *Fermentación: historia de un alma* (texto autobiográfico que abarca su juventud y madurez) escribe:

sabiendo ya que *O lo uno o lo otro* no era más que un latigazo contra la Cruz hubiera rechazado el libro como la obra de un jesuita, y se hubiera salvado. [...] La “elección” y el “salto” había que hacerlos pero ¿en qué sentido? Entre la estética y la ética. Él iba en una dirección y después en otra. ¿El vacío y la paradoja o Cristo? No podía escoger, era el aniquilamiento o la locura. Kierkegaard predicaba la locura.

Otra huella sería la que le dejara Nietzsche, con quien incluso sostendrá una correspondencia acotada por los desequilibrios de ambos autores. “Dios los hace y ellos se juntan”, como reza el refrán.

En contraposición al romanticismo, Strindberg fue uno de los precursores de la corriente naturalista, también es un iniciador de la exploración psicológica moderna. Los contenidos de su obra dramática abundan en la problemática social del individuo enfocada en el yo y en sus pasajes interiores (un descendiente de Strindberg se encuentra en su compatriota Ingmar Bergman, como se puede constatar a lo largo de toda su producción cinematográfica). A pesar de su manifiesta misoginia, expresada en toda su amplitud en *El alegato de un loco* (otra de sus obras autobiográficas), no fue ajeno al psicologismo femenino (*La señorita Julia*), razgos que lo identifican como un autor cuya visión versátil y abarcante lo tornan en un pilar de la cultura actual. Entre los grandes visionarios desesperados, su legado esencial fue postular, como sostiene Caryl Connolly acerca de la actitud del artista moderno, que el optimismo queda abolido en adelante.

Su visión oscura intuye el germen de lo que desembocaría en el negativismo radical de un Beckett o un Genet, con los que se cierra el proyecto iniciado por los dramaturgos nórdicos (sin olvidar el movimiento irlandés).

Según el estudio patográfico de Jaspers (*Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*), la trayectoria psíquica de Strindberg se vería afectada desde la infancia por las fuertes sacudidas de la realidad coludida con una sensibili-

dad hiperestésica. Lo admirable es que fuera detalladamente testimoniada a través de la escritura. Ello constituye para el estudio clínico un documento valiosísimo para el estudio de la neurosis y la psicosis que desembocan en esquizofrenia. La sintomatología va describiendo una trayectoria imbricada con la vida y la obra; desde los primeros años, marcados por un nerviosismo acuciante, exacerbado luego por las pasiones de la vida juvenil, buscó en el alcoholismo un paliativo a esas fuerzas, y en la realización histriónica el cumplimiento de una vocación no exenta de melomanía, anhelo que si no cristalizó en la actuación, sí lo llevó, por derivación, a la escritura dramática, en donde de alguna manera sublimará sus deseos actorales.

150

La vida marital, signada por tres divorcios, más que una fuente de satisfacción fue un pozo de frustración; los celos, más precisamente, la celotipia sufrida durante su primer y más prolongado matrimonio constituirían, como lo señala Jaspers, un acercamiento más al sufrimiento que se habría de agudizar en los años siguientes: delirio de persecución, manía, alucinaciones y presencias. Su carácter se volvió más huraño, la misoginia más patente, la misantropía y el aislamiento se acentuaron. Para su círculo de amigos, todos ellos eran rasgos de una excentricidad que manifestaba la genialidad, nunca la locura. A este respecto abundan las anécdotas de personajes célebres y de otros que configuran una personalidad en el fondo incomprendida. En su obra *Inferno*, testimonio culminante de su estado mental crítico, Strindberg consignará lúcidamente su entrega a la búsqueda desesperada de una salvación individual, mostrando profundos conocimientos de una gran diversidad de disciplinas que van de la biología a la química, de la herbolaria a la teosofía y del misticismo swedenborgiano a la alquimia trascendental. Como una mínima muestra de la tónica de esta obra, podemos citar, cuando se refiere a la Acherontia Atropos, la mariposa que luce un cráneo humano sobre el dorso: “¿No es lógico, pues, que la Cabeza de Muerto visite los lugares azotados por la epidemia y sembrados de cuerpos en descomposición?” (Permítaseme una acotación personal: durante las excavaciones realizadas en el Templo Mayor, en el Zócalo de la ciudad de México, tapizaron las paredes de los edificios palaciegos una multitud de “mariposas negras”, acaso corroborando la intuición científica y poética de Strindberg).

Una resultante del estudio patológico de Jaspers es la que se desprende de su reconocimiento de la fuerza confesional que permea toda la obra de Strindberg. Más allá de los fatídicos efectos de un padecimiento nervioso, la experiencia del dramaturgo alcanza a su obra y, sin ninguna consideración limitante, la que es lo habitual en la mente común; con una sinceridad corrosiva se expone a sí mismo y a los demás en aras de la verdad que, por más subjetiva que nos pueda parecer, él la defenderá a ultranza. Su filosofía no reconoce las barreras convencionales de la convivencia aceptada, su naturale-

za impetuosa no tiene como principio la racionalidad protectora, su estética está por encima de la moral, y aquélla no teme exponerse a la intemperie.

Al abogar por una visión naturalista (y sin pasar por alto lo visto por Foucault en relación con la significación del discurso sobre la locura), el discurso de Strindberg surge de lo irracional para inscribirse racionalmente dentro del discurso más amplio de la cultura, e incidir en él habiendo tomado carta de legitimación por medio del arte.

A pesar de haber encarnado una enfermedad clasificada por la mirada clínica, Strindberg no padeció el internamiento ni sufrió los castrenses métodos terapéuticos de su época, sino que tuvo la gracia de expresar una experiencia dolorosa con la pureza no contaminada por la curación reductiva. Siguió escribiendo hasta que, finalmente, un cáncer de estómago habría de cegar sus días en 1912.

De laureles y cianuro

Otra relación peligrosa establece Emile Cioran (1911-1995) entre sus lectores por medio de sus proposiciones inquietantes. La palabra proposición puede ser ambigua en cuanto que denota tanto un aserto lógico, como una invitación. Justamente, la obra de Cioran cumple con esta ambigüedad yendo más allá al intentar superarla. Por un lado, nos invita a filosofar desde sus certidumbres y, por otro, al ceder a la tentación, nos preguntamos sobre el criterio de verdad en el que basa sus afirmaciones, por lo cual decimos que es inquietante. A Cioran hay que verlo como un instigador de la desesperanza, sus silogismos son en verdad teoremas que apuntan a la verdad o axiomas sofisticos, lo cual es una contradicción, y allí vuelve a recibir lo inquietante toda valoración sobre su obra. Postulada como una filosofía, nos preguntamos, ¿no es ésta una literatura? El mismo Cioran no responde: “Los filósofos escriben para los profesores; los pensadores, para los escritores”. Frente a lo cual tenemos que reconocer una zona en la que la forma filosófica resulta ser un estilo literario. Recordemos a Pascal y a Valéry. Ambos desconfiaban de la formalidad semántica a que se ajusta la filosofía, e invocaban a la literatura en su ayuda. Novalis hace del aforismo un estilo subsidiario entre ambas manifestaciones. Este mismo recurso aparece recurrentemente en las dos vertientes, gozando siempre de una anfibología que por lo mismo le es conatural, y que tiene un amplio prestigio por su capacidad sintética de ser conceptualmente propositiva y formalmente poética. Heráclito, Nietzsche y Pessoa han hecho uso de esta figura con fortuna. Y es que el aforismo permite expresar condensadamente los pensamientos más nodales, con una brevedad contundente.

Un alegre hallazgo, y como prueba de que la relación que aquí establezco entre Strindberg y Cioran no resulta baladí, se encierra en las siguientes palabras de éste último: “En su vejez, Strindberg llegó a tomar el jardín de Luxemburgo por su Getsemaní. [...] También para mí ha sido una forma de Calvario —prolongado, es cierto, durante cuarenta años”.

Quizá en la misma línea en que Strindberg tomó el pulso de la interioridad del yo en la exposición dramática, Cioran se sirvió del aforismo con el fin de hacer de una experiencia interior, una verdad compartida, no muy a su pesar, con los otros. El pensador rumano, quien renunciara muy tempranamente a las formas oficiales de la transmisión filosófica, se concentró afanosamente y con todo el tacto necesario en abolir toda *razón de ser*. Acaso este aforismo explique las razones de esa actitud: “El pensamiento es destrucción en su esencia. Más exactamente: en su principio. Se piensa, se comienza a pensar, para romper los lazos, disolver las afinidades, comprometer la armazón de lo real. Sólo después, cuando el trabajo de zapa está muy avanzado, el pensamiento se repliega y se insurge contra su movimiento natural”.

El laconismo de Cioran no niega sus grandes obsesiones, éstas son Dios: “Aquel día hablábamos de teología durante la comida. La criada, una campesina analfabeta, escuchaba de pie. ‘Yo sólo creo en Dios cuando me duelen las muelas’, dijo. Después de toda una vida su intervención es la única que recuerdo”. La historia: “La correlación maquinal que se establece entre *historia* y *sentido* es el ejemplo perfecto de verdad errónea. La historia posee un sentido, si se quiere, pero este sentido la incrimina, la niega constantemente, volviéndola picante y siniestra, lamentable y grandiosa; en una palabra, insoportablemente desmoralizadora. ¿Quién la tomaría en serio si no fuera el camino mismo de la degradación?” La muerte: “No existe nadie cuya propia muerte, en un momento u otro, no haya deseado”. La música: “La música es el refugio de las almas ulceradas por la dicha”. La santidad: “ser más inutilizable que un santo”. La fisiología: “Imposible considerar veleidoso a quien durante mucho tiempo arrastra una dolencia; en cierto modo se ha realizado. Toda enfermedad es un título”. El suicidio: “¿En virtud de qué aberración, el suicidio, único acto verdaderamente normal, se ha convertido en el monopolio de los tarados?” La soledad: “La soledad no aprende a estar sola, sino a ser única”. El tiempo: “El tiempo es un sucedáneo metafísico del mar. Sólo pensamos en él para vencer la nostalgia”. La vida: “Correctamente, no se puede preguntar lo que es la vida, sino lo que *no es*”. La melancolía: “En un mundo sin melancolía, los ruiseñores deberían escupir, y las flores de lis, abrir un burdel”. El budismo: “Hay tanto indefinible en esa palabra: *vanidad*, como si Buda me la hubiera susurrado en un cabaret”. El amor: “¿El arte de amar? Saber unir a un temperamento de vampiro la discreción de una anémona”. La lucidez: “El lúcido está libre de fiebre o libre de delirio o de locura, en un intervalo entre dos accesos”.

Cioran resultó ser, al medio día del siglo XX, una conciencia cuya lucidez lo dotó de una capacidad de asunción de todas las rupturas que sus congéneres en desesperación habían bregado a costa de sucumbir.

Si bien no podemos afirmar que Cioran salió ileso de esta contienda, sí podemos sostener que no cedió a la tentación de ser coherente con su desesperación y actuar en consecuencia. Él vivió en carne propia la afirmación de Nietzsche: “lo que no me mata, me hace más fuerte”, parecía complacerse en ir a contracorriente y de ahí obtenía su fuerza. A pesar del esfuerzo puesto en la subversión de los cánones filosóficos de su época, y de algunas contradicciones inherentes al pensamiento, tuvo una congruencia manifiesta como unidad intelectual en su obra, que acaso lo integre a las tradiciones escéptica y cínica de la reflexión occidental. Atengámonos a lo que dice a continuación:

153

Se dice que Diógenes habría sido un falsificador. Quien no cree en la verdad absoluta tiene derecho de falsificar todo. Si hubiera nacido después de Jesucristo, Diógenes habría sido un santo. ¿Adónde podrían llevar nuestra admiración por los Cínicos y dos mil años de cristianismo? A un Diógenes sensible. Platón calificó a Diógenes como un “Sócrates loco”. Difícil salvar a Sócrates.

Lo cierto es que los lectores de Cioran rebasan los círculos filosóficos y se inscriben en los literarios, y aun ha ganado aceptación entre los jóvenes despiertos y artistas de otras disciplinas. Personalmente, cuando yo cursaba las asignaturas de la Licenciatura en Filosofía, leí a Cioran al margen de los programas vigentes. Releyéndolo ahora puedo considerarme una adepta a su actitud. La filosofía debe evitar el anquilosamiento al que la orilla una práctica académica, y vitalizarse en la duda y el riesgo, así como conservar un espíritu alejado de toda ortodoxia opresiva. Cioran representa un ejemplo de despiadada búsqueda, no de escapar al vacío, sino de saberse en medio del peligro constante. En Cioran se confirman las palabras de Fernando Savater vertidas en su tesis doctoral y luego libro: *Ensayo sobre Cioran*: “hay un cierto horror pedagógico a la palabra que no *resuelve nada*”. Y, para redondear esta infalible convicción, el filósofo “rumano, demasiado rumano” nos dirá: “Queramos o no, somos todos psicoanalistas aficionados a los misterios del corazón y del calzoncillo, buzos del horror. ¡Hay del espíritu de abismos claros!” En resumen, podemos decir que la lucidez difiere, en una exorbitante medida, del pensamiento sistemático; difícil asunción cuando se es un mero profesor de filosofía, sin embargo, esta nuestra condición no nos priva, a Dios gracias, de las malas compañías.

Mimesis y ficción autobiográfica en *Antagonía*

Juan Pascual Gay

Antagonía es el título de la tetralogía que Luis Goytisolo comenzó a escribir el primero de enero de 1963 y cuyas líneas finales las redactó el 16 de junio de 1980. El autor mismo cuenta cómo se gestó:

Me hallaba yo por aquel entonces en la prisión de Carabanchel, sometido a un severo régimen de aislamiento que se prolongó por espacio de cinco semanas. Sin lectura, sin tabaco, sin visitas, sin ver otra cara que la de los reclusos encargados de distribuir el rancho celda por celda; una celda, por lo demás, totalmente desnuda, ya que el magro jergón que extendíamos sobre el suelo nos era retirado tras ocho horas de sueño prescritas. Eso sí: debido tal vez a una laguna del reglamento, me había sido permitido conservar la estilográfica y, a falta de otro papel, las hojas de los rollos de papel higiénico —por suerte rígido y poco absorbente— me permitieron tomar las notas fundacionales de *Antagonía*. Sin lugar a dudas, aquellos días de aislamiento y trabajo insomne, inmerso en la construcción de una obra que parecía envolverme como lo hubiera hecho el humo de los cigarrillos que no fumaba, fueron los más fértiles y acaso también los más importantes de mi vida.¹

La obra se compone de cuatro volúmenes: *Recuento*, que apareció en México en 1973 y que prosiguió con *Los verdes de mayo hasta el mar* (Seix Barral, Barcelona, 1976), *La cólera de Aquiles* (Seix Barral, 1979), y concluyó con *Teoría del conocimiento* (Seix Barral, 1981). Goytisolo mismo revela la peculiaridad de la tetralogía: “esa unidad antes estructural que argumental”,² que no tiene nada que ver ni con la diversidad de perspectivas del cuarteto de Durrell, ni con la recuperación del mundo a la manera de Proust, ni con la reconstrucción, por medio de los más variados lenguajes, del cruce de dos vidas un determinado día de junio en Dublín.

El ciclo de *Antagonía* abarca cuarenta años, los mismos que van de la Guerra civil española hasta el fin del franquismo, centrándose de este modo en la dictadura. La acción transcurre casi por completo en Cataluña o, para ser

¹ Luis Goytisolo, “Gestación de *Antagonía*”, en Salvador Clotas ed., *El cosmos de Antagonía. Incursiones en la obra de Luis Goytisolo*. Barcelona, Anagrama, 1983, pp. 16-17.

² *Ibid.*, p. 16.

más exactos, en la Cataluña profunda, con especial presencia de Barcelona; diversos lugares de la Costa Brava como Rosas y Cadaqués; también algunas poblaciones del Marésme. A excepción de algún intervalo parisino, el espacio geográficamente es pequeño, apenas un centenar de kilómetros. La obra cuenta ante todo la vida de un hombre, Raúl Ferrer Gaminde, y su relación con la familia, los amigos, las mujeres, la política, los lugares, la escritura, el paso del tiempo y la muerte.

156 En efecto, *Recuento* narra el nacimiento de un escritor, Raúl Ferrer Gaminde, cuya infancia transcurre en Cataluña al final de la Guerra civil. En este primer momento, la novela se sitúa en Vallflosca, donde veranea. Más tarde, el espacio privilegiado será Barcelona, donde el personaje vive su adolescencia y primera juventud debatiéndose entre su vocación literaria, sus tendencias políticas y la relación con su novia. Los verdes de mayo hasta el mar ofrece, en palabras del mismo Luis Goytisolo, “la vida cotidiana de ese hombre que ya escribe, mezclada a sus notas, a sus recuerdos, a sus sueños, a sus textos”.³ El lector asiste al proceso de gestación de la novela que Raúl tiene en mente y que explica su encierro, en compañía de su mujer, en Rosas. “No por azar todo ocurrirá en el plazo de seis días, que es el plazo de la Creación”.⁴ El tercer volumen, *La cólera de Aquiles*, convierte a Raúl en un personaje más. Ya no es el narrador-protagonista, porque esa función le corresponde a Matilde Moret, una prima lejana suya que se ha refugiado en Cadaqués. La singularidad de esta parte es que no trata acerca del trabajo de “escritura” sino sobre el proceso de “lectura”. Luis Goytisolo habla de este volumen como de una obra “dedicada a Raúl”, en la medida en que nos ofrece el mundo de Raúl Ferrer Gaminde desde una perspectiva diferente, aunque cercana e imprescindible para comprenderle. Por último, *Teoría del conocimiento* es la obra escrita por Raúl Ferrer Gaminde que asume y cierra los volúmenes previos: las experiencias vitales de *Recuento*, los esbozos literarios de *Los verdes*, y los elementos incorporados durante este proceso a través de la relación que su prima Matilde evoca en *La cólera de Aquiles*. La asunción y modelización de los volúmenes previos tendrá como consecuencia *Teoría del conocimiento*, que es la novela en sí misma: volumen sin tema, sin historia, casi sin asunto, a no ser porque es una larga meditación sobre el hecho literario.

Teoría del conocimiento trata de los últimos años del franquismo y está contada a través de tres narradores diferentes: Carlos, un joven que escribe un diario íntimo; Ricardo, un viejo arquitecto que transcribe unas cintas magnetofónicas grabadas en su madurez, y, finalmente, el Viejo, un cacique rural

³ L. Goytisolo, “Entrevista”, en Miguel Dalmau, *Los Goytisolo*. Barcelona, Anagrama, 1999, p. 500.

⁴ L. Goytisolo, *Los verdes de mayo hasta el mar*. Madrid, Alianza, 1987, p. 269.

que recoge el material de los anteriores y graba a su vez unas cintas antes de morir. Estos momentos condicionan y muestran su actitud existencial: Carlos se proyecta hacia el futuro; Ricardo quiere recuperar un pasado perdido definitivamente, y el Viejo enfrenta su pasado con la serenidad que le confiere el escepticismo vital. En varias ocasiones se ha comparado este volumen con el retrato de Esopo, de Velázquez, por lo que no voy a volver en estas páginas.⁵ *Teoría* es el final de un ciclo, el trabajo acabado y resuelto, donde los escenarios de Raúl se han desgastado, deteriorado o perdido para siempre y los personajes mueren o desaparecen. Si los volúmenes anteriores se configuraban a partir de una sucesión de narradores, con la reiterada presencia del lector, *Teoría del conocimiento* se cierra con el reconocimiento del demiurgo, del dios creador, que mueve los hilos de la función definitiva. El cierre del ciclo supone no sólo la muerte del Viejo, ese Esopo velazqueño escéptico y decadente, sino la autonomía de una obra que definitivamente se les escapa, tanto a este último narrador como a su autor, irremediamente de las manos. Como dice el propio Luis Goytisolo, ese Viejo es:

157

El retrato de un dios que ha perdido sus antiguos poderes, un dios que ya no es el único, omnipresente y omnipotente, que fue iracundo y despótico como un niño; un dios al que ya no le queda más que sabiduría, un viejo. Para los dioses, al igual que para los hombres, la creación es la solución de un problema personal.⁶

Entre las numerosas lecturas que se han hecho y que pueden hacerse de esta obra, me inclino decididamente por aquella que entiende que *Antagonía* es una larga meditación sobre la obra literaria y su proceso de creación, sobre la relación entre el autor y su obra y también con el lector, que no forzosamente es distinto del autor como se desprende de *La cólera de Aquiles*.⁷

Hay un párrafo, al final del primer volumen, *Recuento*, que sitúa al lector frente a uno de los propósitos de la tetralogía:

Más aún: era como si las palabras, una vez escritas, resultaran más precisas que su propósito previo y hasta le aclararan lo que, con anterioridad, sólo de un modo vago intuía que iba a escribir. Un libro que fuera, no referencia de la realidad sino, como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual,

⁵ Escribe, por ejemplo, Gonzalo Sobejano: "*Teoría del conocimiento*. Es el libro de cubierta violada, bajo el signo de Esopo (el esclavo que tantos saberes legó a Occidente). Registra las confesiones y meditaciones de un joven, de un adulto (Ricardo Echave) y de un viejo, los tres al borde de la muerte. (G. Sobejano, "*Antagonía*, gran teatro del mundo", en Manuel Ángel Vázquez Medel, ed., *Luis Goytisolo: el espacio de la creación*. Barcelona, Lumen, 1999, pp. 24-25.

⁶ M. Dalmau, *op. cit.*, p. 502.

⁷ Véase S. Clotas, ed., "Introducción", en *op. cit.*, p. 10.

teóricamente, un lector con impulsos creadores, pudiera escribir a su vez una novela o un poema, liberador de temas y de formas, creación de creaciones.⁸

158 Es claro, pues, que resulta difícil hablar de la teoría de la ficción en la novela española del siglo XX sin que venga a la mente *Antagonía*. Pero *Antagonía* no como las cuatro partes de una tetralogía, sino como una unidad; aquella “unidad antes estructural que argumental” a la que se refería su autor. Desde la publicación de la primera parte, en 1973, hasta la cuarta, en 1981, en que los asuntos que afectan a la ficción adquieren mayor importancia, el lector de la obra de Luis Goytisolo se siente llamado a reflexionar acerca de los mecanismos, fines y límites de la ficción literaria. La correspondencia entre la creación literaria, *Antagonía*, y teoría de la ficción y la llamada al lector a reflexionar sobre la creación novelesca, no radica en la teoría explícita en *Antagonía* sobre novelas o relatos o narraciones más o menos contemporáneas o clásicas.

No deja nunca de hablarse en *Antagonía* sobre la escritura en el límite de la realidad y la ficción:

Realidad, ficción autónoma, ficción que se revela como ámbito final de la realidad primitiva, etcétera, incidencias y variaciones concéntricas que van desde la transposición literal hasta el desplazamiento y la transmutación de la materia narrativa, conforme a un proceso correlativo que se efectúa paralelamente en el propio autor.⁹

Sin embargo, la *Poética*, de Aristóteles, enseña desde el principio la importancia de una distinción que supera la ingenua confrontación ficción / realidad, falso / verdadero, al ejecutar lo principal de la teoría en torno a la categoría de lo “verosímil”. Cuando Aristóteles establece una solidaridad entre “poiesis” y “mímesis” de acciones humanas, acierta a explicar la razón de esa vocación última de representación, de imitación, de simulación de lo humano. El hecho de que no haya otra literatura ficcional que aquella que representa la acción, el pensamiento, el sentimiento del hombre corrobora esta afirmación. Es difícil imaginar una literatura no humana sin “acontecimiento” que referir a un personaje. No ha sido Aristóteles quien ha forzado la dimensión mimética (la representación de la acción humana) de la literatura. Pero cuando la ficción crea modelos de realidad, aunque sean modelos de representación de esa misma ficción (ya sean ajustados, ya sean modelos alejados) de esa dimensión histórica y cultural a la que apunta en último

⁸ L. Goytisolo, *Recuento*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 661.

⁹ L. Goytisolo, *Los verdes de mayo hasta el mar*, pp. 233-234.

término la mimesis, lo hace en el seno de una cultura que alberga, en su misma capacidad de conceptualización, posibilidades, contornos y límites para la noción misma de lo “real”, y no se impone pues a lo literario con un sentido unidireccional, como si la relación no fuese dialéctica y el sentido de lo que es realidad se impusiese por sí mismo o se brindase a ser simplemente mimetizado o “representado”. La “mimesis”, en cuanto representación de lo “real”, es a sí misma modificada, y, por tanto, modificada, a través del acto mismo de escritura que no sólo afecta a esa realidad de la que procede y a la que vuelve, sino al concepto mismo de “mimesis”.

Leemos en *Los verdes*:

Un dato que merece ser tenido en cuenta a la hora de recapitular, de hacer recuento de lo que fue el regreso a Rosas de Rosa, de aquellos días pasados trabajando en las líneas maestras de la obra, una obra que, como esa ciudad tan minuciosamente diseñada y descrita una y otra vez en el curso de la historia, de acuerdo con las necesidades del momento, en la creencia, por lo general, de que ninguna de ellas puede ya ser alterada, proyectos que si alguna vez han comenzado a ponerse en práctica nunca han sido terminados, y al fin resulta que las modificaciones impuestas por la realidad y sus vicisitudes son tantas que ni su arquitecto original sería ahora capaz de reconocerla, así, como esa ciudad, la obra, toda la obra en elaboración, respecto a su concepción primera, toda vez que, al cambio impuesto por el propio desarrollo de los elementos que componen dicha obra, hay que añadir los cambios que paralelamente experimenta el autor. Y así también, como algo que sólo tiene realidad en el papel, sobre el plano, la mayor parte de las imágenes que guardamos de la infancia, al igual que de cuantas a partir de entonces, del momento en que se empieza a fijar en representaciones la propia infancia, uno suele hacerse de sí mismo. Un trabajo no muy distinto, a fin de cuentas, del que supone la obra en cuestión, seis días entre todo; un tiempo tradicionalmente apropiado para dar por acabada una obra.¹⁰

Diferentes críticos han señalado que Luis Goytisolo rompe la convención del monólogo interior. Quiero decir que no hay un solo personaje, como tampoco hay un autor: hay dos, como acabamos de leer, Luis Goytisolo y Raúl, sin que los distingamos con claridad: “¿Zahoris? ¿Zahoríes?”; y también “¿es el cabo Orfeo o el cabo Norfeo?”. Si el autor pudiera contestarnos, colocarse por encima de su discurso, podríamos confundirlo con el monólogo interior. Pero aquí el autor es también personaje. Por eso, entre otras cosas, los cuatro volúmenes de *Antagonía* pueden ser leídos no ya como una autobiografía, sino como una ficción autobiográfica: la diferencia entre ambas es la situación del autor. Ése es el rasgo fundamental que Lejeune destaca como

¹⁰ L. Goytisolo, *Los verdes de mayo hasta el mar*, p. 269.

específico de la autobiografía, frente a las formas autobiográficas de la ficción: “para que haya autobiografía, es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje”.¹¹

160 El problema, en realidad, es definir qué se entiende o qué entendemos por identidad. En el caso concreto de la obra de Luis Goytisolo, considero que la reflexión acerca de la identidad autobiográfica y de lo ficcional autobiográfico que más le conviene es la de Paul de Man, quien de modo más preciso ha procedido a reconstruir el “yo” autobiográfico, relacionándolo con la ficcionalidad y en contra, explícitamente, de la teoría de Lejeune. De Man reacciona contra los intentos de establecer una distinción entre autobiografía y ficción. Frente a la idea de una referencialidad resultado de una vida, la del autor, que se narra en la obra, plantea si no sería más acertado decir que es la obra la que produce vida. No es pues el referente el que determina la figura sino justo al contrario, es la figuración la que construye el referente. Por ello, el resultado es el mismo que el de la ficción.¹²

Lo característico de la obra de Luis Goytisolo no es sólo afirmar la ficcionalidad inherente a la autobiografía, sino la indecibilidad de su contraposición. La relación, en este caso, entre ficción y autobiografía no está en debate; antes bien, resulta indecible precisamente en la medida en que la autobiografía comparte la retoricidad del lenguaje. Se trata de que *Antagonía* se mueva más allá de su propio texto; quiero decir que parece trascender su propio texto e imagina un “yo”, en realidad varios, que se conocen y se narran. Escribe Salvador Clotas: “Autor-personaje que es a su vez autor de un personaje, que es a su vez autor de un personaje, círculo casi infernal que bien pudiera ser inacabable si alguien, precisamente el autor de verdad, no hiciera trampa”.¹³

Y digo que parece trascender porque imaginar un “yo” al que se conoce y se narra es pura ilusión, ya que el modelo especulativo de la cognición, en el cual el autor se declara a sí mismo sujeto de su propio entendimiento, no es ante todo una situación o un hecho que pueda situarse en una historia, sino la manifestación, en el plano del referente, de una estructura lingüística. La base referencial tanto de la autobiografía como de la ficción autobiográfica es, entonces, una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje. El momento especular inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura tropológica que subyace a todo acto de conocimiento, incluido el cono-

¹¹ Phillip Lejeune, *Le pacte auto biographique*. París, Seuil, 1975, p. 48.

¹² Véase Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos, 29 (1991), pp. 113-117.

¹³ S. Clotas, ed., “Introducción”, en *op. cit.*, p. 11.

cimiento de uno mismo. La autobiografía y, con más razón, la autobiografía ficcional muestran esa naturaleza tropológica y especular de un “yo” que cuando dice “yo” dice “otro”. Un sujeto presenta a otro, son dos sujetos reemplazables e intercambiables, pero precisamente porque son dos.

El tema: ¿puede un concepto tan racional como el concepto de clase explicar las incoherencias no ya del comportamiento sino hasta de la personalidad? O sea: ¿cuál es entonces la causa de que yo sea como soy? O mejor: ¿qué me pasa?¹⁴

La identidad del narrador en *Antagonía* nos lleva a otro aspecto: el problema de la ficción como construcción artificial de mundo, cuya confrontación posible con la realidad volverá a suponer la quiebra del realismo ingenuo y la afirmación paralela de que, en la escritura literaria, se compromete un orden de relaciones complejas cuya sanción última es la sanción del lector y, en el caso de *Antagonía*, también del lector ficticio, Matilde Moret, en *La cólera de Aquiles*. Si es cierto que *Recuento* obedece a una concepción hasta cierto punto realista de la escritura, también lo es que *Los verdes de mayo* no deja de ser una obra metaficcional. Dice Luis Goytisolo:

161

Una obra que, a semejanza de *Las hilanderas*, consta de tres planos simultáneos: un primer término de trabajo, mujeres hilvanando la materia prima de lo que ha de convertirse en trama del tapiz; un grupo de damas en segundo término, más iluminado, contemplando el tapiz que se les muestra en aquel preciso momento, mientras en el taller se cuchichea algún chisme, clientela de alcurnia sin duda, señoras venidas sea con el ánimo de compra, sea por simple curiosidad; y, al fondo, el tapiz expuesto en aquel preciso momento, uno de tantos tapices de tema mitológico, no muy distinto, probablemente, a los ya mostrados o a los que falta mostrar. De los tres planos, qué duda cabe, es en el primero, en el del taller, donde propiamente se encuentra el centro del cuadro, y tanto por su proximidad, por su especial realce debido a la perspectiva, cuanto porque constituye el verdadero nexo de unión entre los otros dos, el tema mitológico del fondo y las transacciones relativas al producto acabado.¹⁵

En este volumen se ha diseñado artísticamente un discurso propio sobre la construcción artística como artificio, sobre la imposibilidad de captar una compleja y múltiple dimensión de lo real que escapa inexorablemente al entramado artificial del espejo realista, de la cámara, de la escritura de *Recuento*. En *Los verdes de mayo*, pero también en *La cólera* y, finalmente, en *Teoría del conocimiento* se han tematizado, además, algunas de las cuestiones más relevantes para la perspectiva metaficcional contemporánea: la muerte del autor-

¹⁴ L. Goytisolo, *Los verdes de mayo hasta el mar*, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 233-234.

creador, la inseparabilidad de historia y discurso y los constantes huecos, vacíos, blancos, también suturas que la escritura no puede completar y cerrar. Decididamente, esta obra de Luis Goytisolo nos ayuda a contemplar el arte a la luz de los materiales brutos y primitivos, y en la frontera de aquella discusión de su legitimidad frente al mundo que pretende representar:

Resultado sorprendente. Por primera vez, al fijar las palabras en sus notas, tenía la sensación de estar creando algo y no [...] la impresión de estar jugando un juego por jugarlo, no porque le interesara de veras. La sensación, en otros términos, de estar creando una realidad nueva en lugar de contar una historia más o menos acomodada a la forma de contar cualquier otra.

162

No, nada parecido a eso. Al contrario, la sensación de estar configurando, con sólo palabras, una realidad mucho más intensa que la realidad de la que toda esa literatura pretende ser testimonio o réplica.¹⁶

Luis Goytisolo se sitúa en este lugar de la literatura metaficcional que tiende a revisar los grandes temas del pasado, los límites entre la realidad y la ficción, resquebrajando sus principios, pero mostrando al mismo tiempo su convencionalidad y sus posibilidades. El autor, en *Los verdes de mayo*, sitúa en el centro de su preocupación el artificio narrativo y la escritura misma. Luis Goytisolo muestra el espejo roto de la ficción, nos ofrece los fragmentos de sutura, ha horadado los cimientos del edificio de presunciones sobre los que toda ficción se asienta. Pero en esta literatura hay mucho más que construcción, destrucción y reconstrucción del juego: el relieve de la artificialidad, el subrayado de los orificios que horadan la lógica de la literatura, puede servir para volver a mostrar los puntos fundamentales sobre los que se asienta “el topos” de la ficcionalidad en literatura.

Quien barrena, invierte, dificulta las reglas de un juego, vuelve éstas más patentes: la luz de su contradicción, como el negativo de una fotografía, las vuelve a revelar. Luis Goytisolo ha comprendido cabalmente que la quiebra del racionalismo ha dado lugar a la crisis del llamado realismo, fundamentalmente la crisis de la presunción de la literatura naturalista de acertar con una descripción honda y exhaustiva, por vía de su representación mimética, de la realidad.

No en vano Aristóteles afirma que el placer del producto mimético no se agota en su ser imitación de realidad, sino que, en cuanto objeto bien hecho, da entrada a toda una lectura posible de la regla poética como estructura de sentido pleno. La teoría de la fábula en toda la *Poética* sostendrá que el principal placer no deriva tanto de la cercanía al objeto real imitado cuanto de la

¹⁶ L. Goytisolo, *Recuento*, pp. 660-661.

coherencia constructiva. Es por esto por lo que la *Poética* deriva inmediatamente al tipo de placer específico de la fábula como estructuración de las acciones, como ordenación de los hechos. Señala Pozuelo Yvancos que el “pensamiento de Aristóteles abandona el naturalismo mimético muy pronto para que el énfasis sea más formal que sustancial”.¹⁷ Aristóteles establece una equivalencia entre la “poiesis” y la “mimesis”, cuya contigüidad metonímica está presente a lo largo de la *Poética*, pues no son estructuras de lo dado sino operaciones de la creación. La fábula, de este modo, es definida tanto como imitación de una acción, como composición de los hechos y estructuración también de esos mismos hechos. Tanto en la “poiesis” como en la “mimesis” hay un aspecto dinámico, proteico, productivo. Pero que la fábula se relacione tanto con la “imitación” como con la “estructuración” y “composición” no sólo las vincula a la esfera dinámica: supone la equivalencia en el pensamiento de Aristóteles entre la actividad representadora y la actividad que estructura las acciones. Así pues, “fábula” e “imitación” son intercambiables. Por tanto, la acción misma no puede entenderse como un “antes” a su construcción por la fábula. Tiene razón Paul Ricoeur cuando afirma que la acción es el correlato de la actividad mimética regido por la estructuración o composición de los hechos: “la acción es lo “construido” de la construcción en que consiste la actividad mimética”.¹⁸

La propuesta narrativa de Luis Goytisolo ¿traiciona la noción de mimesis? Definitivamente no. Aunque sí inquiera, trastorne, cuestione la ingenua noción de representación de la novela realista del siglo XIX. *Antagonía*, siguiendo a José María Pozuelo Yvancos, es una poética de la ficción;¹⁹ una poética de la ficción porque ha quebrado el eje de la significación que situaba la literatura en el límite de lo representado y agrieta aquella frontera segura que separaba el mundo de la representación y el mundo representado; ha querido no ser otra cosa que signo de la representación sin que devenga menos verdad para su lector. Esa grieta, esa rotura, esa quiebra del orden que remite al signo como esfera de realidad (y, por tanto, como objeto de representación o mimético), al juego como referencia verdadera, a la significación literaria como verdadera vida, es quizás la aportación más importante que *Antagonía* de Luis Goytisolo ha hecho a la teoría de la ficción literaria.

¹⁷ José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993, p. 56.

¹⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid, Ediciones Cristianidad, 1983, p. 89.

¹⁹ J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*

Julio Antonio Mella como personaje literario

Carmen Galindo

¿Por qué algunos personajes atrapan la imaginación de la gente? García Lorca, que lo conseguía a diario, daba una respuesta tan encantadora como poco científica: el duende. Hay quien lo tiene y quien no. Ni siquiera tiene que ver con el talento. Sor Juana lo tenía, y sin duda lo tenía Manuel Acuña, aunque no son poetas del mismo nivel, por más que a mí, lo confieso, sí me gusta lo de “¡Pues bien!, yo necesito decirte que te adoro”. Sor Juana, que se transparenta en Doña Leonor, la protagonista de *Los empeños de una casa*, dice sin la menor modestia: “Era de mi patria toda la deidad más adorada”. Entre los cubanos lo tienen, sin duda, Nicolás Guillén y José Martí. Lo tiene, y aquí entro en materia, Julio Antonio Mella. Personas que, por diversas razones, no siempre misteriosas, se convierten en leyendas. Mella, en su breve vida y tal vez por eso mismo, llega a ser personaje literario.

En el capítulo IX de *Paradiso*, la novela lírica de José Lezama Lima, José Cemí, en su viaje iniciático de artista adolescente, se encamina a la Universidad y describe así al dirigente estudiantil que no es otro que Julio Antonio Mella: “Llegó al grupo una figura apolínea, de perfil voluptuoso, sin ocultar las líneas de una voluntad que muy pronto transmitía su electricidad”.¹ La caballería, la fuerza represora contra los estudiantes, es caracterizada por Lezama tendenciosa y justicieramente con nombres de animales repugnantes: ratas, cucarachas, alacranes.

Usaban unas capas carmelitas, color de rata vieja, brillantes por la humedad en sus iridiscencias, como la caparazón de las cucarachas. Hacían vibrar sus espadas en el aire, saltando un alacrán por la sangre que pasaba al acero. Su sombrero de caballería lo sujetaban con una correa, para que la violencia de la arremetida no los dejase en el grotesco militar de la testa al descubierto.²

No contento con la descripción, Lezama Lima vuelve a la carga con la precisión que nos aclara el porqué le llama Apolo:

¹José Lezama Lima, *Paradiso*. Ed. crítica. Cintio Vitier, coord. México, SEP/UNESCO, 1988, p. 224.

² *Idem*.

El que hacía de Apolo, comandaba estudiantes y no guerreros, por eso la aparición de ese dios, y no de un guerrero, tenía que ser un dios en la luz, no vindicativo, no obscuro, no ctónico.³

El jefe de la caballería ordena la persecución “al estudiante que volaba como impulsado por el ritmo de la flauta”.⁴

166

En realidad, Lezama Lima está describiendo la manifestación estudiantil del 30 de septiembre de 1930, en la que participó el futuro poeta, sin embargo, no cabe duda de que está evocando a Julio Antonio Mella, tal como lo vislumbró años antes. Si creemos que el autor, dudo si decir se oculta, o se revela, tras su protagonista, José Cemí, podemos saber con certidumbre cómo se sentía Lezama al descubrir, en 1925, la figura de Mella: “Aunque había sentido la mágica imantación de la plaza, de los grupos arremolinados en el parque, de la retirada envolvente hacia el mar, estaba como en duermevela entre la realidad y el hechizo de aquella mañana”.⁵

Menos cercano a la poesía y más apegado a la prosa novelística, Alejo Carpentier le confiere una dimensión más política. El verdadero antagonista del Primer Magistrado en *El recurso del método* es el Estudiante. Carpentier mismo confía a una entrevista que

ese personaje representa a la juventud estudiantil [...] el diálogo del estudiante con el Primer Magistrado está enteramente basado en artículos, conversaciones, hechos, que mostraron la determinación de la juventud latinoamericana frente al arrastre de las anacrónicas y absurdas dictaduras que todavía se prosiguen en nuestro continente.⁶

Al ser interrogado directamente sobre si el modelo del personaje podría ser Rubén Martínez Villena, responde puntual: “No es un retrato exacto de Rubén. Yo he mezclado varias declaraciones y actitudes de dirigentes estudiantiles”.⁷ Esta mezcla es típica del proceso creativo en Carpentier. Al hablar del dictador de *El recurso del método*, asegura que “los ingredientes de mi personaje serían: un 60 por ciento de Machado; un 20 por ciento de Chapita y de Estrada Cabrera; un 15 por ciento de Porfirio Díaz, y si acaso, un cinco por ciento de Guzmán Blanco”.⁸

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵ *Ibid.*, p. 228.

⁶ Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Madrid, Alianza, 1988 (El libro de Bolsillo), p. 115.

⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁸ *Ibid.*, p. 115.

Para mostrar que Mella también actúa como modelo, baste citar que el propio Carpentier lo considera el Estudiante por definición:

Y Julio Antonio Mella era el admirable líder estudiantil. (Diré de él, sencillamente, y ahí está dicho todo, que en el año 1925 fundaba ya con un grupo de obreros, con el veterano luchador socialista Carlos Baliño, el Partido Comunista de Cuba.) Y Rubén Martínez Villena, hombre que abandonó decididamente la poesía un día, para consagrarse exclusivamente a la lucha por la liberación social de su pueblo y que murió pocos meses después de haber culminado lo que sería su gran obra. Ese hombre débil, endeble, más poeta por temperamento, aparentemente, que luchador, llevando una verdadera lucha de David contra Goliat, fue el factor decisivo en el derrocamiento y la fuga del dictador Gerardo Machado en el año 1933.⁹

167

En el capítulo fuera de serie en que asistimos al duelo mental, que no verbal, porque estamos en un contrapunto ideológico dentro de la cabeza de los antagonistas, entre el Estudiante y el Primer Magistrado, no cabe duda de que la descripción física del Estudiante corresponde al aspecto de Martínez Villena y no al atlético de Mella e incluso la confesión de parte de Carpentier sobre que varió la frase real contra Machado de “asno con garras” por la de “caballo de Calígula” insiste en Martínez Villena, pues es a él a quien se atribuye esta frase. Sin embargo, se sabe que Carpentier procede con mezclas de personajes, como se aprecia en sus palabras sobre el dictador, y en última instancia, en dos citas anteriores. En una, Mella aparece como una encarnación del líder estudiantil y en la otra, en que explícitamente sostiene que su personaje no es exactamente Rubén Martínez Villena, sino la juventud estudiantil de entonces, incluido, no me cabe duda, el propio autor.

Pero que Carpentier tiene en mente a Mella se prueba, además, con que Mella en persona, con su nombre, aparece en una estación de tren de París, rumbo a Bruselas para participar en el Primer Congreso Anticolonial y Antiimperialista, de 1927, presidido en la vida real, históricamente quiero decir, por Henri Barbusse y al que asistieron Mella y Nehru, quienes, por obra y sobre todo gracia de Carpentier, se encuentran con el Estudiante en el mismo vagón de tren y mientras Nehru lee sus papeles en un rincón, Mella y el Estudiante conversan y coinciden en sus apreciaciones políticas.

Los marxistas, al contrario de lo que rumora el anticomunismo, nos han dejado una buena cantidad de metáforas memorables. Cuando Ludovico Silva estudia el estilo literario de Marx establece que la estructura y la superestructura son metáforas. Trotsky nos dejó la malhadada Iglesia roja y Lenin

⁹ Alejo Carpentier, “Un camino de medio siglo”, en *Obras completas*, vol. 13, *Ensayos*. México, Siglo XXI, 1990, p. 149.

acuñó la de que tras cada huelga se oculta la hidra de la revolución; pues bien, Carpentier tiene buen cuidado de decirnos una y otra vez que la policía y los espías del Primer Magistrado no pueden precisar el rostro del Estudiante y esto se debe a que, a despecho de que podamos rastrear en el personaje a Rubén Martínez Villena, a Julio Antonio Mella o al mismo Alejo Carpentier, metafóricamente, lo que el novelista nos quiere decir es que los líderes de una revolución son como la hidra: se corta una cabeza y surge otra, por eso la ubicuidad del Estudiante, por eso sus mil rostros, por eso sus múltiples acciones, por eso la huelga general, por eso la derrota del dictador.

168 Elena Poniatowska elige relatar la dramática muerte de Mella, asesinado, del brazo de Tina Modotti, en las calles de Abraham González de la ciudad de México el 10 de enero de 1929, cuando apenas tenía 25 años. Este texto constituye una novela por sí misma e inicia la magna obra que lleva por nombre *Tinísima*, heterodoxo aumentativo que en la imaginación de la autora emplea Mella para expresar su pasión por la bella italiana.

Como acostumbra Poniatowska, su indagación de la realidad es exhaustiva. Lo averigua todo. No olvida ni desperdicia detalle. Que si Mella es hijo de irlandesa, que si su padre dominicano es el mejor sastre de La Habana, que si es un remero consumado, que si su cuerpo es atlético, que si usa sombrero, que si era casado, que si Gustavo Aldereguía le salvó la vida durante la huelga de hambre, que si su nombre era otro. No olvida nada: sus seudónimos en la revista *El Machete*, su legendaria visita al barco soviético Vatslav Vorovski. No se piense por eso que Poniatowska no despega de la realidad; apoyada en la intuición, el nombre femenino de lo imaginario, levanta el vuelo de la ficción. La famosa frase sobre Machado ahora la dice él en los últimos minutos de su vida, poco antes del legendario “Muero por la revolución”.¹⁰ “Ves, Tinísima, ese asno con garras que gobierna Cuba me considera más peligroso aquí que en La Habana”.¹¹ Inventa, crea con palabras la intimidad de la pareja, lo que no consta en actas.

No quisiera extenderme en este aspecto, pero Elena Poniatowska es la única, junto con José Revueltas, que ha llevado a la ficción a los comunistas mexicanos que tan importantes han sido en la historia de la cultura nacional y en general en la historia del país. Me refiero a sus evocaciones del Canario Gómez Lorenzo, el Ratón Velasco, Evelio Vadillo, Juan de la Cabada, Xavier Guerrero, Diego Rivera, Gachita Amador, Concha Michel. Todos retratos pintados al natural, pero con la imaginación de la artista.

Y el mejor ejemplo de que eleva la realidad a la ficción es precisamente el retrato del héroe adolescente. En *Tinísima*, Mella tiene un *leit motiv* que lo

¹⁰ Elena Poniatowska, *Tinísima*. México, Era, 1992, p. 10.

¹¹ *Idem*.

acompaña. La novelista lo recupera, primero, como dirigente estudiantil en Cuba: “El pelo crespito de Mella se insubordinaba; el traje, mejor cortado que el de sus compañeros, le caía bien de los hombros a las largas piernas y por los puños de la camisa de seda escapaba la llama de sus manos”,¹² y unas líneas más tarde, la escritora insiste y concluye, yo diría, como corresponde al personaje, de modo casi épico: “Mella tenía dieciocho años. Al mirar sus ojos incendiados, el Chino Zayas¹³ supo que lo recordaría muchos años. La imagen le produjo insomnio. ‘Parece una pira’, se dijo, ‘no le importa quemar su propia vida’”.¹⁴

En la despedida a Mella, añade un detalle que quizá provenga de la realidad (o no), pero que con mano maestra la escritora recupera una vez más: “Muchos quieren llevar el féretro en hombros. Tina nota que Gachita abraza un ramo de claveles rojos, tan grueso que apenas puede sostenerlo, y empieza a repartir manojos encarnados que salpican de fuego el cortejo”.¹⁵ Esta última frase “y empieza a repartir manojos encarnados que salpican de fuego el cortejo”, muestra, de paso, que la intención muralista de la narradora no riñe con la técnica del miniaturista.

Y a la vuelta de la página nos recibe esta precisión: “En Dolores,¹⁶ trece banderas rojas rodean la fosa recién abierta”.¹⁷ No es necesario añadir que el rojo es el color emblemático de la revolución, que es el de la bandera de la hoz y el martillo como lo es de la huelga proletaria, es, claro, el del incendio, el de la pira, como lo es de la pasión y del martirio: “Rafael¹⁸ quita del ataúd la bandera que cubrió a Mella y los empleados de la funeraria comienzan a bajarlo con anchas cintas corredizas. Tina entonces tira su clavel a la fosa y una avalancha roja incendia el féretro”.¹⁹

Por una afortunada coincidencia, los escritores que se ocupan de convertir en personaje literario al hombre que se llamó Nicanor Mac Partland y que la historia conoce como Julio Antonio Mella son todos de primera línea: Lezama, Carpentier, Poniatowska. Para uno es un apolo, un dios solar; para otro, como fuerza social, tiene muchos rostros, los de la hidra de la revolución; para la novelista mexicana es un doble incendio, el del amor y la pasión revolucionaria.

¹² *Ibid.*, p. 20.

¹³ Alfredo Zayas, apodado El Chino, presidente de Cuba en ese entonces.

¹⁴ E. Poniatowska, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶ El panteón Dolores.

¹⁷ E. Poniatowska, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸ Rafael Carrillo Azpeitia, dirigente del Partido Comunista Mexicano.

¹⁹ E. Poniatowska, *op. cit.*, p. 56.

Alejo Carpentier y su generación: la primera de narradores iberoamericanos contemporáneos

Aurora M. Ocampo

Por haber nacido en 1904, Alejo Carpentier pertenece a la primera generación de novelistas iberoamericanos contemporáneos, o sea, a los nacidos en la primera década del siglo XX o poco antes, entre los que sobresalen el chileno Manuel Rojas (1896), el guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899), los argentinos: Jorge Luis Borges (1899), Roberto Arlt (1900), Leopoldo Marechal (1900), Felisberto Hernández (1902) y Eduardo Mallea (1903); el mexicano Agustín Yáñez (1904), el colombiano Jorge Zalamea (1905), el brasileño João Guimarães Rosa (1908), el ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta (1909), el uruguayo Juan Carlos Onetti (1909) y el argentino Ernesto Sábato (1911), único de esta generación que aún vive.

Todos ellos son hijos directos de los novelistas llamados de la tierra o de la naturaleza o, como los llamó Alejo Carpentier: nativistas. Los más importantes son nuestro Mariano Azuela (1873), el novelista de la Revolución mexicana por excelencia; el venezolano Rómulo Gallegos (1884), el argentino Ricardo Güiraldes (1886), el colombiano José Eustasio Rivera (1887) y el brasileño José Lins do Rego (1901), en cuyas obras, la naturaleza y el paisaje americano dominan de tal modo que todos ellos pudieron decir, como lo dijo Gallegos, que el personaje principal de sus novelas es la naturaleza misma, llámese sierra, selva, llano, sertão o pampa. Sus obras fueron por mucho tiempo consideradas como las clásicas de Iberoamérica, precisamente porque presentaban una gran originalidad: la desmesura y magnificencia del paisaje americano y de cómo esta naturaleza influía y caracterizaba a sus habitantes. Las obras de estos escritores, publicadas en las primeras décadas del siglo XX son el necesario puente entre la novela del siglo XIX, por lo general de imitación de países jóvenes que estaban aprendiendo a ser y la novelística contemporánea propiamente dicha, a la cual pertenecen Alejo Carpentier y los de la lista antes mencionada.

Curiosamente, la mayoría de ellos empieza a publicar sus primeras grandes obras en plena madurez, en la década de los cuarentas. Esta fecha es el inicio de la contemporaneidad en la cultura y el arte iberoamericanos y creo,

con Emir Rodríguez Monegal, que no está escogida al azar. Varios hechos históricos la avalan. Uno de los más importantes es la madurez cultural que ya habían alcanzado nuestros países.

172 Si consideramos el nacimiento de las diferentes naciones de Iberoamérica a principios del siglo XIX, con las diversas guerras de independencia, las cuales (excepto las de Cuba y Puerto Rico) están concluidas para 1821; su niñez, el tormentoso siglo XIX, y su adolescencia, finales del XIX y principios del siglo XX, en México especialmente, con el estallido de la Revolución mexicana que nos permitió, como dijera Octavio Paz, conocer en abrazo mortal al otro mexicano: la otra cara de nuestra realidad. Al mismo tiempo, la Cuba de Martí y de Carpentier luchaba también porque España y luego Estados Unidos la dejaran ser. Con todos estos hechos nos es fácil entender cómo la llegada de la adolescencia fue el principio de nuestra madurez como naciones al preguntarnos quiénes éramos y como realizaríamos eso que éramos: el mestizaje afro/cubano, era ya diferente de España, como el mestizaje de las culturas indígenas con el mestizaje español en México, daban por resultado un rico multiculturalismo. Ésta es la riqueza y la esperanza que Iberoamérica viene ofreciendo al mundo desde hace ya un siglo: su diversidad cultural, su mestizaje no sólo de razas, sino también de culturas y de tradiciones. Y esto lo entendieron muy bien los de esa primera generación a la que pertenece Alejo Carpentier.

Si a lo anterior le sumamos el fin de la Guerra civil española en 1939, que trajo como consecuencia la llegada de lo mejor de la intelectualidad de España a América (especialmente a sus grandes ciudades, México y Buenos Aires), la que en unión con la “inteligencia” iberoamericana fundaron casas de cultura, editoriales y revistas, podremos entender mejor este renacimiento cultural de nuestra América a partir de 1940. Además, en 1939, también se nos cerraron las puertas culturales de Europa por el estallido de la Segunda Guerra Mundial que nos obligó a bastarnos a nosotros mismos, todo ello resultó un gran estímulo para madurar aún más, recordemos que ya estábamos preparados para ello y que los refugiados intelectuales españoles vinieron a poner su granito de arena como una forma de pagar, constructivamente, lo que 450 años atrás habían hecho, destructivamente, con nuestras culturas aborígenes.

Justamente Carpentier y muchos de sus contemporáneos publican lo mejor de su obra después de 1940. Obra que presenta una gran evolución respecto de la de las generaciones anteriores. En esta primera generación de narradores contemporáneos de Iberoamérica, es el ser humano en todas sus dimensiones y visto desde múltiples enfoques lo más importante. Les interesa presentarlo desde su insospechada interioridad y relacionarlo con sus circunstancias, es la misteriosa relación que existe entre el hombre y sus con-

textos, precisamente como lo pedía Alejo Carpentier, y es lo que podemos encontrar de más característico de la narrativa de esta generación y que influirá en las sucesivas generaciones de narradores a lo largo de todo el siglo xx. La trilogía más importante del cubano es *El reino de este mundo*, publicado por primera vez en 1949; *Los pasos perdidos*, en 1953, y *El siglo de las luces*, en 1962. Otros escritores iberoamericanos de esa generación también tienen, curiosamente, trilogías muy importantes, como la de Agustín Yáñez: *Al filo del agua*, de 1947; *La tierra pródiga*, de 1960, y *Las tierras flacas*, de 1962; la de Miguel Ángel Asturias: *El señor presidente*, de 1946; *Hombres de maíz*, de 1949, y su trilogía bananera, de 1950 a 1957; la de Ernesto Sábato: *El túnel*, de 1948; *Sobre héroes y tumbas*, de 1961, y *Abbadón, el exterminador*, de 1973; la de Juan Carlos Onetti: *El pozo*, de 1939, novela corta, antecedente indispensable para entender sus tres grandes novelas: *La vida breve*, de 1949; *El astillero*, de 1961, y *Juntacadáveres*, de 1964. Algunas de las más significativas novelas de los restantes escritores mencionados son: la del chileno Manuel Rojas: *Hijo de ladrón*, de 1951; las de los venezolanos: Arturo Uslar Pietri: *El camino del Dorado*, de 1947, y de Miguel Otero Silva: *Casas muertas*, de 1955; las del colombiano Jorge Zalamea: *La metamorfosis de su Excelencia*, de 1949, y *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, de 1952; las de los argentinos Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, de 1948, y la de Eduardo Mallea: *La bahía del silencio*, de 1940, y la del brasileño João Guimarães Rosa: *Grande Sertão Veredas*, de 1956.

Sería muy interesante comparar la obra de estos narradores, encontraríamos muchas semejanzas así como enriquecedoras diferencias, pero éste es un tema para un trabajo más amplio y profundo. Bástenos aquí señalar algunas coincidencias que los hermanan como generación parteaguas de la novelística iberoamericana del siglo xx y que nos permite la ubicación histórica del gran novelista cubano, el cual vivió una época intensa de nuestra historia en la que fue parte y testigo, narrador y maestro.

Si es cierto que la literatura hispanoamericana tiene como antecedente las crónicas del descubrimiento o encuentro de dos mundos, no es menos cierto que la novela nace con las guerras de independencia. Ya sabemos que en los tres siglos de historia colonial en que se forjaron las diferentes naciones de nuestra América no se escribieron o difundieron novelas; primero, porque no existía la necesaria tradición cultural indispensable para que surja una novelística; los tres siglos de dominación española fueron el periodo de incubación del mestizaje racial y cultural que dio por resultado nuestras naciones; segundo, el orden cerrado y riguroso de la Colonia que prohibió leer y escribir libros de imaginación, y tercero, consecuencia de la anterior, que aunque se hubiesen escrito era difícil que se hubieran impreso. La narrativa nace y se alimenta de las situaciones críticas por las que atraviesa la sociedad

que la hace posible, por ello la novela florecerá hasta que la sociedad colonial y semifeudal, celosa de sus fueros, entre en crisis, y esto sucedió, como todos lo sabemos, hasta fines del siglo XVIII y principios del XIX. La primera tarea que se impuso entonces la incipiente novela fue la de apuntar crítica e ideológicamente contra sus estructuras. *El Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, nos hace sentir precisamente ese ambiente de descontento y la necesidad de un cambio.

174 Este mismo fenómeno lo encontramos en los albores del siglo que nos ocupa. La honda transformación que representó en México la Revolución marca la muerte de otra sociedad: la del porfiriato y es también su novela la que lo denuncia. La “novela de la Revolución”, como la “novela de la tierra”, es para México e Hispanoamérica el puente entre la novela del XIX y la contemporánea.

La fragmentación de nuestros países es de carácter político y económico, no cultural. La pluralidad de situaciones, de razas, de paisajes, no destruye en absoluto la unidad de historia y de cultura de nuestras naciones. La existencia de una cultura iberoamericana es, precisamente, una de las pruebas de la unidad de nuestra América.

En la novela iberoamericana de las décadas de los cuarentas, cincuentas y parte de los sesentas en las que publican lo mejor de sus obras los novelistas de esta primera generación que llamamos contemporánea, no hay olvido de los temas y ambientes de las novelas de las generaciones anteriores, sino que se renuevan bajo otras perspectivas. El desierto, la selva, el cacique, los pobres y los marginados siguen presentes, notablemente en Asturias, Carpentier, Yáñez y Manuel Rojas, pero estos novelistas se sitúan con mejores técnicas frente a la condición humana, trascienden el regionalismo y ensanchan su visión de la esencial heterogeneidad del hombre.

Tampoco es lo “artístico”, como lo han querido ver muchos críticos, lo que diferencia a *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, por ejemplo, de *La tierra pródiga*, de Agustín Yáñez, o de *Los pasos perdidos*, de Carpentier. Tan “artística” es una como las otras, sino en cómo ven al hombre y la naturaleza cada uno; de un conflicto entre el hombre y su mundo como lo ven Rivera, Gallegos o Güiraldes a una relación casi fusión entre el hombre y la naturaleza, como lo ven Carpentier y Agustín Yáñez. Ya no es la naturaleza dominando al hombre al grado de devorarlo, sino la naturaleza vista como contemplación estética, en el caso del cubano, o como apoderamiento de ella, en el caso del mexicano. El hombre, además, es visto desde dentro, los grandes horizontes del pasado ceden a los laberintos del hombre de nuestros días, dando verosimilitud histórica a las angustias del hombre contemporáneo. Todos los novelistas aquí citados dan nuevo sentido y trascendencia a la realidad histórica o particular que les sirve de punto de partida.

Precursor y maestro de generaciones posteriores, Carpentier, al igual que Yáñez, Borges o Asturias, por su afán de interpretar la historia y el destino del hombre, y de expresar sus hallazgos recurriendo a procedimientos técnicos y tradiciones disímbolos de la literatura universal, Carpentier aúna al mérito de ser el realizador de la novela contemporánea en Cuba, el de haber tenido siempre a su disposición, como sus colegas iberoamericanos ya citados, un gran bagaje cultural, antropológico e histórico que le ha permitido conocer los orígenes y meandros del hombre americano y universal.

Esta primera generación de novelistas iberoamericanos contemporáneos son los grandes renovadores del género en este siglo. Incluimos a Borges, que no ha escrito novela, salvo una policial al alimón con Adolfo Bioy Casares; a Roberto Arlt y Felisberto Hernández, porque es imposible toda consideración sería de la nueva narrativa iberoamericana sin considerar su revolucionaria influencia en la forma de contar en casi todos los escritores que les siguieron.

175

En las novelas de esta primera generación, no sólo se continúa la gran tradición que tiene su origen en Mariano Azuela, Gallegos, Güiraldes, Martín Luis Guzmán, Graciliano Ramos, Lins do Rego y José Eustasio Rivera, entre otros, esa tradición de la exploración profunda de la naturaleza y de los mitos centrales de nuestra América, sino que además logra una visión que ve más allá, al recrear la misteriosa relación que existe entre el hombre y sus contextos, llámense éstos económicos, sociales, geográficos, ctónicos, culturales, etcétera. Fuertemente influidos por las corrientes de vanguardia de Europa, especialmente por la escuela surrealista acaudillada por André Bretón, saben asimilarlas y ponerlas al servicio de su propia necesidad y concepción literaria. La narración sale de sus manos transformada hondamente en su apariencia, pero también en sus esencias; ellos son, sobre todo, renovadores de una visión y de un concepto del lenguaje.

Otra característica que une a varios de estos narradores es el haber estado, en sus primeras publicaciones, a caballo entre su generación y la anterior, al considerarlas como preparación de sus grandes novelas; en el caso de Carpentier, incluso quiso negarla, como sucedió con *Ecué-Yamba-O*, de 1933. Asturias publicó *Leyendas de Guatemala*, en 1930, y no obstante su éxito en Francia (Valéry hizo el prólogo de la traducción francesa), se sintió a disgusto con ella porque mucho del misterio maya que había vivido en su patria, habíase quedado fuera. Fue el contacto con el surrealismo, al igual que Carpentier, lo que les dio las herramientas necesarias para que el misterio de sus mundos americanos pudiera revelarse, y tanto uno como otro consideraron que su obra realmente se iniciaba con *El reino de este mundo* (1949) y *El señor presidente* (1946), respectivamente. Mallea lanzó los *Cuentos para una inglesa desesperada*, en 1926, y guardó silencio hasta *Fiesta en noviembre*, de

1938. Yáñez dio al público su *Baralípton*, en 1931, y creó su primera gran novela hasta 1947, con *Al filo del agua*.

Manuel Rojas, después de establecerse como escritor criollista, entre 1926 y 1932, no escribe libros de envergadura hasta *Hijo de ladrón*, de 1951. Borges se acercó a la prosa narrativa desde sus ensayos de 1926, pero no se define hasta 1941, con *El jardín de los senderos que se bifurcan*, y con *Ficciones*, en 1944. Marechal publica su *Adán Buenosayres* hasta 1948. En sólo cinco años, de 1946 a 1951, estos escritores se establecieron como los novelistas esenciales de su generación.

El barroco carpenteriano

Juan Coronado

Carpentier es un fabulador y no un pensador, en sentido estricto. Sus ideas se estructuran con base en “historias” y no en su peso mismo como ideas. Cuando escribe novelas y cuentos fabula, obviamente, pero cuando escribe ensayos también fabula. En este sentido, sus ideas sobre el barroco son fabulaciones. No tienen estas ideas un sustento filosófico, histórico o estético para hacerlas creíbles en su dimensión teórica, pues no pretenden ser teoría literaria, sino fabulación literaria. Carpentier es un novelista siempre que toma la pluma. Sus escritos sobre lo “real maravilloso” y lo “barroco” son cuentos fabulosamente urdidos, tan reales y fantásticos como la historia de Ti Noel en Haití o la del Vivaldi que representa una ópera sobre Moctezuma en Venecia.

Del concepto de lo barroco habla y escribe en muchas ocasiones, pero sobre todo en dos de sus libros: *Tientos y diferencias* y *Razón de ser*. Dice en el primero:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del guaco peruano.¹

Esta omnipresencia de lo barroco no lo define, pero lo dibuja en imágenes que a la larga nos hacen comunicarnos con lo que nos quiere decir el autor y que se refiere al estilo de la escritura del novelista latinoamericano, un estilo que conlleva el uso exhaustivo y proliferante de la palabra pues, ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo —todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto— para situarlo en lo universal.²

Novelar en la América de Carpentier será, por destino casi ineludible, darle vida a la realidad continental por medio de un lenguaje que florece y se

¹ Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en el libro de ensayos *Tientos y diferencias*, recogido en Alejo Carpentier, *Obras completas*, vol. 13, *Ensayos*. México, Siglo XXI, 1990, p. 41.

² *Ibid.*, p. 40.

ramifica como el “árbol de la vida” de Santo Domingo de Oaxaca. Llama a los escritores de nuestra América a ser barrocos. Dice con seriedad de profeta: “No temamos el barroquismo, arte nuestro”; “aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga”; “El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco”. La sentencia es ambigua y no sabemos si es un mandato natural o la cláusula de un programa.

178 No para todos los escritores latinoamericanos de aquel momento, la segunda mitad del siglo xx, fue eficaz y necesario este estilo para expresar lo netamente propio, pues incluso no lo podíamos definir como unidad. Los novelistas rioplatenses, por ejemplo, no participaron de esta feria barroca como lo hicieron los cubanos. ¿Y cuándo acaba esta necesidad estilística? ¿Somos ya suficientemente universales los globalizados habitantes del siglo XXI, como para dejar de ser barrocos?

En los setentas, Carpentier dicta varias conferencias que se recogerán en el libro *Razón de ser*, en el que la preocupación principal vuelve a ser el escritor latinoamericano y su entorno. Una de esas conferencias es la dictada en Caracas en mayo de 1975; se titula “Lo barroco y lo real maravilloso”. Define ahí más puntualmente su noción de lo barroco ya no sólo como un estilo de escritura, sino como una corriente estética. Sigue en lo esencial las ideas de Eugenio D’Ors y su tesis del barroco como “una constante humana”. Hace de lado la tesis del barroco como una corriente de época, es decir, el siglo xvii. Por otra parte, opone el término barroco al término clásico, como lo hace Wölfflin en su famoso libro *Renacimiento y barroco*. Se verá entonces el barroco como alineado al lado de lo curvo y lo oscuro y lo clásico al lado de lo lineal y lo claro. En todo esto se ve la presencia de los conceptos nietszchianos de lo dionisiaco y lo apolíneo, pero sin que Carpentier haga referencia directa a ello. Después de darle rienda suelta a la proliferación de ideas e imágenes sobre esta cuestión ataca cabos y resume así:

Pero volviendo a lo que decíamos, de lo barroco visto como una constante humana y que de ningún modo puede circunscribirse a un movimiento arquitectónico, estético o pictórico nacido en el siglo xvii, nos encontramos que en todos los tiempos el barroco ha florecido, bien esporádicamente, bien como característica de una cultura.³

Se da entonces a la frenética tarea de señalar todo lo que sería barroco en la historia de la cultura: la escultura indostánica, la catedral de San Basilio de Moscú, “Praga, ciudad enteramente barroca”, el “barroco vienés de los tiempos de María Teresa y del josefismo”, “en *La flauta mágica* de Mozart”; llega a

³ *Ibid.*, p. 173.

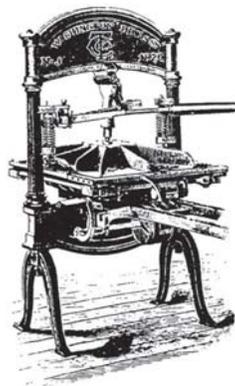
ver incluso el barroco dentro del gótico y cita las fachadas de las catedrales de Chartres y de Notre Dame de París; “toda la literatura hindú es barroca, toda la literatura irania”, los Sueños de Quevedo, los autos sacramentales de Calderón, la poesía de Góngora, la prosa toda de Gracián; de Cervantes y Lope dice que a veces son barrocos y a veces no; Ariosto, Shakespeare y Rabelais son definitivamente barrocos; todo el Romanticismo es barroco; Novalis, “en el *Enrique de Offerdinger* nos da una novela enteramente barroca”; “El segundo *Fausto* de Goethe es una de las obras más barrocas de todas las literaturas”; las Iluminaciones de Rimbaud “es una obra maestra de poesía barroca”; *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, Marcel Proust; el Surrealismo todo; Maiakovski en su teatro y en su poesía; América fue barroca desde siempre, el *Popol Vuh*, los libros de *Chilam Balam*, la poesía y escultura aztecas, Teotihuacan, “La diosa de la muerte del Museo de México”, el templo de Mitla; Tepotzotlán, la fachada de San Francisco de Ecatepec de Cholula, el árbol de la vida de Santo Domingo de Oaxaca; todo el barroco de Ecuador y Perú y la fachada de la catedral de La Habana; “Qué cosa es el modernismo, sobre todo en su primera etapa, sino una poesía sumamente barroca?” Nuestra América de Martí, “maravilloso ejemplo de estilo barroco”, Rómulo Gallegos es un novelista barroco, Asturias también lo es y toda la “nueva novela” latinoamericana.⁴

179

Pasa a explicar después la razón del barroquismo americano y dice que “toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo” y agrega que “el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco”. Son tan hiperbólicas sus razones y tan fuera de toda razón que no podemos hacer nada más que quedarnos perplejos. No son válidos sus argumentos y, sin embargo, nos seducen, ¿por qué? Porque son palabras de un novelista y no de un teórico de la literatura. Al tratar de definir lo barroco, lo que logra, además de encandilarnos, es darnos una imagen de sí mismo, de su propia escritura, de su escribir textos como *El reino de este mundo*, *Guerra del tiempo*, *El siglo de las luces* o *Concierto barroco*.

⁴ Todas estas enumeraciones las encontramos entre las páginas 174 y 182 de la obra citada.

Reseña



Una guía práctica y amigable para leer y escribir cuentos

Lauro Zavala

Writing is making sense of life

Nadine Gordimer

El escritor Guillermo Samperio tiene una personalidad múltiple, pues además de ser cuentista y poeta, es promotor y maestro. En estas notas me detendré en este último aspecto, a propósito de la publicación de su libro *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*.

Este manual se suma a una importante pero todavía muy selecta tradición de escritores que condensan su experiencia de creación en un manual para la escritura del cuento.

En este momento hay varios manuales de creación escritos por cuentistas reconocidos. Entre ellos podemos mencionar los de Sean O'Faolain (en Irlanda), Isaac Asimov (en Estados Unidos), Gianni Rodari (en Italia), Luisa Valenzuela (en Argentina) y muy recientemente, Óscar de la Borbolla (en México).¹

Y también podemos mencionar algunas compilaciones de poéticas del cuento, es decir, libros colectivos donde se han recopilado textos de numerosos cuentistas en los que éstos escriben su propia visión acerca de la escritura del cuento. Entre ellas se pueden mencionar las compilaciones de Carlos Pacheco y Luis Barrera (en Venezuela), Marco Aurelio Carballo (en México), Luis Brizuela (en Argentina), Jaime Hagel Echenique (en Chile), Ana Ayuso (en España) y muchos otros.²

¹ Sean O'Faolain, *The Short Story*. The Devon-Air, Old Greenwich, Connecticut, 1974 (1954); Janet & Isaac Asimov, *How to Enjoy Writing. A Book of Aid and Comfort*. New York, Walker and Company, 1987; Gianni Rodari, *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Barcelona, Aliorna, 1988 (1973); *Cuentos para jugar*. México, Alfaguara, 1987 (1974); *Ejercicios de fantasía*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 1997 (1981); *El libro de los errores*. Barcelona, Espasa Calpe, 1988; Luisa Valenzuela, "Taller de escritura breve", en *Escritura y secreto*. México, Ariel / Planeta / ITESM, 2002, 75-99; Óscar de la Borbolla: *Manual para la escritura creativa*. México, Nueva Imagen, 2002.

² Carlos Pacheco y Luis Barrera, eds., *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Ávila, 1993; Marco Aurelio Carballo, ed., *Manual del narrador. Claves para aprender a escribir*. Méxi-

El libro está organizado en trece secciones: 1) una breve historia del cuento literario; 2) una reflexión acerca de las relaciones entre el cuento literario y la realidad; 3) una explicación sobre la forma como nace un cuento (donde se propone un esquema que permite distinguir entre las estrategias de Cortázar, Arreola, Borges, Rulfo y Bosch) y el surgimiento de lo que Lezama Lima llamó la “dinámica obscura”; 4) la ejemplificación de lo anterior en el caso de dos de los cuentos más famosos del autor (“Tiempo libre” y “La señorita Green”); 5) un modelo acerca de la tensión narrativa en el cuento (donde se propone una tipología del final narrativo); 6) un modelo sobre los elementos imprescindibles de todo cuento (tiempo, narrador, personajes, espacio); 7) una breve guía para trabajar sobre la estructura de la narración (la escalera); 8) algunos ejercicios para empezar a escribir narraciones; 9) un modelo para el análisis del cuento (donde hay 25 elementos por analizar); 10) la ejemplificación de este modelo en la práctica (a partir de un cuento de Ricardo Piglia); 11) algunos argumentos para apoyar la importancia de leer novela, poesía y cuento; 12) un repaso general de todo lo estudiado en el libro, y 13) una bibliografía recomendada, donde se señalan 125 cuentos magistrales de 110 escritores seleccionados por el autor, así como 21 libros de teoría y análisis del cuento.

El tono del libro es coloquial, por lo que el lector tiene siempre la sensación de estar escuchando las observaciones de un escritor de cuentos que incorpora citas de diversos expertos con toda naturalidad, con el único fin de hacer más clara y amena la exposición.

Es evidente que la intención del libro es didáctica, como cuando se establece la diferencia entre el cuento y la parábola señalando que mientras en el primero la pregunta básica es *¿qué sucedió?*, en cambio en la segunda, la pregunta básica es *¿qué significa?*

A lo largo del libro es evidente el interés por incluir algunos ejemplos extraídos de la tradición literaria mexicana, como al relacionar la “Narración

co, Vila, 2001; Leopoldo Brizuela, ed., *Instrucciones secretas. Guía para empezar a escribir*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1998; *Cómo se escribe un cuento*. Buenos Aires, El Ateneo, 1993; Jaime Hagel Echenique, ed., *Saber y contar. Producción de textos narrativos*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999; Ana Ayuso, ed., *El oficio de escritor*. Barcelona, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1997; John Bruce-Novoa et al., *Teoría y práctica del cuento*. Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1987; Ann Charters, ed., *The Short Story and its Writer. An Introduction to Short Fiction*. Nueva York, St. Martin's Press, 1997; Eugene Current-García y Walton S. Patrick, eds., *What is the Short Story?* Glenview, Scott, Foresman and Co., 1974; Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*. Columbus, Ohio University Press, 1994; Alfredo Pavón, ed., *El cuento está en no creérselo*. Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1986; Catharina V. de Vallejo, ed., *Teoría cuentística del siglo xx. Aproximaciones hispánicas*. Miami, Ediciones Universal, 1989; Lauro Zavala, ed., *Teorías del cuento*, 4 vols. México, UNAM, 1993 a 1998.

38” del *Conde Lucanor* con el cuento “Oro, caballo y hombre” de Rafael F. Muñoz.

En la primera sección del libro se apunta una idea que merece ser desarrollada con mayor amplitud. Me refiero a la distinción entre lo que el autor llama la tradición cuentística del romanticismo mítico (que incluye a autores como Borges, Barthelme, Barth y Coover) y la tradición cuentística del realismo chejoviano minimalista (que incluye a autores como Beattie, Carver, Mary Robinson y Tobias Wolff) (29). Esta tipología podría dar lugar a un estudio detallado sobre el desarrollo del cuento hispanoamericano durante los últimos 25 años.

Por otra parte, la diversidad de registros que es posible encontrar en la escritura del cuento es ejemplificada al comentar tres cuentos canónicos: “La caída de la casa Usher” (Edgar Allan Poe), “Bartleby, el escribiente” (Herman Melville) y “Manos” (Sherwood Anderson).

Una de las más intensas definiciones del cuento que propone el autor se encuentra al final del primer capítulo, al afirmar que el cuento tiene como objetivo “enfrentarnos con lo insólito, sumergirnos en el rigor del infierno, en la excelsitud de una mirada: hacernos llegar a ese tipo de situaciones fronterizas irremediables que determinan a diario nuestras vidas” (36).

Otra interesante definición alegórica del cuento se encuentra poco más adelante, al señalar la existencia de una especie de paradoja jazzística, cuando afirma que el cuento “cumple un doble movimiento: el de las palabras, que son temporales, y el que proviene de la acción [...] así, la narrativa sustenta una fuga doble, un canon de repetida escapatoria” (41).

Antes de continuar, debo señalar que al escribir estas notas de lectura mi perspectiva no es la de un escritor de cuentos, sino la de un lector, es decir, un antologador y un estudioso del cuento. Desde esta perspectiva, mi lectura de este libro es sesgada, pues me interesa conocer la teoría del cuento que Guillermo Samperio propone en la práctica.

Aquí es donde encuentro una virtud que distingue a este libro de otros similares (de los cuales conozco más de 50, si se incluyen los que han elaborado escritores poco conocidos), pues un lector encuentra un poco de todo: consejos para escribir y reescribir, visiones panorámicas de la historia del género, y modelos para entender cómo un cuento logra su fuerza, es decir, que durante su lectura cumpla con su vocación de ser “un instrumento para comunicar novedades de la imaginación y de la sensibilidad” (58).

En la sección sobre cómo nace un cuento, el autor señala cómo en la prefiguración originaria del mismo hay cuatro elementos: el universo del lenguaje, las formas de las imágenes, la estructura y los elementos dramáticos. Y cada cuentista tiene un mecanismo más afín a su propia personalidad literaria. A esta estrategia que determina la manera como es concebido el cuento

lo llama el *disparador con núcleo temático*, y lo grafica para los casos de Cortázar, Arreola (quien visualiza sólo el inicio), Borges (quien visualiza sólo el inicio y el final), Rulfo (quien visualiza sólo el final) y Bosch (quien visualiza todo el cuento completo antes de empezar a escribir). Es ahí donde se encuentra una de las metáforas más interesantes del libro. Afirma Samperio que

El momento de la figuración es muy semejante al de la concepción. El ritmo de la escritura puede compararse al de las pulsaciones de una madre; la humedad y la dilatación del cuello uterino equivalen a la repetición de palabras y sonidos, como la rima y las cacofonías, vehículos que ayudan a extraer el texto, hasta que al fin sobrevive el hijo o el cuento (54).

186

Y continúa con esta metáfora más adelante:

El cuento escrito de forma automática también nace mojado con repetición de sonidos, verbos y adjetivos, con mala puntuación y otros problemas [...]. Así como médicos y enfermeras asean al niño al final del alumbramiento, el escritor, durante la etapa de adecuación, limpia las rebabas del cuento. [...] Quien va cuestionando su texto al momento de irlo creando, canta y quiere comer pinole al mismo tiempo (55).

Antes de iniciar el repaso general del libro, al tratar sobre las similitudes y diferencia con géneros próximos al cuento, el autor señala que, en relación con los formatos de reproducción de imágenes, “las fotografías serían semejantes a las descripciones, las películas a los cuentos, las telenovelas a las novelas (sobre todo las del siglo XIX) y las series de televisión a la novela de aventuras” (199).

El elemento estratégico que permite al lector decidir si un cuento (o una película) es memorable es el final. Por esta razón existen varios estudios sobre los finales en el cuento, en el cine y en la novela. Pero es en el cuento donde el final es aún más determinante que en ningún otro género, pues de él depende que el lector decida hacer una relectura, ya sea para encontrar elementos que le resultaron memorables o bien para localizar las pistas que lo llevaron hasta ese final, que puede ser enfático o indeterminado.

En su capítulo sobre los cuatro elementos del cuento (planteamiento / conflicto / desarrollo / y desenlace), Samperio propone la existencia del final natural, es decir, el que no es inesperado pero tampoco es sorpresivo, sino que se desprende de la línea narrativa desarrollada en el texto (como es el caso de los cuentos de Hawthorne o Poe). Pero además, también señala la existencia de otros seis tipos de final (108-110):

Natural (no es esperado pero tampoco es sorprendente): Hawthorne, Poe.

1) Ambiguo (dos posibles soluciones): Henry James.

2) Abierto (más de dos soluciones): Antón Chéjov.

3) Sorpresivo (inesperado): Juan Bosch.

4) Ligero (suficiente para crear una impresión emotiva): Raymond Carver.

5) Flotante (evocado, implícito, con sobreentendidos): Juan Rulfo.

6) Detonante (enfático, intenso, catártico: comentario del narrador después de un final flotante): Rafael F. Muñoz.

Esta propuesta merece ser desarrollada en otra ocasión. Tan sólo conviene señalar aquí que estos tipos de final podrían ser reagrupados de acuerdo con la distinción entre cuento clásico, moderno y posmoderno, quedando de la siguiente manera:

187

Clásico (epifánico): natural, sorpresivo, detonante.

Moderno (epifanías implícitas o múltiples): ambiguo, abierto, flotante.

Posmoderno (simultáneamente clásico y moderno): ligero.

De acuerdo con el modelo de Samperio, la efectividad del final depende de su coherencia con lo que él llama, respectivamente, los distractores, los puntos de confrontación (PC) y la línea dramática definitoria (LDD).

Ahora bien, como una respuesta a esta útil tipología, aquí propongo añadir otros seis tipos de final, los cuales corresponden a la práctica del cuento posmoderno:

1) Circular (retoma la idea del inicio): Luis Miguel Aguilar, en “Narciso”.

2) Híbrido (mezcla ensayo y relato): Alejandro Rossi, en “Relatos”.

3) Múltiple (narrador inesperado): Cámara fotográfica, “Las babas del diablo”, de JC.

4) Alternativo (finales sucesivos): “Subraye las palabras adecuadas”, de L. Britto.

5) Dialógico (implícito, segunda persona): “Rubén”, de Luis Britto García.

6) Simulado (simultáneamente natural y abierto): Jorge Luis Borges, en “El jardín de senderos que se bifurcan”.

Al tratar sobre el final, esta nota también debe llegar a su término. En resumen, este libro es una aportación original y a la vez fiel a la tradición literaria, y a la tradición de los manuales de literatura escritos por los mismos escritores. Es ameno, fácil de leer y propositivo. De hecho, muchas de las ideas presentadas en este libro podrían ser el inicio de una serie de trabajos desarrollados en otra ocasión, y que seguramente son conversados por el autor en sus propios talleres de cuento.

En síntesis, con la publicación de este libro se demuestra que Guillermo Samperio, además de ser un extraordinario cuentista, es también un magnífico maestro.

Guillermo Samperio, *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. México, Alfaguara, 2002, 239 pp.

Juan Antonio Rosado: *Las dulzuras del limbo*

José Francisco Mendoza

Un intento de caracterización global de los nueve cuentos que componen el libro *Las dulzuras del Limbo* (Praxis, 2003), de Juan Antonio Rosado, podría quedar en estos términos: son historias desarrolladas en espacios urbanos o en sus proximidades, donde actúan seres frustrados o consumidos por la rutina, los cuales, en la mayoría de los casos, encuentran en las relaciones sexuales un paliativo, un escape o una forma de sobrevivir.

El gran escenario, la pista o la pasarela donde estos seres destrozados por la rutina duermen, deambulan, trabajan, estudian, comen, se enamoran y copulan es la ciudad de México y su zona metropolitana. Hay más de una referencia: San Ángel, Plaza San Jacinto, La Merced, Glorieta del metro Insurgentes, el periférico, carretera Naucalpan-Toluca, Cuatro Caminos, Vía Gustavo Baz, San Rafael y las calles Neutrón, Electrón y Protón del Parque Industrial Naucalpan, donde se ubica la fábrica a la que fueron a buscar trabajo los dos protagonistas de la magistral narración “Destino de átomos”. Es la ciudad de México actual y la del futuro, sin el Xochimilco de canales y flores, en la extravagante historia de ciencia ficción “Florido laude”.

En cuatro de los cuentos, el espacio adquiere relevancia y carácter imprescindible. En “Las luces opacas”, las protagonistas pasan de una zona más o menos familiar de matorrales y arbustos amarillentos a otra indefinida e incierta, como su destino. En “Vuelta de paseo”, la parte superior de la barda que circunda la azotea de un alto edificio se convierte en el punto desde el cual un oficinista que quiso ser actor provoca asombro y curiosidad. En un fétido y deprimente cuarto de hotel de paso, la prostituta adolescente de “El nombre en el espejo” tiene que tolerar una y otra vez a clientes impotentes, morosos e insolventes. En ese lugar es también donde intentan acuchillarla, donde ella mata y donde, al parecer, piensa seguir representando el mismo papel.

Una colonia de la zona metropolitana del Distrito Federal, por carecer de señalamientos que permitan entrar a ella, recorrerla y abandonarla, se convierte en la trampa que, en “Destino de átomos”, retiene a dos vacacionistas ansiosos de llegar a sus casas.

En cuanto a los actores, llama la atención que en tres cuentos sean hombres dedicados a labores de oficina y con un fracaso en su vida matrimonial a cues-

tas. Una misma situación existencial, tres diferentes salidas: uno entabla una relación con una prostituta y la continúa con otra al ser abandonado; ha escogido ir de prostituta en prostituta. Otro, luego de ser abandonado por su amante, recurre al absurdo de exhibirse desde la azotea de un edificio para llenar su hueco existencial. Al tercero le llega un remedio inesperado: una novia de juventud lo invita a participar de una manera muy peculiar en una relación lésbica.

Los restantes protagonistas no coinciden ni en circunstancias vitales ni en formas de responder a ellas. Por ejemplo, Alma, de “Florido Laude”, movida por su amor patológico hacia las plantas, se hace un trasplante vegetal de cabeza. Claudia, de “Revelación”, a disgusto con todo y con todos, se va de viaje y reanuda la escritura de su diario.

190

Excepto las narraciones “Las luces opacas” y “Florido Laude”, las restantes siete quedan hermanadas por la alusión al acto sexual o su descripción sucinta o detallada. En una presentación amarillista podría decir que al hojear el libro se oyen jadeos, gemidos y suspiros, o que al voltear cada hoja para continuar con la lectura, la división a la mitad del libro, que separa una y otra nueva página, se transforma momentáneamente en la raya vaginal o en la que divide a los traseros. También podría decir, hablando en el mismo color, que de varias páginas escurren sudor y semen.

Podría también examinar el carácter erótico de estos pasajes, es decir, la manera artística como se presentan. Sin embargo, lo que voy a hacer es resaltar su carácter de acontecimientos, de acciones trascendentales que inician, mantienen o concluyen la historia que se está contando.

Tanto en “Higiénica entrega” como en “Vuelta de paseo”, los dos oficinistas hacen del coito diario —uno con su amante y el otro con una prostituta—, el sustento para vivir. En cambio, para la prostituta de “El nombre en el espejo”, los múltiples coitos cotidianos son lo que la ayuda a sobrevivir.

En “Revelación”, el haber hecho el amor Claudia con Rolfo “como perros en celo” sirve como catalizador para que ella abandone su actitud abúlica, apática y de desgano, y tome las riendas de su aburrida vida. En “Destino de átomos”, el predecible acostón que tienen los protagonistas (uno con Amanda y el otro con Vicky) el mismo día en que las conocen, cambia radicalmente la ruta vital por la que hasta entonces transitaban:

Cuando Amanda propuso que fuéramos a su casa, sentí en todo mi ser —y pienso que mi amigo también— una abrupta y salvaje conmoción. No sólo se trataba de la paulatina depauperación que implicaba nuestra nueva circunstancia, sino de una transformación total: convertirse en otros. Fue un sentimiento envolvente del que sólo quise ser llevado por inercia hasta la sorpresa que nos depararían las insalvables consecuencias. El tónico del amor fue consumiendo la neurosis, mientras que el tiempo consumaba la costumbre (p. 95).

En este terreno de las relaciones que unen historias, hay que destacar similitudes y diferencias entre cuatro cuentos. Tanto en “Las luces opacas” como en “Destino de átomos”, los protagonistas regresan de un viaje e inesperadamente quedan atrapados. Mientras que en “Las luces opacas” las protagonistas se extravían en una zona no muy bien identificada y su futuro es incierto, en “Destino de átomos” el espacio es identificable y los protagonistas pueden manipular su futuro, excepto en lo concerniente a salir del lugar.

En el caso de “Higiénica entrega” y de “El nombre en el espejo”, actúan prostitutas con nombres falsos. Si en la primera historia la prostituta cuenta con un cliente de planta al cual abandona, por lo que es sustituida, en “El nombre en el espejo” los clientes son de entrada por salida. Al dejarla tras la consumación del acto, ella tiene que buscar otros. Cuando mata a uno, se ve obligada a cambiar de nombre y de lugar de operaciones para seguir consiguiendo clientela.

191

En conclusión, *Las dulzuras del Limbo* es trabajo de un profesional, no de un aficionado entusiasta. Juan Antonio Rosado refrenda, ahora en narrativa, la capacidad mostrada en obras anteriores. Desde los primeros párrafos de estos cuentos, el lector advertirá el conocimiento y dominio que posee Juan Antonio tanto de las estructuras literarias como de las sintácticas. La muestra más depurada de este dominio es “El nombre en el espejo”, cuento construido predominantemente a base de oraciones simples coordinadas, yuxtapuestas o independientes, frases nominales de extensión variable, estilo indirecto libre, oraciones subordinadas de infinitivo sin la subordinante y frases en que se juega con el significado. Para terminar, no encuentro nada más apropiado que el siguiente párrafo del cuento que acabo de mencionar:

Otra masa sudorosa, tan impersonal como todas, dirige su deseo con el ¿cuánto? en los dientes y el bulto entre las piernas. Una vez más la súplica de pagar al final, pero con la tenaz terquedad de ver y tocar esos senos escondidos, al parecer prominentes. La súplica sólo resonó dos veces. Retirar el sostén y oler la decepción lechosa, los pezones negros, turgentes, estropeados [...] Siempre es difícil en épocas de lactancia. No hay tiempo para descansar. El niño. La criada que lo cuida [...] ¿Cuándo acabará esta masa? Quizá cuando la conciencia de Estela haya despertado sobre la breve compañía del novio, las represiones de la madre alcoholizada y los abusos sexuales del padre. Pero el hombre tarda. La ha cambiado de posición cuatro veces. Por atrás, como una esfinge con el pecho sobre la cama y las nalgas paradas. Por arriba. Por abajo. De lado. Dura sequedad burlada por el fluido artificial de aquel envase de plástico sobre la mesita de madera. Si no se viene, que se vaya. Es difícil abstraerse de los tres colores: leche, sangre y semen. El enojo en el semblante colorado y la violenta negativa de pagar. ¿Dinero? ¿Cuál dinero, mi amor? ¿Si no ha pasado nada! Eres mala, mala. Me recuerdas a una muñeca de hule sin vagina vibradora. Eres mala. Un absoluto cinismo. Nunca antes nadie se

había rehusado, a pesar de los persistentes fluidos de este cuerpo sin cuerpo. ¿Cómo proteger su trabajo? ¿Qué importa el bebé de la puta envuelta en un caos de líquidos, en una eterna menstruación que desde hace varias semanas la desconcierta porque no la puede explicar?

Juan Antonio Rosado, *Las dulzuras del Limbo*. México, Praxis, 2003. 105 pp.
(El puro cuento)

Reyna Barrera. *Sandra, secreto amor*

María Stoopen

Reyna Barrera, en *Sandra, secreto amor*, título que publica la editorial Plaza y Valdés, nos entrega una novela cuyas coordenadas espacio-temporales se ubican en la ciudad de Guanajuato durante el Festival Internacional Cervantino. La mirada del narrador o narradora —el relato no le otorga marcas de género— acompaña a los participantes que suelen asistir anualmente al Festival. Sin embargo, dicho narrador no participa en los sucesos. La suya es una visión enterada de los avatares y personajes que toman parte en el mencionado acontecimiento, aunque externa en relación con el acontecer cotidiano de los habitantes de la ciudad. Los espacios públicos de Guanajuato son el gran escenario en que se desarrolla la historia; sin embargo, los guanajuatenses estarán ausentes; el lector no se enterará, sino hacia el final de la novela de qué manera ellos experimentan el magno evento cultural ni de cómo éste afecta sus vidas. En tal sentido, el relato de Reyna Barrera mantendría una postura opuesta a la de *Las buenas conciencias* (1959), de Carlos Fuentes, novela que permite al lector asomarse al drama íntimo del joven Jaime Ceballos, oriundo del lugar, en conflicto con los valores tradicionales de su familia y de la sociedad. No obstante, en algunos capítulos, el de Reyna hará una cala en el pasado guanajuatense de algunos de los protagonistas. Una de ellas, Arcelia, por ejemplo, además de vivir una temporada en la ciudad minera, cuenta entre sus ancestros nada menos que a una de las célebres momias de Guanajuato, personaje al que sus descendientes le presentan ofrendas y aun le cambian de traje, y con él de identidad histórica, en medio del ir y venir de turistas asombrados.

Es así que el relato inicia en el presente de una de las ediciones del festival y el narrador, en los capítulos que continúan, se remonta al pasado para informar sobre los antecedentes de los protagonistas. Narrador omnisciente, cuenta las andanzas de un grupo de amigos, compuesto por Luis, Eurídice y Arcelia, “un trío de viajeros, visitantes coincidentes, diletantes de las artes escénicas. Tres jóvenes ciudadanos” —provenientes del D. F.—, “cuyas edades oscilaban entre los 22, 25 y 28 años” (p. 26), quienes “trabajaban para el Cervantino desde meses antes de iniciarse hasta su culminación” (p. 14), y los que más adelante se vincularán con otros personajes reunidos en ese escenario por el mismo motivo. La voz narrativa, junto con ellos, hace un recorrido de distintos planos de la ciudad; se interna en el subsuelo —en sus

túneles y minas—; camina sus calles; por momentos da cuenta, con una mirada ingenua y popular, de lo que sucede en el plano celestial —ángeles artesanales que se desploman de las alturas, ánimas en pena, fantasmas que pueblan la vieja ciudad—; concurre a los espacios culturales, a las fiestas callejeras, a los hoteles en que se hospedan los numerosos visitantes e, indiscreto, se introducirá también en las habitaciones que ocupan los miembros del grupo. Documenta, pues, tanto el bullicio carnavalesco que se apodera anualmente de la ciudad colonial, como chismes y escándalos de las personalidades que intervienen en el festival, y también las historias amorosas y los actos íntimos que protagonizan los personajes principales. En suma, la mirada narrativa, con una focalización múltiple, persigue a los personajes por las diversas localidades y acontecimientos del FIC, lo cual le da la oportunidad de informar de espectáculos y artistas, así como de describir espacios y ambientes. Una de sus finalidades, entre otras, sería la de atrapar la rica atmósfera del Festival Cervantino.

Sin embargo —es tiempo de señalarlo—, la tarea del narrador es asistida por otras plumas: la de Eurídice, quien se sueña novelista y en su diario comenta intermitentemente los sucesos y espectáculos, o registra sus propios sueños y emociones, así como la de Luis, quien dirige cartas de amor a un amado ausente, y las recibidas de parte de este mismo, o la de Ramón López, el poeta en ciernes, que escribe también misivas a su amada. No faltan tampoco notas periodísticas que informan de escándalos protagonizados por algún connotado director de escena. Tales recursos crearán textos alternos que bien se suman, bien se oponen al principal.

Sandra, secreto amor, ya que la ocasión es propicia, adopta también posturas culteranas: por momentos, algún personaje ofrece cápsulas culturales sobre la historia de acontecimientos y recintos (p. 15) o imagina “una revolución teatral” (p. 37), una especie de ópera *kitsch-pop*, en la cual convivirían música de distinta procedencia y personajes de la literatura clásica así como de las tiras cómicas. El narrador recuerda pasajes de novelas, como *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier (p. 15) o, desde la memoria de los protagonistas, a poetas como Federico García Lorca, Ramón López Velarde (p. 50), Pablo Neruda (p. 72), o cita datos de la *trivia* popular, de la tragedia griega. La ocasión se presta, asimismo, para que los personajes hagan reseñas de los espectáculos, en sus charlas o por escrito, y comenten anécdotas relacionadas con artistas que asisten al evento. Pero, sobre todo, la novela está plagada de guiños y menciones a la obra de Miguel de Cervantes, en general, y al *Quijote*, en particular, el cual es también leído y comentado por los personajes, además de que uno de los capítulos lleva por título “Dulcinea”, apelativo que los enamorados, tanto Armando como Eurídice, le darán en ocasiones a sus amadas. Tales alusiones podrían interpretarse como un homenaje no sólo

al genio inspirador del festival, sino también a la ciudad mexicana cervantina por excelencia.

La novela tiene, además, múltiples registros; por momentos roza el realismo mágico, por ejemplo, en la historia de unos hermanos lectores que mueren, por accidente, sepultados por montañas formadas con sus propios libros. Es asimismo un diálogo entre las variadas manifestaciones del arte —música, literatura, danza, ópera, teatro—, así como entre dos ciudades: la ciudad de México, de cuya visión y cultura son portadores los *defeños*, y Guanajuato, objeto de descripción morosa y amorosa por parte del narrador. La cocina mexicana es otra de las referencias culturales; está presente en su amplia profusión en recetas y descripciones. La enumeración de los platos parecería hiperbólica para el novato, aunque, para quienes somos aficionados a ella, resulta descrita en su justa dimensión. De igual modo, comparece la sabiduría ancestral de la anciana indígena, Lala, quien tiñe de una visión poética del mundo el alma del niño Ramón, así como todo el fragmento en el cual ella interviene. En ese capítulo, el narrador da cuenta, con ambigüedad intencional, de la equívocidad sexual del personaje, quien por designio paterno recibe el nombre de Ramón aun antes de nacer: “Cuando nació, aunque el acta de nacimiento dijera otra cosa, la familia dio por llamarle indistintamente Rami o Ramón, sin importar el género del nombre, Moncho, Monchito; Mongui fue otro de los sobrenombres usados por los parientes” (p. 48).

195

La confusión de género se resuelve en el periodo de la adolescencia de ese niño que había recibido un nombre masculino. Sin transición narrativa, únicamente a base de cambios en el género de los pronombres, el lector descubre que el que supuso varoncito, páginas atrás, acaba siendo Ramona y enamorándose de su compañera de la preparatoria, Sandra:

Si vestía como muchacho, las adolescentes *la* rechazaban; pero *ellos la* adoptaban de inmediato como un camarada más para completar el equipo de béisbol, por ejemplo. Si vestía como *ellas*, se sentía acosada por quienes se declaraban sus amigas y protectoras. ¡Como si lo necesitara! (p. 53. Los subrayados son míos).

Sin embargo, los eventos infantiles de quien el relato presenta como niño, enriquecidos por la magia y la poesía de la indígena, no guardan una clara relación con el protagonismo y la posesividad que caracterizarán a Ramona después como personaje adulto, comportamientos que arrojarán a Sandra, su amante, en brazos de Eurídice, después de un tormentoso acceso de celos protagonizado por aquella.

Las escenas eróticas lésbicas entre la pareja naciente, formada por Eurídice y Sandra —hay que decirlo—, recortadas en moldes clásicos, en que las aman-

tes son náyades, sirenas, amazonas, afroditas, según lo requieren los momentos del amor, llenan algunas de las páginas líricas mejor logradas de la novela. Ello no obsta para que las rivales Ramona y Eurídice, en los momentos en que se disputan el objeto del deseo, tengan comportamientos típicamente masculinos, aunque sean sólo imaginarios.

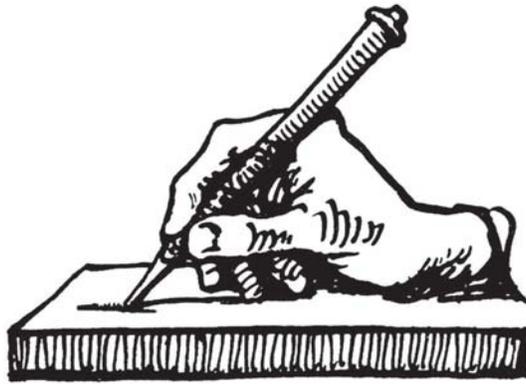
196 La novela cuenta dos historias de amor más vividas por los miembros del trío de jóvenes asistentes al festival: la de Arcelia con Armando, romance gestado tiempo atrás y cuyas fases de coqueteo y culminación feliz se desarrollan en dos de los capítulos y, de nuevo, en dos niveles topográficos: el de la superficie y el del subsuelo, en esta ocasión, las minas de plata, recorridas por los enamorados junto con un grupo de periodistas y de las cuales se da una acertada descripción. Asimismo, el trágico amor de Luis, de quien se cuenta su relación homoerótica con John, un escritor estadounidense, con el que se reunía cada año en el festival, y también, por medio de misivas que le envía John, del proceso de deterioro y desenlace fatal al que conduce a este último el VIH que minó su cuerpo hasta acabar con él.

La historia culmina con el suicidio de Luis, motivado por la desaparición de su pareja, en una de las *suites* de lujo de uno de los hoteles que alojan a los visitantes, decisión premeditada, en cuyos preparativos, así como en la atención que pone para que finalice con éxito el festival, el personaje se comporta con gran aplomo y muestra su carácter meticuloso. Final trágico que contrasta con el ambiente festivo con que dio inicio la novela y que da pie al narrador para informar sobre la frialdad con que “el departamento de imprevistos de la comisión organizadora” (p. 136) es capaz de reaccionar para que un acontecimiento de ese tamaño no perturbe el éxito del evento y para presentar por dentro la organización del FIC: sus entrañas, el trabajo de sus organizadores, aquello que no aparece en la prensa. El acontecimiento ofrece la ocasión para que, por fin, el lector se entere del modo como los guanajuatenses viven el magno evento cultural (pp. 136-137).

Final trágico, asimismo, en que el amor y la muerte disuelven, cada uno a su manera, aquella alegre relación inicial de camaradería y complicidades que unía al terceto de amigos: Eurídice encuentra el amor de Sandra, las que volverán juntas a la ciudad de México; Arcelia se casará con Armando, quienes establecerán residencia en la ciudad de Guanajuato, y Luis, después de perder al objeto amoroso y saber que él también está contagiado de VIH, decide poner fin a su vida. Eros y Tánatos se darán un abrazo estrecho al final de la historia.

Reyna Barrera, *Sandra, secreto amor*. México, Plaza y Valdés, 2001.

Creación



Antes del reloj

Benjamín Barajas

Ciegos

Un miedo retrospectivo nos levanta
cuando a la luz maduran las campanas,
como pájaros profundos
caemos de la rama de los sueños
y entre *amarillas fechas*
la mirada reconoce
las señales que dio el otro
en su pequeño intento.
Un aullido es la señal
y en procesión de ciegos
un deseo no conocido nos arrastra.

Milagros

Nos somete el día a la respiración.
Reunimos en un cesto las imágenes,
el polvo de los sueños, el sudor.
El aire ejerce los aromas,
asume el vuelo de los pájaros al sol.
Aquí vamos nosotros como abejas sin relato
aquí van nuestros pies entre las piedras
aquí va nuestra voz con las palabras rotas
mientras en el centro del despojo
azuzamos el milagro.

Días raros

Vivimos raros días,
días donde el destino se posterga.
Anclados en la casa
vamos entre muebles de formas no tocadas.
Con ojos grandes miramos la luz mínima
cuando sobre la cabeza

se reúnen nuestras horas
como una nube negra.

Idus de marzo

Asistimos a la hora
de los tedios de marzo,
al canto ilimitado
de un pájaro sin punto.
Asistimos a la luz
y a su círculo nocturno
200 y sentimos lo imposible:
el tacto mutilado de una mano
que ejerce en nuestra piel
mentido influjo.

Agonía de las horas

Los días se alargan
en el portal de nuestra casa.
En la agonía de cada hora
elaboramos cuerpos de dura juventud
y sin palabras...
y por la mente avanzan
numerosos
y en secreto agradecemos
su serena desnudez tan admirada.

Ciudad

Nuestra ciudad es una casa
en permanente exhibición,
su imagen robusta nos atrapa
con su vínculo de luces y sudor.
Nuestra ciudad sonrío tenaz
y colma los espacios de forzada juventud.
Nuestra ciudad singulariza
al cuerpo cotidiano
en sus dorados ritos.

Antes del reloj

Yacemos

Yacemos como el río
que se desborda de experiencia.
En el sueño se rebelan
las imágenes rotundas
con precisión de hierro.
Yacemos con el cuerpo
a medio amar
cuando la luz reclama sobriedad.

Luz disciplinada

Imitamos el reposo de la estatua
y con mirada fértil desafiamos el vacío.
La juventud de paso subversivo
nos dispone a contemplar
en cada uno de sus miembros
el esfuerzo de la luz disciplinada.

201

Antes del reloj

Antes del reloj
somos un gesto simultáneo,
una mirada que resiste
a la inmensidad del tiempo.
Erigimos con los huesos
un cadáver
y creemos compensar nuestra derrota
con la ágil contorsión
y con la fe
y con la furia filosófica.

Alimento

Los músculos despiertan de hambre,
nos hacen avanzar como estructuras
que presienten el instante
de la presa entre el follaje.
Los músculos de sed
se abren
y van con sus heridas

uniéndose a los otros
en espera de saciarse.
Es el hambre su rutina
es la imagen que navega
su sosiego
y en la oscura dimensión
es el embrujo
su alimento.

Aves

202 Carne y sangre es lo que amamos,
todo lo demás es finalidad
tiempo que rasga
el borde de las sábanas.
Los cuerpos más besados,
los coros en el pecho
cantan y se alegran
con la oscura moraleja.
Sólo cuando asoman
las aves de carroña
se habla del espíritu
y del temor al prójimo
y de la enfermedad
y de la asepsia.

Umbral

En el umbral vivimos
el amor desordenado,
el azar cobra el milagro
y los deseos imponen ritmo
al cuerpo necesario.
En el umbral renegamos de la cruz
y de las sábanas marchitas
que nos sirven de sudario.

Parodia

Es tiempo de vivir esta parodia
su luz yacente

Antes del reloj

palabra que no alcanza a recordar
un sólo nombre de fugaz memoria.
Es tiempo de vestir este desnudo
y beber frente a los otros
el tímido licor
a veces crudo.

Salto

“Ni miedo o valentía nos salvan”
sólo el reposo del cristal
donde las moscas deliberan,
sólo el suspenso del sonido
y del látigo en el cuerpo.
Sólo la llaga de incesante alivio.
“Ni miedo o valentía nos salvan”,
sólo un trozo de tarde
que atempere
el miedo al salto universal del tigre.

203

Aseo

Después del sueño
en medio de una noche seca
la mirada restablece
las figuras del entorno.
Es la hora del placer terrestre:
de apurar el desayuno y de lavar los platos.
Es la hora de limpiar el corazón
y de exprimir cada recuerdo
para empezar el día
con un sol nuevo.

Pugna

Aprendimos a escuchar
con manos grandes
el silencio de las cosas.
El cálido desliz del cuerpo
en la memoria.
Aprendimos el adiós secreto,

el oro suprimido de las tardes.
Aprendimos a callar
porque la voz es un defecto,
una pugna tenaz contra el olvido.

Preferimos el terror

204 Cada mañana y cada noche
con la escoria de la luz como bandera
ajenos a la muerte de metal
vamos con el mismo cuerpo
más allá, más adentro
al fondo de ese lago
de agua pesada y lenta.
Cada mañana o cada noche
con la sombra a la mitad del cuerpo
preferimos el terror antes que al monstruo.

Amigos

Se concentran como flores
desprendidas de las piedras.
En las noches bajas
aproximan el aliento
y moldean nuestras palabras.
Asumen el altar que reservamos
a los dioses cotidianos
y su presencia llena
de fieles contenidos cada hora.

Ángeles

Con discreta indiferencia
Dios permite que los ángeles
bajen a jugar todas las tardes.
Adquieren otro cuerpo los efebos
y con luces reposadas
se entregan al deseo y al juego.
Alegran la estación
los ángeles flexibles
y cuando la aurora llega

Antes del reloj

por el pico de los gallos
se despiden.
San Pedro abre la puerta
complacido
y el Señor los acaricia
con la mirada azul del padre amigo.

Nuestro nombre

Nuestro nombre es sólo ruido,
ruido de vocal y consonante,
sólo ruido sordo y seco.
Nuestro nombre es la señal de haber nacido
y también es la ficción después muertos.

Índice de autores

Barajas, Benjamín. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Es profesor de tiempo completo en el Colegio de Ciencias y Humanidades y especialista en letras mexicanas. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Divagando en la voz*, *Tadrio*, *Empieza el aire*, *Luz de la memoria*, *Mirada adversa*, *La gracia inmóvil* y *Escafandra*. En 2004 obtuvo el Premio Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos. Actualmente dirige la revista *Ritmo*.

Cándano Fierro, Graciela. Instituto de Investigaciones Filológicas y Facultad de Filosofía y Letras. Especializada en literatura medieval.

Coronado, Juan. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especializado en literatura latinoamericana y Siglos de Oro. Ha trabajado extensamente la obra de José Lezama Lima y el neobarroco latinoamericano. Ha publicado *Fabuladores de dos mundos*, *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, *Vuelo de palabras*, *Antología poética mexicana* y *Paradiso múltiple: un acercamiento a Lezama Lima*, entre otros trabajos, además de un gran número de artículos sobre temas latinoamericanos.

Cortés, Jaime Erasto. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especializado en literatura mexicana y autor de *El cuento mexicano del siglo XIX* y otros trabajos relativos a la misma materia.

Fe, Marina. Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras Modernas, UNAM. Profesora y traductora de literatura inglesa, irlandesa y estadounidense, entre otras. Forma parte del Consejo de Redacción del *Anuario de Letras Modernas* de la Facultad y fue directora de los volúmenes 9 y 12. Sus áreas de investigación prioritarias son la traducción literaria y la teoría y crítica literaria feministas, así como la narrativa femenina del siglo XX. Autora de varios ensayos sobre traducción y narrativa femenina del siglo XX. Coordinadora de la antología *Otramente: lectura y escritura feministas* (1999).

Galindo, Carmen. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Periodista y profesora, especialista en literatura mexicana. Ha realizado diversos trabajos

críticos sobre Alfonso Reyes, José Revueltas y Alejo Carpentier. Entre sus múltiples publicaciones destaca *El lenguaje se divierte*.

Gay, Juan Pascual. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Guanajuato. Profesor y autor de múltiples trabajos de investigación. Sus publicaciones más recientes son: “Juan Goytisolo, en ese margen de perversidad”, en *Cauces. Cahier d'études hispaniques*. Université de Valenciennes, 7 (2005); y “Tomás Segovia: Hacia una poética del fuego y la piedra”, en *Letras*, 68 (2005).

208 **Jiménez Macedo, Tania.** Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ayudante de redacción de *La experiencia literaria*. Ha escrito reseñas y artículos para diversas publicaciones especializadas. Actualmente realiza su proyecto de investigación de maestría acerca del relato milagroso en la obra de Francisco de Florencia.

Mendoza, José Francisco. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Lingüista, profesor de Filología y de Redacción.

Lara Covarrubias, Arcelia. Colegio de Ciencias y Humanidades, Naucalpan. Especialista en letras españolas. Ha colaborado en investigaciones como *La palabra del poder y el poder de la palabra. Aproximación a las relaciones entre el discurso político y el narrativo* de Rubén D. Medina y José R. Valles Calatrava (Fes Acatlán y Universidad de Almería, 1999). Maestra en Letras, actualmente cursa la licenciatura en Filosofía en el Sistema de Universidad Abierta de la UNAM.

López Mena, Sergio. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. Ha impartido clases en la ENEP Acatlán, la Universidad Autónoma Metropolitana y la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado *Los caminos de la creación en Juan Rulfo y Perfil de Juan Rulfo*.

Maciel, Rocío. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Actualmente realiza sus estudios de maestría en Letras mexicanas y elabora una investigación sobre el discurso literario de Amparo Dávila e Inés Arredondo.

Ocampo, Aurora M. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. Especializada en literatura mexicana, y es autora y editora, junto con un grupo de investigadores, del *Diccionario de autores mexicanos*.

Patán, Federico. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especializado en literatura inglesa y norteamericana. Ha publicado tanto trabajos de creación como un sinnúmero de ensayos en torno a problemas teóricos de literatura inglesa y española. Entre los primeros puede mencionarse: *Último exilio* (novela, premio Xavier Villaurrutia 1986), *El espejo y la nada* (ensayo, 1998), *El rumor de su sangre* (novela, 1999) y *Encuentros* (relatos, 2006).

Revueltas, Eugenia. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especializada en teoría y crítica literarias. Entre sus últimas publicaciones están *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón, Texto y representación* y *Eros y Ethos, 7 calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón*. En prensa: *La galaxia de los signos. Ensayos de semiótica del teatro*.

209

Rosado, Juan Antonio. Narrador, ensayista y crítico literario. Especialista en literatura mexicana e iberoamericana. Autor de los libros de ensayos *El engaño colorido* (2003), *Bandidos, héroes y corruptos* (2001), *El presidente y el caudillo* (2001) y *En busca de lo absoluto* (2000), así como del libro de cuentos *Las dulzuras del limbo* (2003). Colaboró como investigador en la realización del *Diccionario de literatura mexicana, siglo XX* (2000), cuya segunda edición está por aparecer. Obtuvo el Premio “Juan García Ponce” de ensayo (2000) y fue dos veces becario del Fonca (en ensayo y en cuento).

Soria, Netzahualcóyotl. Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM. Ha colaborado en proyectos tales como *Semiología del poder* (FES Acatlán) y en libros como *Discurso y persuasión* de Rubén D. Medina (FES Acatlán, 2003), con el artículo “La novela épica de Sigüenza y Góngora: una negación del poder”.

Stoopen, María. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especializada en literatura española de los Siglos de Oro. Ha trabajado fundamentalmente la obra de Cervantes, y es autora de *La muerte de Artemio Cruz, una novela de denuncia y traición* (1982) y *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605* (2002), además de numerosos ensayos en publicaciones nacionales e internacionales.

Torres Garza, Elsa. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Los hemisferios de su interés van de la poesía (de la que ha publicado el poema extenso *La gitánilla*) a la filosofía, en su relación con áreas como la estética, la ontología, la educación y la literatura. Desde 1997, es profesora en la carrera de Filosofía del SUAFyL.

Zaldívar, Gloria. Colegio de Ciencias y Humanidades, Azcapotzalco. Actualmente realiza estudios de maestría en la Facultad de Filosofía y Letras e investiga la obra literaria de María Luisa Puga.

Zavala, Lauro. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco. Coordina el Área de Concentración en Semiótica Intertextual y Análisis Cinematográfico. Desde 2002 imparte Narrativa contemporánea en el posgrado de letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus libros de ensayo más recientes son: *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, *Cartografías del cuento y la minificción*, *Elementos del discurso cinematográfico*, *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, *Manual de análisis narrativo*, *La minificción bajo el microscopio*.

La Experiencia Literaria, núm. 14-15, editado por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras, se terminó de imprimir en marzo de 2007 en los talleres de Editorial Cromo Color, S. A. de C. V., Miravalle núm. 703, Col. Portales, México, D. F. El tiraje consta de quinientos ejemplares. La tipografía y formación estuvieron a cargo de Elizabeth Díaz Salaberría.

