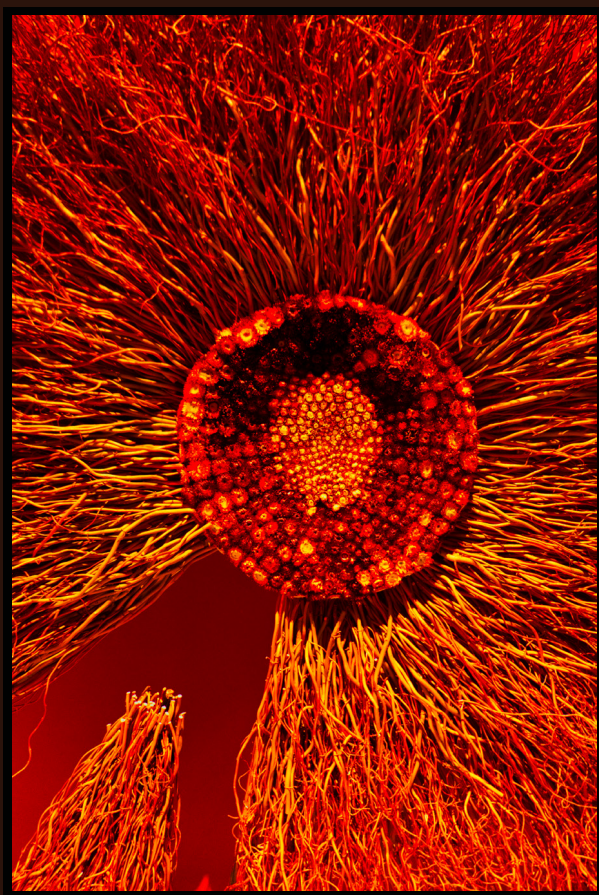




CÉSAR RODRÍGUEZ CHICHARRO

ESTUDIOS DE LITERATURA MEXICANA



FFL
UNAM

PRÆCEPIVM

César Rodríguez Chicharro (1930-1984). Poeta y ensayista. Español de nacimiento y, mexicano por naturalización, entregó a México, su país adoptivo, toda su vida intelectual. Perteneció a la segunda generación de exiliados españoles, la que sin haber participado en la guerra civil vivió con peculiar intensidad las consecuencias políticas, vitales e intelectuales de la misma. Junto a la añoranza de España, esta generación también tuvo que asumir su mexicanidad como extrañamiento y, ante ese doble desarraigo, adaptarse a la tierra de en medio que habitaban. Por estos motivos, Francisco de la Maza bautizó como “Nepantla” a dicha generación, que también incluye, entre otros, a Tomás Segovia, Federico Patán, Luis Rius, Gerardo Deniz, Jomí García Ascot, Ramón Xirau, Arturo Souto, Angelina Muñiz Huberman, José Pascual Buxó y José de la Colina.

Estudió en el Instituto Luis Vives y en 1947 colaboró en la revista *Apuntes*. Más tarde, ingresó a Mascarones para estudiar la carrera de Letras. Además de la formación académica, se probó hacia 1948 en el oficio tipográfico y las talachas editoriales en los Talleres Gráficos de la Nación. Al egresar de Mascarones desarrolló ambas vertientes de su trabajo en las universidades de Guanajuato, de Zulia (Maracaibo), la Veracruzana, la Iberoamericana y, finalmente, en la propia Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM donde estudió la Maestría en Letras Modernas. Como bien escribe Enrique López Aguilar: “Rodríguez Chicharro desarrolló diversas tentativas en su obra poética. Temáticamente, fue reduciendo el espectro de los contenidos: *Con una mano en el ancla* [1948] y *Eternidad es barro* [1955] aluden al amor, al paisaje, al juego verbal que se complace en la creación de imágenes, a la intuición de la muerte, a España, al oficio literario; en cambio, *Aguja de marear* [1973], *Finalmente* [1984] y *En vilo* [1985, póstumo] condensan las preocupaciones del autor sólo en torno a tres ejes: el amor, la muerte y el exilio. Bajo esa medida, *Finalmente* resulta central en la producción chicharriana”.

Como ensayista publicó: *Estudios literarios* (1963); *Aventura y vida. Ensayos Cervantinos* (1977), *Estudios de literatura mexicana* (1983; 2ª. ed. 1995); *La novela indigenista mexicana* (1988) y *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario* (1998, póstumo)

ESTUDIOS DE LITERATURA
MEXICANA

PRÆCEPIVM Letras



ESTUDIOS
DE LITERATURA
MEXICANA

CÉSAR RODRÍGUEZ
CHICHARRO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Primera edición:
Enero 2020

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN: 978-607-30-2930-8

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y, siguiendo el método de “doble ciego”, conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y producido en México

Contenido interactivo

- El cervantismo de José Joaquín Fernández de Lizardi
- Los cuentos fantásticos de Justo Sierra
- Cuatro aspectos del modernismo
- Pedro Henríquez Ureña y las letras en México
- Los Contemporáneos (1920-1932)
- Xavier Villaurrutia, Marcial Rojas y *Ulises*
- Sor Juana según Villaurrutia
- Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia. Ejemplos
- Correlación y paralelismo en la poesía de Xavier Villaurrutia. Ejemplos
- La vuelta de *El Hijo Pródigo*
- El indigenismo de José Revueltas
- Bibliografía
- Índice

presentación audiovisual
haz click en el enlace

https://youtu.be/WBRSQ49D_1M



o puedes acceder via QR



El cervantismo de José Joaquín Fernández de Lizardi

Que yo sepa, han aludido a las relaciones entre el *Quijote* y la obra narrativa de José Joaquín Fernández de Lizardi: Alfonso Reyes, Amando Bolaño e Isla, Jefferson Rea Spell, Francisco A. de Icaza y María del Carmen Ruiz Castañeda.

Alfonso Reyes habla de la influencia ejercida sobre Lizardi por la novela picaresca, en la cual, y contra la opinión de Carlos González Peña, resulta fácil “rastrear las tendencias morales [...] Lo que hay es que para el novelista español el arte es lo primero (consciente o inconscientemente), en tanto que Lizardi, por tal de sermonear a su antojo, desdeña el arte si le estorba”.¹ Refiriéndose a la comparación entre *El Periquillo Sarniento* y el *Guzmán de Alfarache*, Reyes la encuentra natural: “todos la han hecho”. Sí le parece inexplicable la establecida por la crítica “entre *El Periquillo* y el *Quijote*; sólo porque en ambos hay algunas escenas libres”.² Terán dice que en *El Periquillo* brilla por su ausencia lo cómico, “porque los sucesos están tomados en las últimas extremidades de la miseria humana”. Lizardi se defiende torpemente de las acusaciones de Terán:

[...] comparando su obra con la de Cervantes: “Ha navegado la obra —dijo—, para España, para La Habana y para Portugal, con destino de imprimirse allí; me aseguran que los ingleses la han impreso en su idioma y que, en México, hay un ejemplar”. Es bien sabido que estos datos son los únicos que quedan de la traducción inglesa de *El Periquillo*, y de sus reproducciones extranjeras: datos, sin la menor duda,

¹ Alfonso Reyes, “*El Periquillo Sarniento* y la crítica mexicana”, en *Simpatías y diferencias*, t. II, p. 144.

² *Ibid.*, p. 148.

aun por el tono con que están vertidos, hijos de la polémica y de las flaquezas humanas.³

Alude Reyes, por último, a dos panegiristas de *El Periquillo*: Tadeo Ortiz, “que acostumbraba no leer lo que cita”, y cuya opinión favorable, “por ser de quien es, nada pesa”, quien afirma que en esa novela se hallan “rasgos de originalidad y sátira fina que recuerdan de algún modo muchos de los pasajes del célebre *don Quijote* [...]”, e Ignacio Manuel Altamirano, el cual compara *El Periquillo* “con el *Quijote*, *Rinconete* y *Cortadillo*, el *Guzmán de Alfarache*, *Lazarillo de Tormes* [...] Hay algo de pedantería en citar tantos libros: ellos, entre sí, difieren ya profundamente”.⁴

Amancio Bolaño e Isla sostiene “que no había relación alguna entre el *Periquillo Sarniento Mexicano* [*sic*] y la novela picaresca española y que, en caso de sostener la comparación, podría hacerse solamente, y con determinadas limitaciones, con el *Estebanillo González*”.⁵ En su opinión la diferencia entre *El Periquillo* y la picaresca española sería que:

[...] mientras en ésta la sátira va disolviéndose en moral, en aquélla, en Lizardi, lo hace en novela de aventuras, con propósitos costumbristas, moralizantes y educacionales. Para mí tanto en las novelas como en los artículos, periódicos y folletos de *El Pensador Mexicano* hay un insistente propósito educativo y esto no es más que herencia del siglo XVIII y propio de un pueblo en el periodo de su formación que acaba de liberarse de las cadenas que le aherrojaban. Hay que enseñar al pueblo a ser libre, hay, para ello, que educarlo. Sus lecturas fueron los satíricos y moralistas españoles y franceses: Cervantes, Quevedo, Villarroel, Fenelón y Feijoo principalmente, todos ellos moralistas y educadores, y, sobre todos ellos, Feijoo que es el *vademecum* de todos los escritores americanos de fines del XVIII y comienzos del XIX.⁶

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ *Ibid.*, pp. 152 y 154.

⁵ Amancio Bolaño e Isla, *Estudio comparativo entre el Estebanillo González y El Periquillo Sarniento*, pp. 13-14.

⁶ *Ibid.*, pp. 30-31.

Jefferson Rea Spell insiste en las “aficiones literarias que, [Lizardi] tiene sobre todo por los autores del siglo XVIII”, y menciona, entre los españoles citados en *El Periquillo*, a Torres Villarroel, Feijoo, Isla, Gerardo Lobo, Cadalso y Fernández de Velasco, y no omite, entre los escritores que los precedieron, a Cervantes: “recuerda unos cuantos incidentes del *Quijote*”.⁷

Francisco A. de Icaza dice que el *Quijote*:

[...] fue tenido en América en el último tercio del siglo XVIII y en el primero del XIX, a la vez que como obra de risas, como libro reformador de costumbres. Algunos cronistas mexicanos y el más antiguo de los noveladores de América —mexicano también—, don José Joaquín Fernández de Lizardi, nos dan variados ejemplos de ese periodo de cervantismo americano, aquéllos en sus memorias y folletos, y éste más significativa en su novela *La Quijotita y su prima*, que no es una imitación del *Quijote*, como pudiera creerse en Europa, sino un cuadro de cómo era la vida en los albores del siglo último, en la más próspera de las antiguas colonias españolas.⁸

En relación con *La Quijotita*, escribe María del Carmen Ruiz Castañeda:

Muy importante desde el punto de vista de los contagios literarios es el paralelismo que Fernández de Lizardi establece entre su heroína y don Quijote de La Mancha, con propósitos satíricos. Este paralelo explica el nombre de la novela.

Pomposa lee mucho y desordenadamente, de preferencia novelas; su educación vana y pedantesca la incapacita para discernir en sus lecturas lo bueno de lo malo. Las novelas le llenan la imaginación de fantasmagorías, la incapacitan para situarse en el terreno de la realidad. Víctima de un concepto equivocado de su papel en el mundo llega a creerse la vengadora de su sexo y cae en una especie de donjuanismo femenino. Además sueña con salir de su esfera casándose con un marqués. Por

⁷ Jefferson Rea Spell, “Prólogo”, en José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, p. X.

⁸ Francisco A. de Icaza, “Don Quijote y Cervantes”, en *Páginas escogidas*, p. 245.



ello y por otros motivos que expone donosamente un colegial apodado Sansón Carrasco los estudiantes que visitan su casa, en alegre conciliábulo, le imponen el mote de la “Quijotita”.

Por los años en que Fernández de Lizardi escribió sus novelas era común la asociación del máximo personaje cervantino con la idea de un orate extravagante y ridículo [...]

Para extremar el paralelo, Lizardi hace que su heroína, víctima de alucinaciones supersticiosas y estimulada por la lectura de leyendas de santos y los consejos de una tía beata, conciba un violento celo religioso. Da entonces en una “vagabundería a lo divino” y decide retirarse al yermo a hacer vida de ermitaña, emulando a su homónimo, si no en la sublimidad de la locura, sí en lo disparatado de la manía. El capítulo que relata la fuga de la santa improvisada y el grotesco desenlace de su aventura sigue muy a distancia, pero puntualmente, la primera salida de don Quijote. Cuando todo concluye, la madre de nuestra ermitaña hace una fogata con los libros piadosos “y como quinientas novelas” [en el texto de Lizardi, *novenas*] de su hija, sin tomarse la molestia de un escrutinio.⁹

He aquí, en términos generales, lo escrito a propósito de la huella de Cervantes en las novelas de Fernández de Lizardi. Se justifica, creo, intentar fijarla con mayor precisión.

Según lo señalaron hace tiempo José Ortega y Gasset y Américo Castro, desde la Edad Media goza de popularidad, en la literatura española, un recurso consistente en que el autor reflexione en la propia obra acerca de su quehacer literario. El procedimiento, que no tuvo necesariamente que aprenderlo *El Pensador Mexicano* en el *Quijote*, donde Cervantes lo utiliza con tanta frecuencia como maestría, se da en *El Periquillo*: Sarmiento pretende justificar las abundantes digresiones morales que contienen sus cuadernos: “quisiera que la lectura de mi vida os fuera [hijos míos] provechosa y entretenida, y bebierais el saludable amargo de la verdad en la dorada copa del chiste y de la erudición”, o explicar cuál es el propósito de su escritura: “desea

⁹ María del Carmen Ruiz Castañeda, “Introducción”, en J. J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, pp. XVII-XVIII.

que de la lectura de mi vida sacarais (criaturas más) tres frutos, dos principales y uno accesorio. Amor a la virtud, aborrecimiento al vicio y diversión”, o señalar cómo han de leer sus papeles:

[...] no leáis mi vida (los mencionados destinatarios) por un mero pasatiempo; sino que de entre mis extravíos [...] procuréis aprovechar las máximas de la sólida moral que van sembradas, imitando la virtud donde la conociereis, huyendo del vicio y escarmentando siempre en las cabezas de los malos castigados.¹⁰

Pero Lizardi, el encargado de revisar los escritos de Periquillo para que lleguen —corregidos— a manos de sus deudos, juzga oportuno que se publiquen: en los cuadernos del difunto —dice— se narran sus “gracias”, como afirma irónicamente su viuda, “pero de las muy raras edificantes y divertidas”, agrega convencido el editor, el cual sostiene que quienes menos necesitan conocerlas son sus hijos, “porque sobre los buenos y sólidos fundamentos que puso mi compadre para levantar el edificio de su educación política y cristiana, tienen una madre capaz de formarles bien el espíritu”.

Un procedimiento cómico empleado copiosamente en el *Quijote* es el de las prevaricaciones idiomáticas,¹¹ mismo que utiliza Lizardi en sus novelas, lo que no significa que lo aprendiese en el texto cervantino. Ejemplos:

En *El Periquillo*, don Martín, propietario de una hacienda próxima a la ciudad de México, y amigo del padre de Pedro Sarmiento, prevarica cuando dialoga con el vicario: “eclises”, “eclis”, “esperencia”, “cencia”, “salú”, “mi sobrino es muy ‘sabido’”, “agora”, etcétera.¹²

¹⁰ J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarmiento*, p. 277.

¹¹ Prevaricación en el sentido “de la frecuente exhibición de gazapos de lenguaje del habla de Sancho y de otros rústicos”. (Ángel Rosenblat, p. 33.) También han estudiado las prevaricaciones idiomáticas en la obra cervantina: Amado Alonso, “Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año II, núm. I, pp. 1-9; César Rodríguez Chicharro, “Cervantes y las prevaricaciones idiomáticas”, en *Escritura y vida. Ensayos cervantinos*, pp. 73-104; George K. Sucker, “La prevaricación idiomática: un recurso cómico en el *Quijote*”, en *Thesaurus*, t. XXVIII, pp. 15-25.

¹² J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarmiento*, pp. 51-53.

En la misma novela una criada acusa a Periquillo de complicidad en un robo: cuando el sargento le pregunta en qué se funda para acusarlo, dice:

—[...] en mucho, en mucho! Mire su mercé, ese zarape que tiene el señor es el mismo del señor Juan Largo, [...] ese rosario que tiene el señor es mío, que ayer me agarró ese pícaro [Largo] del desgote [(escote?, ¿descote?) de la camisa y del rosario [...] y yo estiré y me zafé [...] y mi rosario se le quedó en la mano y se reventó; por señas que ha de estar añidido [¿añadido?] y le han de faltar cuentas [...]”¹³

Un presidiario sostiene que Periquillo ha de haber hurtado una buena cantidad de pesos, y que por eso está en presidio: “—Y como que es ansina —decía otro—, yo apuesto a que mi camarada lo menos que se jurtó fueron doscientos o quinientos [...]”

Otro preso le pide a Perico que le escriba una carta, pues él no sabe hacerlo: salpica la súplica de prevaricaciones: “quero”, “juere”, “budistas”, “Cementerio Coscojales” (aquí Pedro corrige: —“Eleuterio, dirá usted [...], o Emeterio, porque Cementerio no es nombre de santo”), “jerrador”, “diache” (¿diablo?), “defeuto”, “quijo” (quiso, “malobra”, “dende” (desde), “víamos” (veíamos), “bacinito” (también aquí corrige Pedro al prevaricador: “—Un basilisco, querrá usted decir [...], porque los bacinitos no se enojan”, “bacinito”, ¿diminutivo de bacín?), “guitarristo” (¿pensaba que guitarrista sólo debía serle aplicado a las mujeres?), “engringolado” (enojado), “aición” (¿acción?), “gogote” (cogote), “tiñente” (teniente), “liado” como un “cuete” (cohete), “presidencia”, “gerido” (herido), “gora” (hora), “invió”, “recaudo” (recado), “escribido”, etcétera.¹⁴

En *La Quijotita* sólo prevarica Pascual. Éste, empleado en la hacienda del coronel —el moralista de la novela—, tiene otros puntos de contacto con Sancho Panza, además del que atañe a las prevaricaciones idiomáticas: cuando uno y otro refieren algo no siempre lo hacen

¹³ *Ibid.*, p. 146.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 163, 189 y 190.

directamente, sino que acumulan detalles y digresiones. Pascual, por ejemplo, informa a su patrón que su hijo piensa desposarse con una moza del lugar, y lo hace abriendo un paréntesis tras otro, al grado de que su parlamento parece no tener fin; cuando concluye, dice el coronel, a quien sólo le complace escucharse a sí mismo: “—Y gracias mil a la Eterna Majestad [...] porque has acabado la narración imprudente, aunque sencilla”.¹⁵

Parecida reconvencción le hace poco después.

Otro parentesco espiritual entre Pascual y Sancho es señalado por el militar. Pascual se encuentra muy preocupado: muchos parientes de su amo se disponen a asistir a la boda de su hijo Culás con Marantoña y está convencido de que la comida no será suficiente para todos los invitados:

—Pues, señor amo [...] voy a confesarle la purísima verdad, aunque me cueste hartó trabajo decirla; pero por eso se dice que más vale ver-güenza en cara que rencilla en corazón, y que es más mejor ponerse una vez colorado que ciento descolorido, pues al buen pagador no le duelen prendas...

—Vamos [...], acaba con tantos refranes, que te nos vas volviendo Sancho Panza entre las manos.¹⁶

¹⁵ J. J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y mi prima*, p. 107.

¹⁶ *Ibid.*, p. 122. “Recuérdense las controversias de don Quijote y Sancho Panza sobre el manejo del refrán. Sancho se inscribe en la auténtica tradición popular al citar los refranes en serie o sea: series de refranes que se atraen unos a otros en virtud de una técnica que recuerda la de las autoridades concordantes en la predicación medieval. Ésta es, según Pertev Boratav, la marca de una verdadera elegancia funcional con arreglo a los cánones de la retórica popular. Don Quijote, en cambio, representa otra tradición: la tradición culta en que el proverbio no tiene más objeto que la edificación moral. Así es como un refrán o proverbio, sea cual fuere su origen, llega a desempeñar dos funciones radicalmente distintas según el discurso en que se inserta. Decir que la conversación culta española del Siglo de Oro debía estar empedrada de refranes sacados de la tradición popular, según se desprende de la literatura dialogada, no significa nada mientras no se analice la función del refrán tanto en la retórica del pueblo como en la retórica culta. El examen del *Quijote* desde ese punto de vista podría ser de gran provecho”. (Mauricio Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, p. 22).

Entre las prevaricaciones de Pascual figuran: “destruido” (instruido), “reguilete” (rehilete), “pareso” (para eso), “culeca” (clueca).

Presta Lizardi atención a los nombres propios de sus personajes, lo cual lo emparenta con Cervantes, en cuyas obras —y especialmente en el *Quijote*— abundan la nominación caracterizadora —Dulcinea del Toboso, Sancho Zancas...—,¹⁷ la polionomasía —Alonso Quijano, don Quijote de La Mancha, el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones; Condesa Trifaldi, Condesa Lobuna, Condesa Zorruna, Dueña Dolorida—,¹⁸ la etimología popular —Condesa Trifaldi, por las tres colas o faldas de su vestido, según Sancho.¹⁹

Dos por lo menos de las novelas lizardianas tienen por título —en un caso sólo parcialmente— los sobrenombres de sus protagonistas: *El Periquillo Sarniento* y *La Quijotita y su prima*. (Don Catrín de la Fachenda son el nombre y el apellido del protagonista y narrador de su historia —*Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*—, quien pretende ser —y acaso lo sea— el arquetipo del catrín).

El verdadero nombre de “Periquillo Sarniento” es Pedro Sarmiento, mismo que le alteraron sus condiscípulos:

Tenía cuando fui a la escuela una chupita verde y calzón amarillo. Estos colores, y el llamarme mi maestro algunas veces por cariño *Pedri-llito*, facilitaron a mis amigos mi mal nombre, que fue *Periquillo*; pero me faltaba un adjetivo que me distinguiera de otro *Perico* que había entre nosotros, [...] Contraje una enfermedad de sarna, y apenas lo advirtie-

¹⁷ La apelación es una suerte de “vitalización, animización, individualización”. (René Welleck y Austin Warren, *Teoría literaria*, p. 381). Ejemplos de nominación caracterizadora se dan en la literatura española desde la Edad Media: don Melón de la Huerta, Trotaconventos, Clarín.

¹⁸ Polionomasía es la profusión de nombres que se le adjudican a un personaje. En la inestabilidad y variedad de los nombres dados a numerosos personajes del *Quijote* ve Leo Spitzer un signo del perspectivismo de la obra. (Vid. Leo Spitzer, “El perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, en *Lingüística e historia literaria*).

¹⁹ “La etimología popular es, según Wartburg, un fenómeno que se produce por la tendencia a asociar a cada palabra un sentido determinado. Esta creación de significado se manifiesta, en general, o bien por un trastrueque semántico o bien por adaptación fonética de la palabra”. (Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, p. 176).

ron, cuando acordándose de mi legítimo apellido me encajaron el retumbante título de *Sarmiento* [...]”²⁰

Mas Pedro Sarmiento no sólo tendrá ese nombre y el popular apodo: hallándose en la isla se autotitula conde de la Ruidera. Un español que había estado hacía poco en Nueva España, dice que en ella conoció a todos los títulos, “pero no me acuerdo del de usted, con ser tan ruidoso”.

A la Quijotita le puso el sobrenombre Carrasco. Su explicación se halla en los párrafos de María del Carmen Ruiz Castañeda transcritos arriba. Con todo, conviene subrayar otros aspectos interesantes en relación con el “bautizo”.

Siete colegiales visitan asiduamente a doña Eufrosina y a Pomposa, quien los desdeña en el plano sentimental. Es el más ingenioso de ellos, su presidente, apodado cervantinamente por sus cofrades Sansón Carrasco: “por panzón, por grandote, o por lo que os da la gana”, afirma Carrasco, aunque la razón del mote se encuentra, de hecho, en las páginas del *Quijote*:

Era el Bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinticuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas.²¹

²⁰ J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarmiento*, p. 20. Lizardi, que se pronuncia en varios lugares de su obra contra la costumbre de ponerles motes —“malos nombres”— a las personas, se encuentra en flagrante contradicción, pues si desempeña en la historia de Pomposa el papel de narrador-testigo, ¿cómo hace suyo —él, que detesta los sobrenombres— el impuesto por Carrasco a su heroína en el cuerpo de la novela y en el título de la misma —*La Quijotita y su prima?*, ¿cómo es que de varios personajes de esa obra sólo nos ofrece los apodos: Sansón Carrasco, el Zorro, etcétera?, ¿cómo es —por último— que habiendo revisado y corregido los papeles de su “compadre” Pedro Sarmiento los imprimiese bajo el epígrafe de *El Periquillo Sarmiento*?

²¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, lib. II, cap. 3.

Sansón ya ha pensado en un sobrenombre para Pomposa (de hecho, su nombre, Pomposa, es caracterizador, al igual que el de su prima, la prudente Pudenciana), pero antes de decírselo a sus colegas, y de explicar su razón de ser, les ruega que cada uno de ellos sugiera un apodo para la joven, y lo justifique. Nace entonces una polionomasía, con su correspondiente etimología popular, que omito pues reviste escaso interés: Aventada, Sacudida, Venus, Circe, Medusa y Desdeñosa. Sólo entonces propone Carrasco que se la llame Quijotita pues opina “que ninguno [de los mote propuestos] le cuadra mejor ni reúne en sí todas las circunstancias”²² como ése.

Enlisto la justificación que del sobrenombre ofrece el inventor, y su sinrazón de ser a juicio de Pomposa:

Sansón Carrasco

Don Quijote

Pompomsa

Loco.

Loca.

Tenía lúcidos intervalos en los que se explicaba bellamente, no tocándole sobre caballería.

Lúcidos intervalos en los que no desagrada su conversación; pero delira en tocándole puntos de amor y de hermosura.

Se tiene por el más esforzado caballero nacido para resucitar la orden andantesca.

Se juzga la más hermosa y cabal dama del mundo, “nacida para vengar su sexo de los desprecios que sufre de los hombres, haciendo a éstos confesar en campal batalla en el estrado que la belleza es todo cuanto mérito necesita una mujer para atraerse todas las admiraciones del universo”.

²² J. J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, p. 166.

Esperaba llegar a ser emperador a costa de la fuerza de su brazo.	Espera ser cosa grande, título de Castilla cuando menos, a favor del poder de su belleza.
Tenía su dama imaginaria, a quien juzgaba princesa.	Debe tener en la cabeza algún amante prevenido a quien hacer digno de sus favores, y éste sea un embajador o un general.
En sus accesos de locura a nadie temía.	A nadie teme, y se expone a los más “evidentes peligros con los hombres, creyendo salir siempre victoriosa de sus asaltos”.
Acomete una manada de cameros.	Entra a las batallas amorosas con más confianza que si lidiara con carneros. ²³

Pomposa

<i>Don Quijote</i>	<i>Pomposa</i>
Está loco.	No está loca.
Flaco, trigüeño.	No es flaca, es rubia.
Hombre.	Mujer.
Tiene Rocinante y escudero.	No tiene Rocinante ni escudero.
Acomete molinos de viento y hace fechorías.	No acomete molinos de viento ni hace fechorías.

Los argumentos de Pomposa resultan pueriles comparados con los de Carrasco; el símil es, en consecuencia, válido.

²³ *Ibid.*, pp. 166-167.

Una mujer del pueblo que ha recogido a la agonizante Pomposa la llama “ña Tontosita”, con lo que acrecienta la polionomasía. (Se trata de una prevaricación que no carece de connotación irónica).

Por otra parte, los nexos entre Pomposa y don Quijote no se reducen a los señalados por Carrasco y a que en un momento dado vaya como ermitaña... y sólo por una noche... al bosque de Chapultepec, en lo que imita al caballero manchego cuando hizo penitencia en Sierra Morena, sino también a que el fin de ambos resulte trágico: después de ser derrotado por el Caballero de la Blanca Luna en la playa de Barcelona, don Quijote regresa a casa a morir; Pomposa, tras de haber desdeñado a los hombres, es burlada por uno, y no tarda en entregarse a la prostitución, muriendo en la miseria. (Don Quijote es vencido por el disfrazado Sansón Carrasco, y en cierto modo, un colegial apodado Sansón Carrasco derrota a Pomposa, pues le vaticina que no teniendo su manía de grandeza razón de ser, puede llevarla a desastrosado fin, cosa que constituye el desenlace moral de la novela).

En la única aventura quijotesca de Pomposa —cuando se vuelve eremita— resulta evidente la huella de las primeras páginas del *Quijote*. Lo primero que hizo don Quijote al convertirse en caballero andante “fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón”.²⁴ A su vez, antes de iniciar su nueva vida, acongojaba a Pomposa:

[...] acordarse que le faltaba saco, porque le parecía cosa muy extraña vivir en los páramos con túnico de moda [...] se acordó de una carpeta vieja verde que estaba arrinconada en un ropero; inmediatamente la marcó por saco, y diciendo y haciendo, se encerró en su cuarto, y del modo que pudo hizo un túnico bastante pesado y ridículo; [en la noche] se vistió el saco verde, se soltó el pelo, se puso al cuello un crucifijo y en la cabeza una corona de flores de papel [...]²⁵

²⁴ M. de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, lib. I, cap. I.

²⁵ J. J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, p. 238.



El fracaso de la heroína en su aventura equivale al de la primera salida del hidalgo: ambos regresan a casa molidos y enfermos: aquélla en coche, éste en el jumento, propiedad de un labrador vecino suyo. El paralelismo no acaba ahí: en el Quijote, Ama, Sobrina, Cura y Barbero realizan un escrutinio en la biblioteca del caballero manchego, y los dos últimos se llevan varios libros, mientras el Ama quema en el corral aquellos que los censores juzgaron lesivos para la salud mental de don Quijote.

La madre de la Quijotita es aún más drástica:

Doña Eufrosina, para que su hija no pensara otra vez en ser ermitaña, tiró a la calle los cilicios, cerdas, saco, disciplina, calavera y hasta la caja. [¿Cómo no se le ocurrió a Cervantes que parientes y amigos de su héroe le privasen de su armamento?]

No sólo hizo esto, sino que para quitarle toda ocasión de que volviese a prevaricar con la virtud, que de esta frase usaba, hizo un escrutinio de todos los libros que había en su casa, y habiendo recogido todos los piadosos y como quinientas novenas, se bajó al corral con ellos, llamó al lacayo, mandó hacer una hoguera, y cuando estaba bien encendida, los echó todos.²⁶

Pero el interés que revisten los nombres propios y mote en las novelas de Lizardi no se reduce al que ofrecen los de estos tres personajes —Periquillo, Carrasco, la Quijotita—. Así, por ejemplo, la polionomasía se da también en otras criaturas lizardianas, aun cuando algunas sólo tengan una participación insignificante en la trama novelesca. Tal ocurre con Aguilita, nombre que en opinión de Sarmiento “le convenía así por la rapidez de su genio, como por lo afilado de su garra”: se trataba de un habilísimo ladrón. Recibe los siguientes sobrenombres, todos relativos a su condición de ave de rapiña: Aguilucho, Gavilán, Aguilón, Gerifalte, Halcón.

Los nombres propios caracterizadores abundan en las novelas de Lizardi: el licenciado don Severo Justiniano, “hombre sabio, íntegro e hipocondríaco”, lo es tanto que en un rapto de indignación en contra

²⁶ J. J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, p. 245.

del escribano Chanfaina, tan deshonesto como ignorante y pretencioso), le altera el nombre de manera parecida a como lo hace don Quijote con el de Pasamonte cuando, después de librar a los galeotes, escucha de labios de éste cómo ni él ni sus compañeros acceden a presentarse ante Dulcinea del Toboso llevando consigo la cadena que les quitó del cuello:

El Periquillo

Levantóse de la silla el licenciado [Severo Justiniano], medio balbuciente de la cólera, y con un mirar de perro con rabia le dijo a mi preclarísimo maestro [Chanfaina]:

Pues, señor don Cosme Casalla, o Chanfaina o calabaza, o como le llaman, sepa usted que quien le habla es el licenciado don Severo Justiniano, abogado también de esta real audiencia [...]”²⁷

El Quijote

—Pues voto a tal —dijo don Quijote, ya puesto en cólera—, don hijo de la puta, don Ginesillo de Paropillo, o como os llamáis, que habéis de ir solo, rabo entre piernas con toda la cadena a cuestras.²⁸

A su vez, Cosme Apolinario Casalla y Torrejalva, mejor conocido como Chanfaina, adjudica a don Severo Justiniano despectivo diminutivo: el “bribón de Severillo”.

Que Lizardi tenía presente el episodio de los galeotes cuando escribió lo transcrito resulta evidente un par de páginas más adelante. Entre las tropeías realizadas por el escribano resalta la siguiente: Luisa obtuvo la protección de Chanfaina en favor de su hermano, preso por ladrón, a cambio de sus favores; con todo, al sujeto le pusieron en presidio las esposas junto con otro pues a la mañana siguiente partirían ambos —y muchos más— al Morro de La Habana; deseo Chanfaina de complacer a la joven que tan generosamente le pagara por favorecer a su hermano:

²⁷ J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, p. 198.

²⁸ M. de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, lib. I, cap. 22.

[...] desunció al reo condenado de su compañero, y unció con éste a un pobre indio que había caído allí por borracho y aporreador de su mujer.

Este infeliz fue a suplir ocho años al Morro de La Habana por el ladrón hermano de la bonita, el que a las oraciones de la noche salió a la calle por arriba, libre y sin costas [...]²⁹

Poco después Luisa irá a trabajar a casa de Chanfaina, donde ya lo hacía Sarniento, quien dice: “Luego que la vi la conocí. Se llamaba Luisa, y era la hermana del ladrón que mi amo soltó de la cuerda con más facilidad que don Quijote a Ginés de Pasamonte”.³⁰

Otros ejemplos de la nominación caracterizadora en las novelas de Lizardi: a un médico a quien sirve Perico le nombran doctor Purgante “(que en realidad se llamaba don Celidonio Matamoros; aunque con más verdad podía haberse llamado *Matacristianos*)”;³¹ los nombres propios de los cadetes con quienes alterna Catrín son alegóricos: Tremendo, Modesto, Precioso, etcétera;³² Pascual produce una polionomasía al transformar el nombre de la señora Ludivina en Lustrina y Luterina; doña Eufrosina prevarica con el nombre de un pedagogo, el abate Blanchard, a quien suele citar el prudente coronel don Rodrigo, padre de Pudenciana: lo convierte en “Blancar, o Blandar, o lo que sea”; también se adjudican ciertos sobrenombres unos personajes a otros, y a veces Lizardi no nos dice cuál es el nombre verdadero: tal ocurre con el apodo Licenciado Narices puesto por Eufrosina a un “señor joven y de narices abultadas”; cuando éste ataca a las mujeres, Eufrosina lo apoda Nariguetas; el cual, a su vez, llama Escatofina a Eufrosina; además del presidente de los colegiales, Sansón Carrasco, a los restantes sólo los conocemos por los sobrenombres que él aplica: Alambique (por sus desaforadas narices), Aplastado (por corto de es-

²⁹ J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, p. 195.

³⁰ *Ibid.*, p. 201.

³¹ *Ibid.*, p. 242.

³² J. J. Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda y Noches tristes y día alegre*, caps. III-V.

tatura), Séneca (por sentencioso), Discreto (porque es de Querétaro), Zorro (por astuto e hipócrita), Niña (por bonito y afeminado); el esposo de Pudenciana se llama (¡naturalmente!) don Modesto.

Tampoco escasean las referencias concretas al *Quijote* y a Cervantes en las novelas de Lizardi.

Cuando el padre de Pedro Sarmiento intenta orientarle respecto de las distintas carreras que puede estudiar, le sugiere que no se dedique a la poesía, a las bellas letras, pues las “voces *poeta* y *pobre* son sinónimas”, y aduce, entre otros ejemplos, el de Cervantes:

El célebre Cervantes fue un grande ingenio, pero desgraciado poeta; sus escritos en prosa le granjearon una fama inmortal (aunque en esto de pesetas, murió pidiendo limosna; al fin fue de nuestros escritores); pero de sus versos, especialmente de sus comedias, no hay quien se acuerde. Su grande obra del *Quijote* no le sirvió de parco para que no le acribillaran por mal poeta; a lo menos Villegas, en su séptima elegía, dice hablando con su amigo: “Irás del Helicón a la conquista/ mejor que el mal poeta de Cervantes, / donde no le valdrá ser Quijotista”.³³

Cuando Periquillo toma el hábito, encuentra extremadamente dura la vida religiosa:

Él es mi *ahuizote* sin duda [se refiere al fraile que no le deja dormir cuanto él quisiera], es otro doctor Pedro Recio, pues si el del *Quijote* quitaba a Sancho Panza los platos de delante luego que empezaba a comer, éste me quita a mí el sueño luego que comienzo a dormir.³⁴

El prólogo de lo que en la primera edición fue el segundo tomo de *El Periquillo* tiene filiación cervantina. Está concebido (de la misma manera que el prólogo de la primera parte del *Quijote*) como un diálogo entre el autor y un amigo suyo, Conocimiento Universal. (Señala Francisco Rodríguez Marín que en el *Quijote* las páginas iniciales del

³³ J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarmiento*, p. 63.

³⁴ *Ibid.*, p. 82.

prólogo resultan confusas, pues Cervantes comienza hablándole directamente al lector para sacarse de pronto de la manga al amigo con quien dialoga). Pero la materia de que trata el texto de Lizardi es similar a aquella de que se ocupan en su plática Sancho y don Quijote en libro II, cap. 2. Don Quijote le pregunta a su escudero en qué opinión le tiene el vulgo, los hidalgos, los caballeros; qué piensan de su valentía, de su cortesía; qué se dice de su determinación de resucitar la caballería andante. Sancho le va sacando de dudas como buenamente puede, y le informa que Sansón Carrasco le ha dicho que su historia —la de don Quijote— ya anda en “libros” “con nombre de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*; y que también lo mientan a él, Sancho, con su mismo nombre”. Lizardi, que “de hecho” viene a ser el segundo autor de *El Periquillo*, pues el primero se llama Pedro Sarmiento —como “lo es” Cervantes del Quijote, ya que el “verdadero” responde al nombre de Cide Hamete Benengeli—, le pregunta a su amigo Conocimiento Universal “qué se dice por ahí de *Periquillo Sarmiento*, pues usted visita a muchos sabios, y aun a los más rudos suele honrarlos algunas veces como a mí”. Conocimiento Universal le informa que resulta “moralmente imposible contentar al público, esto es, a todos en general, y que la obra que celebra el necio, por un accidente merece la aprobación del sabio, así como la que éste aplaude, por maravilla la celebra el necio”. (¿A quién no le recuerdan estas palabras la interrogante cervantina “quién guisará para todos”?)

El primer tomo de *El Periquillo* es celebrado por unos, interpretado —bien o mal— por otros, no comprendido por muchos, etcétera. Lizardi expresa su reconocimiento al público pues tiene “paciencia para perdonar los innumerables defectos en que abundan (sus obras)”.³⁵ Más que con un sinnúmero de lectores, desea contar —dice— con pocos pero sabios, y que aprueben su tarea, aunque más que eso preferiría tener “a lo menos tantos cuantos se necesitan para costear la impresión y compensarme el tiempo que gasto en escribir”.³⁶

³⁵ *Ibid.*, p. 173.

³⁶ *Ibid.*, p. 174.

Pregunta enseguida Lizardi qué dice el público de Perico. Conocimiento Universal se refiere entonces, más que a la caracterización que de sí mismo hace Pedro en sus papeles, que ordenara y corrigiera Lizardi, al contenido moral de la obra:

[...] habla más que lo que se necesita [...] lleva traza de no dejar títere con cabeza [...]; que a título de crítico es un murmurador eterno de todas las clases y corporaciones del Estado, lo que es una grandísima bella quería; que quién lo ha metido a pedagogo del público para, so color de declamar contra los abusos, satisfacer su carácter mordaz y maldiciente.³⁷

Pero los que tan mal se expresan de la obra son “aquellos a quienes amargan las verdades que usted les hace beber en la copa de la fábula”:³⁸ el mal padre de familia, la madre consentidora, el preceptor inepto, la coqueta, el ladrón, el fullero... Lizardi debe despreciar las murmuraciones y seguir la obra, repitiendo de cuando en cuando que no retrata en ella a ningún vicioso en particular, sino que se limita a ridiculizar el vicio.

En el primer capítulo de *Don Catrín de la Fachenda* afirma el protagonista ser compañero y amigo de Periquillo, y sostiene que si la obra de éste tuvo tan buena acogida en Nueva España, la suya la que lo contiene —resultará aún “más apreciable y más legible”, pues no incluirá “episodios inoportunos”, “disgresiones fastidiosas”, “moralidades cansadas”. Andará don Catrín de la Fachenda en un “solo tomito en octavo”, de faltriquera en faltriquera, de ciudad en ciudad, de reino en reino, “y no parará sino después que se hayan hecho de ella mil y mil impresiones en los cuatro ángulos de la Tierra”.³⁹

[...] se imprimirá en los idiomas español, inglés, francés, alemán, italiano, arábigo, tártaro, etcétera, y todo hijo de Adán, sin exceptuar uno solo, al oír el sonoro y apacible nombre [expresión típicamente cer-

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ J. J. Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda...*, p. 3.

vantina] de don Catrin, su eruditísimo autor, rendirá la cerviz y confesará su mérito recomendable.⁴⁰

Las palabras de don Catrín son una calca de aquellas que Carrasco cruza con don Quijote a propósito de la historia que de las caballerías del hidalgo manchego compuso Cide Hamete Benengeli:

—Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía y que fue moro y sabio el que la compuso?

—Es tan verdad, señor -dijo Sansón-, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzca.⁴¹

Otra referencia directa al *Quijote*, si bien traída de los cabellos: al salir del penal, don Antonio ha dejado a Periquillo una cajita con algunos bienes (alimentos, ropa, dinero), y mientras éste dormía los presidiarios le han quitado la llave y se han apoderado de todo. Uno de ellos, Aguilucho:

—Asomóse [...] a verla y exclamó como lastimado de mi desgracia:

—En verdad, hombre, que está la caja más vacía que la que llamaba Don Quijote yelmo de Mambrino.⁴²

Ocasionalmente, termina Lizardi algún capítulo de *El Periquillo* y de *Don Catrín* ponderando, como hace Cervantes en el *Quijote* a cada rato, la veracidad de la historia: “llegué a México [dice Pedro], donde me pasó lo que leeréis en el capítulo VIII de esta verdadera e imponderable historia”;⁴³ “ya no había más remedio [afirma Catrín] que conformarme con mi suerte y continuar mi carrera según se proporcionara

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁴¹ M. de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, lib. II, cap. 3.

⁴² J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, p. 184.

⁴³ *Idem.*

[...] Así lo hice, y así lo veréis en el discurso de esta grande, sublime y verdadera historia”; “porque esta hidropesía de que padezco [dice Catrín] cuando escribo estos renglones, se apoderó de mí y me acarreo todos los males que leeréis en el capítulo catorce de esta legítima y verdadera historia”.⁴⁴

Es evidente —y sin duda deseada— la huella de un procedimiento técnico cervantino al final del capítulo III de Don Catrín: Los militares Tremendo y Modesto discuten acaloradamente en el café, al extremo de que sacan los sables y se aprestan al combate:

Pero dejémoslos con los sables en las manos, reservando la noticia del fin de su rapidísima campaña para el capítulo que sigue, pues éste ya va muy largo y el prudente lector tendrá ganas de fumar, de tomar un polvo, toser o estornudar, y no será razón impedirle que tome un poco de resuello.⁴⁵

Venía, pues, [...] don Quijote contra el cauto vizcaíno, con la espada en alto, con detemlinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba ansimesmo levantada la espada y aforado con su almohada, y todos los circunstantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban; [...] Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, [...] y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin de esta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable le halló del modo que se contará en la segunda parte.⁴⁶

Cuantos han leído el *Quijote* son conscientes de la enorme importancia que a la palabra escrita —impresa o no; benéfica o perjudicial para los lectores— le confiere Cervantes. En este sentido Lizardi no le va a la zaga: la nómina de escritores que cita y cuyos textos comenta

⁴⁴ J. J. Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda...*, pp. 46 y 102.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁴⁶ M. de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, lib. I, cap. 8.

es elevada, así como abundantes los pasajes en que se alude a lo conveniente o inconveniente que resulta leer determinada obra.

Señalo algunas alusiones al *Quijote* o a ciertos episodios de esa novela en las de Lizardi (además de los ya mencionados).

Pedro Sarmiento, que vive en Nueva España con un riquísimo chino, le sugiere que tome un buen capellán para que le oriente en materia religiosa. Acepta el oriental y le encomienda la tarea de buscarlo. Y resulta tan acertada la elección, que poco después logra el capellán que el chino arroje a Pedro de su casa por deshonesto.

He aquí a Sarmiento cuando parte en busca del religioso:

[...] partí yo contentísimo en solicitud del capellán, creyendo que había hecho algo bueno y diciendo entre mí: ¡Válgame Dios! ¡Qué porción de verdades he dicho a mi amo en un instante! No hay duda, para misionero valgo lo que peso cuando estoy para ello. Pudiera coger un púlpito con las manos y andarme por esos mundos de Dios predicando lindezas, como decía Sancho a don Quijote.⁴⁷

Un tío sacerdote insta a Catrín a que no abandone el estudio, mas éste se niega alegando que las ciencias son inútiles, que no se premia como es debido a los sabios y que ya sabe “lo necesario con el estudio que [ha] tenido y la varia lectura a que [se ha] dedicado”. El eclesiástico le pregunta:

—[...] Explícate ¿qué casta de varia lectura ha sido ésa?

—[...] he leído una enciclopedia entera, el *Quijote* de Cervantes, el *Gil Blas*, las *Veladas de la Quinta*, el *Viajero universal*, el *Teatro crítico*, el *Viaje al Parnaso* y un celemin de comedias y entremeses.

—Por cierto que has leído mucho y bueno para creerte un sabio consumado; pero sábetete para tu confusión, que no pasas de un necio presumido que aumentarás con tus pedanterías el número de los sabios aparentes o eruditos a la violeta.⁴⁸

⁴⁷ J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarmiento*, p. 358.

⁴⁸ J. J. Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda...*, p. 13.

En *La Quijotita*, Eufrosina opina que dedicarse a la lectura es perder el tiempo. El coronel trata de convencerla de lo contrario, esto es, de lo mucho que le convendría leer buenos libros, y le proporciona una lista. Se trata de obras que atañen a los problemas propios de la mujer y de la educación de los niños: textos de Fenelón, del padre Arbiol, del alemán Campe; pero Eufrosina confiesa que no le agrada leer, aunque tiene en casa muy buenos libros, “y dicen que son del bello gusto, y tengo algunos muy divertidos según dicen. ¿Para qué he de mentir? Yo no los he leído, pero todos lo dicen y yo lo creo”. Y entre las obras que posee cita el *Quijote* y “un celemín de comedias y sainetes que más bien lee Pomposita”. Con todo, Eufrosina no se hace justicia, pues poco después, y en el mismo diálogo con su cuñado, aplica oportunamente un texto del *Quijote*:

—¿Sabe usted, hermano, lo que estaba pensando?

—¿Qué cosa?

—Que usted erró la vocación de medio a medio. Sí, señor; usted no debía haber sido militar ni casado, porque para capuchino o misionero no tiene precio. No hay remedio, usted debía andar con un púlpito en las manos diciendo lindezas por esos mundos de Dios, como opinaba Sancho de su buen amo.⁴⁹

En cierto modo Pomposa es, como don Quijote, una incitada, una enloquecida por la palabra escrita: “las mistiquerías”, como dice su madre, la llevan a dejar su casa para abrazar la carrera de ermitaña —aunque sólo fuese por unas horas. Al peligro que reviste la palabra escrita se referirá en su momento el coronel:

—[...] Toda la causa de la ignorancia y pedantería de Pomposa ha sido la indolencia y falta de precaución de su padre. Al principio no cuidó de que se instruyera, y después le permitió leer indistintamente los libros que él había comprado para adornar su gabinete. Con esto la muchacha ha picado de todos y cada uno sin el menor discernimiento y se ha llenado de multitud de ideas heterogéneas o diferentes entre sí, las que saca a

⁴⁹ J. J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, p. 52.

la plaza cuando quiere; y como carece del verdadero conocimiento de las materias que trata, al mismo tiempo que de la legítima significación de los términos con que se expresa, las más veces habla unos desatinos tremendos; y en verdad que es una lástima que no haya aprovechado sus luces, pues cuando raciocina con juicio se conoce que no es tonta y ha leído algo.⁵⁰

Una idea que Cervantes atribuye al ventero es que, si los libros de caballerías que posee, *Don Cirongilio de Tracia* y *Félimarte de Hircania*, han sido impresos con licencia de los señores del Consejo Real, es porque son buenos y veraces, pues tales señores no son “gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta; y tantas batallas, y tantos encantamientos, que quitan el juicio”.⁵¹ Idéntico respeto por la palabra impresa muestra en el *Quijote*, entre otros, Sancho Panza. Y otro tanto ocurre en *La Quijotita*: la beata cree que a su sobrina se le apareció el diablo: “—Pues ya se ve que sí, decía la beata; y si estas cosas no fueran verdad, no se leyeran en los libros impresos con letras de molde y con las licencias necesarias, ni se oyeran asegurar por personas muy sabias y muy cristianas”.⁵²

Otros aspectos interesantes en que es fácil advertir, si no demostrar, la influencia del *Quijote* en las novelas lizardianas son los siguientes:

1) En las tres novelas de Lizardi aquí analizadas (en la cuarta, *Noches tristes y día alegre*, no percibí influencia cervantina) abundan los personajes “escritores”.

El padre de Pedro Sarmiento lega una carta a su hijo que contiene buen número de máximas, mismas que siempre procuró inspirarle en vida; Periquillo escribe su autobiografía —que anotará y corregirá Lizardi— en la que interpola unas décimas, un soneto, su epitafio y otra décima, de que es autor en honor del recién fallecido Periquillo el padre Pelayo improvisa un soneto, Anselmo una décima, don Jaco-

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁵¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, lib. I, cap. 32.

⁵² J. J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, pp. 212-213.

bo una octava, don Tadeo una quintilla, Andrés una décima, y Lizardi un soneto con consonantes fijas, poemas que este último incorpora al libro escrito por Pedro. (Epitafios y sonetos en honor de don Quijote, Sancho y Dulcinea escribirán, y copiará Cervantes en un pergamino, los académicos de Argamasilla al final de la primera parte del *Quijote*).

Don Catrín es autor de la obra que protagoniza, excepto de la “Conclusión” escrita por el practicante, y del epitafio —un soneto— fruto del numen de anónimo vate.

Joaquín (Fernández de Lizardi) vive en casa del coronel y es autor-testigo de *La Quijotita* —prácticamente no participa en la acción de la novela como no sea para aludir a su oficio de escritor y a proporcionarnos algunos datos acerca de su padre que acababa de fallecer y era amigo del coronel.

En *La Quijotita* aparece un anciano que pretende seducir a una joven leyéndole unos versos “endemoniados de puercos”, que Lizardi —púdico— no transcribe; un epitafio a Pomposa escrito en colaboración por Sansón Carrasco y el Zorro, y otro obra del licenciado Narices, así como el epitafio anónimo —un soneto— dedicado al coronel.

2) Como en la primera parte del *Quijote*, en las novelas de Lizardi también figuran relatos interpolados, aunque sus personajes siempre desempeñan un papel, por modesto que sea, en la trama general de la obra: el del presidiario Antonio; el del trapiento; aquel en que se narran los amores de Jacobo Welster y Carlota, y el de Irene.

3) Si aceptamos, como quiere Alfonso Reyes, el carácter moral tanto del texto cervantino como de las novelas de Lizardi, resultaría fácil encontrar numerosos tópicos morales comunes. Sólo enuncio algunos de los más evidentes: la nobleza verdadera consiste en la virtud, no en la cuna; vituperio de los celos y de los celosos; contra los duelos; pros y contras de los refranes: no todos son, como quiere Matilde, “evangelios chiquitos”; sólo quienes están en su juicio podrán arrepentirse de sus pecados y alcanzar la salvación, tal ocurre con don Quijote y con don Tadeo, personaje de *La Quijotita*.

Los cuentos fantásticos de Justo Sierra

Del 5 de abril al 20 de septiembre de 1868 publica Justo Sierra, en el folletín dominical de *El Monitor Republicano*, y bajo el título de *Conversaciones del domingo*, sus primeros trabajos en prosa: cuentos y crónicas.¹ En *El Renacimiento*, la revista de Ignacio Manuel Altamirano, revelará poco después sus relevantes dotes críticas; del mismo modo —de 1867 en adelante— obtendrá innumerables éxitos en veladas y tertulias literarias leyendo sus primeros poemas: “Playera”, “El canto de las hadas”, “Dios” y “El genio”.

Volverá sobre los relatos aparecidos en *El Monitor Republicano*, es decir, los pulirá con vistas a editarlos junto con otros —insertos también, años más tarde, en otras publicaciones periódicas— en su único volumen de cuentos, *Cuentos románticos*, París, 1896, que, en efecto, hubiera “podido titular románticamente *Amor y muerte*” como señala en la dedicatoria.

Nacen de tres actitudes vitales coexistentes: 1) añoranza de la patria chica (Campeche); 2) puesta en contacto con la ciudad de México y sus habitantes: el mundo estudiantil, los problemas propios del momento, y 3) los intereses intelectuales orientados hacia la historia, que le permiten recrear hechos y/o ambientes extracontinentales.

Atendiendo a su fábula los cuentos pueden dividirse en tres grupos: regionales o costumbristas, urbanos y de recreación histórica. Y si resulta lícito afirmar que en los del segundo grupo prevalece la nota realista, también lo es que varios de ellos no carecen de elementos fantásticos, y otro tanto ocurre, sólo que invirtiendo la importancia

¹ “En algunos de sus primeros poemas, como ‘Playera’, ‘El canto de las hadas’ y ‘Trinitarias’, vive el mismo mundo de leyenda y hechizo que hay en los cuentos incluidos en las *Conversaciones del domingo*: los sueños de oro, la magia de la noche cruzada por vaporosas figuras femeninas”. (José Luis Martínez, *La expresión nacional*, p. 125).



de los ingredientes, en los grupos restantes: predomina lo fantástico sobre lo real.²

Regionales o costumbristas: “Marina”.³ El cuento, referido en primera persona por Sierra, nos proporciona algunos datos acerca de éste y del origen de aquél: es una leyenda recogida en un pueblo próximo a Campeche descrito por el autor pormenorizadamente. Procede luego a presentarnos a la protagonista: se trata, como casi todos sus personajes femeninos, de una joven etérea y misteriosa, melancólica y triste. Tras describirnos ambiente y heroína, inicia la acción.

Hallándose cierto día Marina contemplando el horizonte, ve a la distancia una barquilla que se aproxima y que por último atraca cerca del sitio donde se encuentra. Desciende de la nave agraciado joven, a quien Marina había visto en las fiestas de San Román, barrio de Campeche, y que era hijo del antiguo capitán, bajo cuyas órdenes sirvió su padre; posee el marino a la enamorada, y se hace a la mar.

Pasa el tiempo, y Marina se agosta. Enterado de la tragedia de la joven, un amigo de su padre la desposa. El día de la boda desciende Marina a la playa, y mientras chapotea en el agua, ve en lontananza el esquife de su amante que se dirige a su encuentro. El rubio navegante salta a tierra, y ella le ofrece —amorosa— los brazos:

Entonces Marina sintió sobre sus pies desnudos un ardiente y húmedo beso... Y la barca se iba, se alejaba, huía... Y el viento y las olas balbuceaban un adiós lúgubre, como el último adiós. Marina siguió a la bar-

² Creo que las siguientes líneas de Irene Bessiere acerca del relato fantástico facilitarán la cabal comprensión de lo que sigue: “se basa —dice— en lo real y lo verosímil, en lo empírico y lo metaempírico; lo fantástico se caracteriza por la neutralización de lo sobrenatural y lo natural”. (*Le récit fantastique*, París, Larousse, 1974, p. 57; cf. Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano*. Éste sólo se ocupa de un cuentista mexicano: José María Roa Bárcena). A propósito del relato fantástico hispanoamericano ha escrito Emilio Carilla: “fue algo más afortunado (que el histórico), aunque se mueva comúnmente dentro de lo que era típico en el siglo XIX: sueños y fantasmagorías a lo Hoffmann, anticipaciones y cientificismos, muy de la época. Si bien estamos lejos en Hispanoamérica del brillo que ya en ese siglo adquieren tales narraciones en Europa y los Estados Unidos [...], encontramos aquí buenos testimonios del cuento hispanoamericano [...] Por supuesto que no es a través de este tema que se logrará lo más espectacularmente americano”. (*El romanticismo en la América hispánica*, p. 334).

³ Publicado en *El Monitor Republicano*, 19 de abr., 1868.

ca; entró en el mar, se acercó, se acercó a su amante... Llegó a él, sintió en derredor de su cintura unos brazos suavísimos, aspiró un aliento caliente y aromado, entreabrió los labios y sintió en la boca el beso amargo de la ola, que cubriéndola con un movimiento apasionado, tendió sobre ella su inmenso sudario de cristal y fue a besar la playa murmurando el eco del canto de Marina [...]

Todos los años hace el mar en el mismo sitio un ligero remolino y parece entonces que flota sobre él un instante el velo de Marina con su encaje de espuma. “Ven, ven”, repite la ola. Esto dicen, por lo menos, las playeras enamoradas que en ese día cuidan de no acercarse mucho a la playa, sobre todo en el momento que transcurre entre la puesta del sol incendiando el firmamento y la aparición divina de la estrella de los mares.⁴

Salvo en su desenlace, es un cuento realista: Marina sufre una alucinación y muere. La alucinación nace de su tristeza, de su amor frustrado.

Ateniéndonos a “Marina”, podría decirse que la imaginación estética de Sierra se da, dentro de lo fantástico, en un cauce racionalista: todo es aquí coherente, lógico, plausible, incluso el hecho de que Marina sufra la fatal —¿la deseada?— alucinación.

“La fiebre amarilla”.⁵ Se trata de un viaje en el tiempo y en el espacio. La ficción se superpone a la realidad y contribuye a su mejor conocimiento. Me explico:

Plano real: Dos jóvenes se dirigen a México en diligencia. Uno, el narrador —Sierra—, oye quejarse al otro: dice que está sudando a mares y que tiene “un horno en el vientre”. El carruaje permanece detenido algún tiempo: se ha desatado una tempestad que sólo amaina dos horas después.

Plano fantástico:

Las ramas de un árbol cercano se introducían por una ventanilla de la diligencia que esperaba inmóvil que los torrentes disminuyeran un po-

⁴ Justo Sierra, “Marina”, en *Cuentos románticos*, pp. 15-16.

⁵ Publicado en *El Monitor Republicano*, 28 de jun., 1868. Lo estudia inteligente y acuciosamente José Juan Arrom en “Mitos taínos en las letras de Cuba, Santo Domingo y México”, en *Certidumbre de América*.

co su ímpetu. Sobre una hoja amarillenta temblaba una gota de agua, lágrima postrera de la tormenta; yo, preocupado por el funesto temor que me infundía el estado de mi compañero, me puse a mirar atentamente aquella perla de cristal líquido. He aquí lo que vi.⁶

Y lo que en la gota vio constituirá el cuerpo del relato.

En el plano real describe el cuentista, bellamente, los alrededores del veracruzano Chiquihuite, se produce luego un cambio en el espacio: nos pinta, a vista de pájaro, el Golfo de México, con sus islas y penínsulas; aproxima el lente, mientras aguza el oído, y nos habla de un islote del Golfo “de impuro color de oro, en donde depositaban las corrientes sus algas”, y de donde nace una voz “infinitamente triste, como la voz del mar”, que le refiere la leyenda que él, a su vez, nos cuenta.

El plano del relato es fantástico por el asunto y por el origen extranatural de algunos de sus personajes, mas no por el lugar en que aquél se desarrolla —Cuba— y éstos se desenvuelven, ni tampoco porque no corresponda la época al momento en que comienza la acción: se pasa de mediados del siglo XIX a los primeros años del XVI. Tampoco faltan, ya lo veremos, otros rasgos realistas.

Starei, bellísima joven de 13 años, dotada de incomparable voz, vivía en Cuba; había aparecido misteriosamente, poco antes, en la isla, despertando el instinto amoroso de niños, adultos y ancianos. Pero Starei no era humana: era hija del Golfo. Cierta día, y tras de un huracán, Starei descubre en la playa a un “hombre blanco que parecía un cadáver”. Se enamora de él, y teniéndolo todos por muerto, promete casarse con quien le salve la vida —¿lo resucite?—. Zekom —una de las representaciones del diablo, la Fiebre— obrará el prodigio; pero, salvado su amado, Starei se niega a cumplir su promesa: quiere al cristiano, a quien, en un arranque afectivo, cubre de besos pese a su tenaz oposición. Starei desea llevarse al hombre blanco a su cabaña, vivir con él, mas el cristiano vuelve a rebelarse: le dice que es un sacerdote, y que sólo puede ser su hermano.

⁶ J. Sierra, “La fiebre amarilla”, en *Cuentos románticos*, p. 107.



Despechada, y acaso encandilada por las promesas de Zekom, Starei lo desposa:

—Seremos los reyes de todas las islas y de los mares y nuestros hijos serán dioses sobre la tierra, porque hijos de dioses somos; a ti te engendró el Golfo en una concha perlera; a mí el Trópico ardiente en un arrecife de coral [...] Mira —prosiguió Zekom— así será nuestro reino [...]

En medio de una llanura de esmeralda levantaba un cu o teocali su altísima pirámide de oro, que reflejaba su luz en torno hasta el lejano horizonte. En derredor de aquella llanura fulgurante estaban prostrados innumerables pueblos con el miedo retratado en la frente. Genios revestidos de maravillosos ropajes disparaban sobre aquellas naciones infinitas flechas de llama, cuyo contacto daba la muerte. Y en la cima del cu, como sobre un pedestal espléndido, estaba ella de pie, más bella que el sol de primavera. La hija del Golfo permaneció largo rato extática y muda.⁷

Los recién casados pasan la noche en la cabaña de Zekom, partiendo de la isla al amanecer. Se alejan en una piragua negra: en eso se convirtió un guijarro arrojado al mar por Zekom. Aparece en la playa el misionero español tratando de detener a Starei, pues sabe quién es su acompañante; pero su esfuerzo resulta infructuoso: los negros ojos de la joven eran ahora, como los de su esposo, amarillos. El islote de donde proviene la misteriosa voz es el centro del imperio de Starei: “desde aquí irradia su eterna venganza contra los blancos”.

Fallecido de fiebre amarilla el religioso: “todos los días Starei lo llora, sin consuelo, y sus lágrimas caldeadas por el calor del trópico se evaporan y envenenan la atmósfera y ¡ay de los hijos de la tierra fría!”⁸

Plano real: Termina la visión del narrador al caer al suelo la gota de agua. La diligencia se pone en marcha. El compañero de viaje de Sierra empeora: “una lividez amarillenta había invadido su piel y sus

⁷ *Ibid.*, pp. 112-113.

⁸ *Ibid.*, p. 115.



ojos parecían saltar de sus órbitas”.⁹ El enfermo tiene una alucinación en la que ve a Starei, a la amarilla, o sea que el moribundo comparte la visión del narrador. Fallece en Córdoba poco después.

Los elementos del mito nos son dados por el escritor como algo común y corriente, probando así la sutileza de su ingenio, pues consigue hacerlos plausibles. También constituye un acierto la fusión del plano real en el irreal, y a la inversa: un ejemplo, la expresión de dolor de parte de un ser extranatural y diabólico, Starei, por la muerte de un humano, el misionero, origina incontables males: sus lágrimas envenenan la atmósfera del Golfo, y una de las consecuencias es la muerte de Wilhelm S., hombre de tierra fría.

Aunque más complicado temáticamente que “Marina”, el conjunto de acciones del relato poético, pese a lo pavoroso de su asunto, han sido certeramente interconectadas, y eso que Sierra, por imperativos de la época, se valió de un estilo que hoy juzgamos poco apto para fijar la atmósfera fantástica: frase larga, copiosas adjetivación y descripción ambiental.

“La sirena”.¹⁰ Se inicia la leyenda con una descripción de Campeche en la que figuran ciertos datos históricos: aquellos que explican que la villa se convirtiese, a poco de fundada, en ciudad mediante Real Cédula expedida por Carlos III, y los que se refieren a sus fiestas más importantes, entre las que destaca la del día de San Juan, así como un fenómeno “enteramente real aunque parezca imposible: al rayar el alba [de ese día] *canta la sirena*”.¹¹

Sierra transcribe luego la leyenda de la sirena “campechana” que le contara un viejo marino.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Publicado, con el subtítulo “Recuerdos de mar”, en *El Renacimiento*, México, 1869, t. I, pp. 475-477. Justo Sierra “Editó en *El Renacimiento* ‘La sirena (recuerdos del mar)’, con descripciones del paisaje de Campeche. Su historia era de brujas y princesas encantadas, pero remozaba el tema de la sirena y lo aclimatava a nuestras costas, traía a la prosa la música, el adjetivo novedoso y la sintaxis rica”. (Huberto Batis, *Índices de El Renacimiento*, p. 131).

¹¹ J. Sierra, “La sirena”, en *Cuentos románticos*, p. 118.

Vivía en Campeche, en pleno siglo XVIII, y en el barrio de San Román, “una vieja de siniestra catadura” a quien se le calculaba un siglo largo de vida. A los habitantes del barrio no les simpatizaba; pero la respetaban, la temían. Tampoco era hostilizada por la Inquisición.

Se hacía llamar la tía Ventura, y corrían sobre ella innumerables especies: que fue quemada por bruja y hechicera en Campeche, habiendo sido arrojadas sus cenizas al mar:

Mas [...] en virtud del pacto que [...] tenía concertado con el diablo, sus cenizas habíanse convertido de nuevo en carne y hueso [que era] el alma del filibustero Diego el Mulato, condenado desde hacía mucho más de cien años a esperar en los arrabales de Campeche el perdón que su celestial amante Conchita Montilla imploraba para él; [que se trataba de] una adepta de la secta italiana de los inmortalistas, fundada por el conde de Bolsera, que creía haber encontrado el elixir de la vida de que, sin duda, la tía Ventura había gustado.¹²

Todas las noches cantaba “sentada en el umbral de su barraca en la playa [...] y quienes habían logrado percibir las tenues notas de su canto aseguraban que era aquello como un acompañamiento angélico de los sollozos de la brisa y que la tempestad parecía callar como para oír mejor”.¹³

El canto melodioso de la tía Ventura era atribuido por las mujeres del barrio a que tenía en una jaula un pájaro hechizado, “un *shkok*, el ruiseñor de las selvas yucatecas”.

Y a continuación nos da el narrador la clave del relato: “Los jóvenes espionaron y aun registraron la barraca de la tía y sólo encontraron, sobre la tosca pared, un perfil trazado con carbón; ese perfil era el de una mujer y esa mujer era divina; pero ni pájaro ni jaula había allí”.¹⁴

Las abuelas del lugar decían que la bruja se habría comido el ruiseñor, el cual cantaba desde dentro.

¹² *Ibid.*, pp. 120-121.

¹³ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

El 23 de junio de 1772 —día de San Juan— un alférez español guardaba el fortín de San Fernando, próximo a San Román. Se duerme el alférez y sueña. Se interna en el fondo del mar, donde ve cosas portentosas, entre ellas un estanque en cuyo centro se yergue una flor extraña y solitaria de la que brota un canto precioso, ideal: “Y el alférez vio que la sombra de la flor estaba encerrada en el perfil de una mujer inefablemente bella. Si los que osaron registrar la cabaña de la tía Ventura hubieran podido ver aquella sombra, habrían recordado el trazo de carbón estampado en la pared de la barraca”.¹⁵

Despierta el soldado, pero advierte admirado que “La voz de la flor de sus sueños resonaba ahora al pie del baluarte”. Mira hacia abajo de la cortina del fuerte, y más que ver, adivina una sombra. La sombra se halla en una barquilla y le invita a acompañarla; al ver a su invitante el alférez retrocede: era la horrible tía Ventura; pero su canto lo fascina y penetra en la lancha. Se hacen a la mar, y no tarda el joven en ver proyectada a la anciana en el oleaje: “la sombra de su compañera era la sombra de la flor del estanque de sus sueños”.

La pareja comienza a buscarse, se besa, y la vieja se convierte en la bellísima mujer retratada en el mar, en la mujer cuyo perfil fuese pintado por mano desconocida en una pared de la cabaña de la tía Ventura.

Nace y crece, de pronto, la tormenta.

Ruega la rejuvenecida mujer a Dios que se apiade de ella, que le permita amar, que cesen en definitiva sus sufrimientos: lleva cinco siglos, recuerda, padeciendo. Un trueno responde desde lo alto con un “no” horrísono, y el rayo hunde a la barquilla, y militar y bruja ruedan al abismo. Se ahoga el alférez, mas no así su dama, quien:

[...] reapareció en la superficie; era una divina mujer, pero bajo su vientre se traslucían las escamas de oro de su inmensa cauda de pescado. Aquella monstruosa forma canta un canto preñado de sollozos de amor; sus ojos buscan llorando en torno suyo y torna a hundirse luego.

¹⁵ *Ibid.*, p. 124.



Y cada año, en la mañana de San Juan, se escucha en la entrada de la rada un canto celestial que dice:

—“El amor es el alma del mundo; ven si quieres consumirte de placer en mi seno, como la mirra en el perfumero. ¡Ven! Toda belleza emana del amor”.

—La Sirena —dicen los pescadores, y haciendo la señal de la cruz, huyen a toda vela.¹⁶

Es de suponer que tras de ese enésimo intento —el del alférez—, y habiendo llegado a su fin el día de San Juan, vuelve la sirena a convertirse en la tía Ventura.

Se advierten en el cuento buen número de elementos fantásticos: un sueño premonitorio: el del soldado que mira en él el rostro de su amada; una metamorfosis (tema de claro, lejano origen folclórico: la tía Ventura se convierte, merced al beso de un joven, en bellísima mujer, mujer que poco después se volverá, de la cintura para abajo, pez).

Junto a tales elementos fantásticos, y como una constante en la narrativa de Sierra, figuran otros reales: la descripción de la ciudad de Campeche en el siglo XVIII, algunos datos en relación con su historia... “Sierra pasa seguro del mundo de lo vivido al mundo de lo imaginario, zona que —para el romanticismo de cierta época y para el artista de veinte años— son una sola e indivisible realidad”.¹⁷

En este cuento, como en casi todos los suyos, el amor resulta contrariado, y me refiero en particular al de la tía Ventura, quien seguramente purga —y de esto hace sus buenos cinco siglos— terrible culpa.

“Playera”.¹⁸ Tanto el desenlace de las dos versiones del relato —la de las *Conversaciones del domingo* y la de *Cuentos románticos*— como la voz narrativa difieren. Sigo el texto definitivo, el de *Cuentos románticos*.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 126-127.

¹⁷ Antonio Castro Leal, “Prólogo”, en J. Sierra, *Cuentos románticos*, p. VIII.

¹⁸ Publicado en *El Mundo*, México, 19 de mar., 1899, t. I, núm. 12, pp. 229-230. Este cuento no figura entre los *Cuentos románticos*, las citas corresponden, pues, a J. Sierra, *Prosa literaria*, t. II.

Los elementos misteriosos de la leyenda, y la ambigüedad del final, son más acusados que en las restantes prosas literarias de Sierra.

En “Playera” se entrecruza constantemente el plano real con el fantástico acentuando así el misterio, al grado de ignorar lo que pasó: Lila, la protagonista, sueña en la playa y al despertar resulta que lo soñado pudo haber ocurrido: ha visto junto a ella a un joven con una mano en el arpa que acababa de tocar acompañando su canto: “el mancebo parecía embarcado en un esquife cubierto de mantos de armiño y cendales de oro”.¹⁹

Inmersa en el sueño, Lila recordó dónde había visto al ángel: vestía elegantemente, y acaso no fuese otro que un filibustero que la siguió por todas partes durante las fiestas de San Román. Termina el recuerdo dentro del sueño, y se siente besada por el joven y transportada a su nave que no tarda en zarpar; mas el sueño es interrumpido por un nuevo recuerdo: Lila vio por la mañana “un bergantín con bandera negra cruzando a toda vela el horizonte”;²⁰ la criada había comentado que el navío venía por ellas; bebió Lila un vaso de leche, que le supo amarga, acaso porque la sirvienta la narcotizara, y siguió jugando con su hermanito hasta la llegada del pirata; no tardó en sentirse besada de nuevo y navegando. Cree Lila que por fin va a lograr lo que deseó siempre: llorar de dicha.

Queda implícito que la heroína y su hermanito quizá fueron raptados por los filibusteros, o que murieron —por ignoramos qué causas— en la playa.

En el relato pudo haber una trasmutación del sueño en realidad, o pudo no haberla: acaso fuese el sueño —el postrer sueño— de una moribunda.

De uno u otro modo, la moraleja del cuento es que Lila alcanzó la felicidad, bien muriendo, bien llorando en brazos del amado: “—¿No ha dicho Jesús, nuestro Señor, felices los que lloran?”²¹

¹⁹ J. Sierra, “Playera”, en *Prosa literaria*, t. II, p. 192.

²⁰ *Ibid.*, p. 195.

²¹ *Ibid.*, p. 196.



“Cuento del mar”.²² También aquí quedan estrechamente vinculados lo real y lo fantástico.

Laya, que vive en la costa, es tan ligera que puede atravesar, corriendo, la arena movediza. Pero la sorpresa que le produce en cierta ocasión el grito de Rosalinda —que está celosa de ella— la hace detener su carrera y hundirse; en su agonía, “Una lágrima, una perla rodó por sus mejillas”:

La gentil campechana que me refirió esta verídica, aunque romántica historia, añadía solemnemente:

—Esa noche una blanca paloma de mar volaba por encima del agua que ocultaba la tembladera. Algo brilló en las olas; la paloma hundió en ellas la cabeza y la sacó en el acto con una perla en el pico y voló, voló y se perdió en el cielo.

—¿Es cierto eso? —pregunté sonriendo.

Mi amiga replicó:

—Es tan cierto como el dolor, como el cielo, como el alma.²³

“Urbanos. La novela de un colegial”.²⁴ En opinión de Agustín Yáñez el protagonista puede ser —aunque sólo en cierta medida— un célebre amigo del maestro: Manuel Acuña, cuyas supuestas cartas interpola y glosa el narrador.

Se trata de una historia de amor contrariado. La primera visión que de la amada —Carmen— tiene Manuel, se halla en el límite entre lo imaginario y lo vivido:

Abrióse la puerta del palacio de los ensueños... y quedé arrobado, sentí la fruición divina del desprendimiento del alma, las lágrimas del éxtasis asomaban a mis ojos... El azul de la atmósfera, respondiendo a una evocación inconsciente, tomó dentro de no sé qué vagos lineamientos una intensidad mayor; luego, el espacio encerrado en aquel contorno se hizo blanco y después rosado; vi claramente una forma de mujer ve-

²² Publicado en *El Monitor Republicano*, 26 de abr., 1868.

²³ J. Sierra, “Cuento del mar”, en *Cuentos románticos*, p. 592.

²⁴ Publicado en *El Domingo*, México, 1871, t. III, pp. 438-340, fue reimpresso en *El Eco de Ambos Mundos*.



lada por una túnica casta y flotante. Vi la boca, los ojos ¡ah! Dios mío, en esos ojos se había concentrado todo el zafir de la visión primera; mi corazón tenía las vibraciones del arpa que el viento pulsa y besa... Yo traducía esos arpegios en versos... Pero la figura celeste se movía, venía a mí... y lo comprendí todo, comprendí la realidad; aquella mujer divina que se me acercaba andando de un modo tan musical, tan suave, era el ideal de mi vida, de mis sueños, de mis arrobamientos de poeta, él era, ella era.²⁵

Cuando, andando el tiempo, tiene el joven el privilegio de escuchar a Carmen interpretando la *Serenata* de Schubert, ve o cree ver “grandes enjambres de ángeles azules con su misteriosa estrella en la frente; ponían los codos en lo impalpable y escuchaban, escuchaban...”²⁶

Y a medida que Manuel va intimando con ella, se le va volviendo más y más real: “olvidaba mi virgen ideal para arrodillarme ante la soberana realidad que se erguía ante mis ojos ebrios de deleite”.²⁷ Al principio, más que de Carmen había estado enamorado del amor; en cambio, ahora...

Cierta vez se embriaga Manuel y sueña con Carmen: la había encontrado en un baile rodeada de jóvenes, pero a una señal suya abandonó la fiesta reuniéndose con él en un “gabinete henchido de plantas de invernadero”: “pedíle una trinitaria, un pensamiento que abría sus alillas de mariposa negra sobre su pecho nevado... luego le tomé la cara entre mis dos manos y con profunda adoración cerré mi boca sobre sus labios”.²⁸

Y de nuevo resultan imprecisas las fronteras entre la realidad y el sueño: cuando al día siguiente despertó Manuel, “guardaba en la mano crispada un pensamiento estrujado y marchito”. En una entrevista posterior con Carmen, la muerta trinitaria recobra su lozanía original “cual si acabase de abrir su broche”:

²⁵ J. Sierra, “Urbanos. La novela de un colegial”, en *Cuentos románticos*, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁸ *Ibid.*, p. 48.



La tomé y torciendo su talle en derredor del dedo cordial de Carmen, le dije:

—El anillo nupcial.

—No —me contestó—, el anillo de esponsales.²⁹

Se formalizan las relaciones entre ambos; pero antes de fijar la fecha del desposorio, Manuel desea ver a su madre, quien se halla gravemente enferma, tanto que no tarda en morir en sus brazos.

Aún en su pueblo natal, tiene una visión: ve a Carmen en una fiesta danzando con atractivo joven.

Circunstancias de orden histórico (la guerra con los franceses) obligan a Manuel a retardar su vuelta a la capital: se ve impelido a lanzarse a la lucha contra los invasores, pero antes le escribe una larga carta a Carmen explicándole el porqué de su ausencia, e informándole a qué dirección debería contestarle. Sigue escribiendo —no menos, dice, de una docena de cartas— sin obtener respuesta.

Regresará enfermo a México un año más tarde. Llega a la casa de Carmen, que se encuentra profusamente iluminada: hay tertulia, y en ella los oficiales franceses “se enseñoreaban de los corazones de las muchachas mexicanas, dando cima de tan galante modo a la conquista del país”.³⁰

La calentura no me abandonaba; las hojas y las flores que rodeaban la baranda de fierro me parecían transparentes y veía circular por sus tenues arterias una sangre fosfórica semejante a la que veía yo circular en el interior de mi cerebro. Aquella lucidez producía sobre mí una extraña y dolorosa impresión; volví la vista a la sala y me pareció que todas las bujías tenían pantallas negras; un grupo de muchachas que esperaban el principio de la cuadrilla me pareció un ramillete de flores de loto, visto en la oscuridad.³¹

²⁹ *Ibid.*, p. 51.

³⁰ *Ibid.*, p. 68.

³¹ *Idem.*



Tras esta alucinación le sobreviene otra de carácter bélico: se opone a los escuadrones franceses “sin más armas que un ramo de azahares cuyas florecillas, al reflejo de las bombas que surcaban los cielos, me parecían estrellas”.³²

Y Manuel sigue desvariando. Finalmente, ve a Carmen bailando una habanera: se le acerca, y le dice que su madre ha muerto, limitándose la joven a exclamar “¡ah!” y a perderse de inmediato, enlazada por los brazos de su pareja, “entre una nube de faldas”.³³

Terminan las visiones. Manuel está en cama: el médico le informa que tiene tifo. Con todo, se levanta para cumplir un encargo que le encomendaron los republicanos: entrevistarse con el mariscal Bazaine con el propósito de evitar inútil derramamiento de sangre y para agasajar a sus amigos en el Tívoli, donde pronuncia disparatado discurso, del que sólo logra desprenderse que piensa dejar de amar a Carmen en un lapso de veinticuatro horas. En la demencial tirada oratoria llega incluso a decir que había venido de otro planeta.

Arruinado y enfermo, es generosamente recogido por una anciana y su hija, Refugio (nombre obviamente caracterizador). Refugio se asemeja a otras heroínas de Sierra: Luisa “Confesiones de un pianista” y Marta (Incógnita): aman y se desviven por quienes no tienen ojos para verlas, pese a que en ellas —en su afecto— reside la salvación.

Gracias a los cuidados de Refugio, Manuel parece triunfar sobre su terrible mal; pero no tarda en recaer, y vive sus últimos días delirando.

Cumpliendo las instrucciones del difunto, el narrador publica su historia. Carmen, que la ha leído, se entrevista con él para darle su versión, pues lo que de ella dejó escrito el poeta no reflejaba fielmente lo ocurrido. Sostiene, por ejemplo, que el día que Manuel llegó a México ella estaba enferma, en Tacubaya; su casa, la de México, se hallaba cerrada a piedra y lodo; además no dejó de responder a una sola de sus cartas.

³² *Ibid.*, p. 69.

³³ *Ibid.*, p. 72.

Pero el narrador desconfía de Carmen, pues averigua que el día en que murió la madre de Manuel, la visión que tuvo éste de Carmen bailando se vio corroborada por la realidad: “Entonces se habló mucho de que estaba a punto de casarse con uno de esos jóvenes exóticos, muy apuestos y muy negociantes, que pulularon aquí en tiempo de la Intervención”.³⁴

Se trata, pues, de un cuento fantástico en que los planos se fusionan y desaparecen, y donde visiones premonitorias y alucinaciones abundan.

“Confesiones de un pianista”.³⁵ Los elementos fantásticos en este largo cuento son escasos, y giran en torno de una composición musical: el quinto nocturno de Leubach.

Hallándose moribundo un íntimo amigo de Antonio, el pianista y narrador, ve en la puerta al sacerdote que habría de administrarle la extremaunción:

No pude resistir. Déjeme caer sobre el taburete de pajilla, y preluíé maquinalmente el quinto nocturno de Leubach. Cerré los ojos, porque en el teclado, como si se reflejaran en un espejo, me parecía ver un enjambre de sombras, moviéndose a compás en derredor de mi cabeza. En el fondo de mi inteligencia se despertaba una vaga intuición de mi estado anormal, y sin darme cuenta de él precisamente, sentía una especie de terror de volverme loco.³⁶

La interpretación musical obra el milagro: Eduardo, el moribundo, se tranquiliza, falleciendo poco después con una sonrisa en los labios. La tía del pianista le hizo prometer que nunca interpretaría esa obra sin su consentimiento, el cual sólo le otorgaría cuando se hallase a punto de morir. No cumple el pianista lo pactado pues ante la insistencia de Emilia, la mujer a quien ama, la interpreta. El hecho de que Antonio falte a su promesa tiene para él desagradable consecuencia:

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

³⁵ Con el título de “Leyenda de un muerto” y dedicatoria “A la señorita V. H.”, se publicó en *La Juventud Literaria*, México, 1888, t. II, pp. 181-182.

³⁶ J. Sierra, “Confesiones de un pianista”, en *Cuentos románticos*, p. 282.

el nocturno no deja de obsederle, tanto que cuando compone una ópera ésta no es sino “una enorme paráfrasis” de aquél.

“Nocturno”.³⁷ Sierra hace aquí hincapié en el carácter de Heberto, el protagonista, para que el desenlace resulte ambiguo. Heberto tiene “una naturaleza femenina”: era “un ave de paso que se había equivocado de rumbo viniendo a la tierra”. Es un histérico que desea amar antes de morir.

Pensaba que la mujer que no podría menos de acudir a él era mexicana y se llamaba Stela, de ahí que rechazara los ofrecimientos de sus parientes para que permaneciera una larga temporada en Europa.

Cierto día advierte cómo había caído en su almohada una lágrima ajena, y cómo los cobertores de su lecho “guardaban casi el molde y la tibieza de un cuerpo virgen”. Stela era, según el narrador, un ángel, del que no se sabía si en verdad bajó a la tierra. Él mismo —el cuentista— cree haberlo visto...

Acaso el amor de Heberto fuese una simple visión producida por la fiebre. Y de que así era procuró convencerlo su madre. En cuanto el joven aceptó la explicación, murió:

Entramos en el cementerio para colocar nuestra losa sobre el sepulcro de Heberto. En el nicho contiguo había una lápida flamante; se había colocado, al parecer, ese mismo día. No tenía más inscripción que ésta, un nombre: “Stela”. Sobre ella colgaban el velo, la corona de las desposadas.

Stela había muerto; luego había vivido... La realidad oculta bajo mi simbólica narración obtendría algunas lágrimas vuestras, lectoras mías, porque es muy dolorosa y muy triste. ¿Os la contaré algún día?³⁸

Entiendo que no lo hizo.

³⁷ Publicado en *El Monitor Republicano*, 16 de ago., 1868.

³⁸ J. Sierra, “Nocturno”, en *Cuentos románticos*, pp. 213-214.



“Un cuento cruel”.³⁹ No abundan aquí los elementos fantásticos: el más importante consiste en que tanto Carlos como Adelaida, que se aman, ven obstaculizada su unión por un espectro: el de Ignacio, quien murió en duelo, con Carlos, defendiendo —precisamente— el buen nombre de Adelaida, infamada en público por su amante.

“Incógnita”.⁴⁰ Entra de lleno en el mundo de la astrología, el espiritismo y la hipnosis: una mesa que oscila en el aire; un anciano médico que se aleja —gracias a la autosugestión— millas y millas de nuestro planeta para ver, a distancia, a la joven que le fuera destinada.

Se casan —el anciano médico y Lácrima, joven de quince años. Pero Lácrima ve a Víctor, sobrino de su esposo, y se enamora de él, y él de ella. Se entera el anciano, y provee de dinero a los jóvenes para que se marchen a Europa. Pero Lácrima muere en el barco —abandonada por Víctor— víctima del vómito negro.

El médico había buscado en los libros el amor, “la verdad suprema”, esto es, saber cuál era su mitad complementaria; y ésta no era sino Marta, su ama de llaves, quien le acompañó —fiel, amorosa, buena— casi toda su vida. Mas esta verdad, esta última página del libro de la *Sabiduría*, sólo pudo leerla poco antes de morir.

“Recreación histórica. El velo del templo”.⁴¹ Se trata del ensueño de Semana Santa de un seminarista: ve a un sacerdote judío sacrificando un cordero, y cómo por “entre sus dos fragmentos, como por mano colérica apartados, se veían temblar las alas de dos querubes”; cómo, después, aparece de entre una nube de incienso un niño que anuncia la muerte del rey de los judíos: “Yo le he visto; una gota de sangre cayó sobre mi frente”.⁴²

El niño abre los brazos: a sus espaldas crece, hasta llenar el cielo, una sombra: la de la cruz.

³⁹ Sin título y dedicado “A Lácryma, muerta en el mar”, apareció en *El Domingo*, México, 1871, t. I, pp. 30-31, 46-48, 55-56 y 61-63.

⁴⁰ Publicado en *El Federalista*, México, 11 de abr., 1879, p. 3, con el seudónimo de “Merlín”.

⁴¹ Se publicó en *El Renacimiento*, México, 1869, t. I, pp. 439-442.

⁴² J. Sierra, “Recreación histórica. El velo del tiempo”, en *Cuentos románticos*, p. 265.



“666: César Nero”.⁴³ Resucitado Nerón por las artes de una hechicera, se ha reunido con los partos disponiéndose a tomar Roma a sangre y fuego. Con todo, se encuentra en Éfeso con un santo varón, Policarpo, de quien solicita lo inicie en los misterios del cristianismo. Policarpo le dice que reciba en el mar su bautismo y espere ahí su perdón. Así lo hace Nerón, quedando convertido en “un peñasco árido, pelado, horrible, semejante a un cráneo coronado”, sobre el que se balanceaba “en el cielo una nube negra semejante a un águila imperial”:

Dos siglos y un tercio después, Nerón fue perdonado: una aurora maravillosa iluminó el occidente: algo así como un día nuevo surgió del oca-so del sol. Sus rayos de oro penetraron y deshicieron el águila imperial y la nube se disolvió en lluvia fresca y bienhechora. La roca, empapa-da por ella, se convirtió en una corona de flores que se reflejaba en el dulce cristal de las aguas. En torno de ella resonó un coro semejante a las plegarias que entonaban a Dios los niños cristianos y sobre el disco del sol el mundo contempló admirado una cruz fulgurante, bajo la cual una mano misteriosa había trazado en los cielos esta frase: *In hoc signo uincet*. Y estas palabras anunciaron a Constantino y a la Iglesia, la victoria suprema, y la misericordia de Dios a Claudio Nerón.⁴⁴

“Niñas y flores”.⁴⁵ Es un cuento de asunto oriental.

Dos jóvenes, Rosa y Blanca, viven en sus respectivas casas separa-das por un enorme estanque y sin conocerse. Una, Rosa, es inmensa-mente rica: cuando nació las hadas le prodigaron dones sin cuento; sólo una se dirigió al lugar en donde, en ese mismo instante, nacía Blanca: se trataba del hada de la inocencia.

Rosa era a tal punto rica que con frecuencia “desgarraba un collar de perlas sobre el estanque para ver las burbujas que formaban al su-mergirse en el agua”.⁴⁶

⁴³ Publicado en *El Monitor Republicano*, 13 de sep., 1868.

⁴⁴ J. Sierra, “666: César Nero”, en *Cuentos románticos*, p. 28.

⁴⁵ No se trata de un cuento histórico; con todo, éste me pareció el lugar menos inadecuado para incluirlo. J. Sierra, “Niñas y flores”, en *Cuentos románticos*.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 97.



Cierto día, Blanca se lanzó precipitadamente al estanque: se ahogaba en sus aguas una corza herida por un cazador, quien también se internó en ellas siguiendo la presa. Al animal y al hombre, que estuvo a punto de ahogarse, consiguió Blanca llevarlos a la orilla. Con todo, el caballero no se enteró de lo ocurrido y atribuyó su salvación a una ondina.

Mas no fue Blanca sino Rosa quien cuidó del príncipe imperial —pues tal era su identidad—, enamorándose de inmediato uno del otro.

Muere el emperador, y el príncipe decide partir a hacerse cargo del trono; Rosa iba a marchar con él, pero antes de irse “los dos jóvenes daban una vuelta por el lago para realizar un deseo de ella”:

La sombra del príncipe se proyectaba sobre las olas que parecían apenas pliegues de raso joyante, Rosa miraba amorosa y melancólicamente aquella sombra; de repente creyó notar que se alargaba y se torcía como el cuerpo de una serpiente escamada de oro y esmeralda por el oleaje, y luego vio claramente que aquella serpiente desplegaba dos enormes alas, y unas garras brillantes y una rojiza melena de león se mostraron ante sus ojos sorprendidos, como si un genio los hubiese esmaltado en el espejo del agua.

—¡Oh dioses! —exclamó la niña— mira, ved todos esa sombra, tu sombra, es el dragón imperial.

¡Fatalidad! Cuando uno de los que pretenden el cetro del imperio forma con su sombra la figura simbólica del dragón imperial la victoria es suya; pero cuantos ven esa sombra deben morir. Estaba escrito.

El gran bonzo había cerrado los ojos al oír la descripción de la niña y mientras ella se inclinaba ansiosa y el príncipe permanecía estupefacto, con un rápido movimiento la levantó en sus brazos y la arrojó al estanque; el príncipe cayó sin sentido al fondo del esquife y la sombra desapareció. El dragón imperial se había hundido con la enamorada Rosa en el fondo de las olas. La victoria del príncipe estaba asegurada. El pabellón de porcelana quedó, pocas horas después, solo para siempre.⁴⁷

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 101-102.



También Blanca falleció esa misma noche.

Rosa y Blanca se fueron al cielo. Habita una en el cáliz de un loto color de fuego y desde allí puede ver a su amado que, ya emperador, la ha olvidado por impuras bayaderas; por eso llora sin cesar, y su llanto mantiene viva y húmeda la flor que le dio asilo.

Blanca habita dentro del cáliz de una azucena, blanca como ella. En su derredor los ángeles cantan como ruiseñores y una suave y perenne luz irradia de sus ojos del color azul triste que tienen las hojillas del no me olvides.⁴⁸

Simboliza Rosa la pasión amorosa, y la inocencia Blanca. Murieron ambas, románticamente, por quien no lo merecía.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 102.



Cuatro aspectos del modernismo

Cronología

Procuraré ser breve en mi intento por precisar el lapso que abarca el modernismo, y para lograrlo lo desligaré de cuanto implica el hecho de que se trate, como se trata, de una época, como lo son igualmente, por ejemplo, el Renacimiento, el Barroco, el romanticismo... Esta condición epocal del modernismo ha sido aceptada por sus críticos más autorizados: Juan Ramón Jiménez, Enrique Diez-Canedo, Federico de Onís, Bernardo Gicovate, Ricardo Gullón, Manuel Pedro González e Iván A. Schulman. “El modernismo —ha escrito Max Henríquez Ureña— no fue una escuela. No cabría considerar como escuela el abigarrado y a veces contradictorio conjunto de manifestaciones que en él se fundieron y confundieron”.¹

Siendo el modernismo una época cuyo influjo se ejerce en todos los aspectos de la vida, resultaría necesario aludir aquí, entre otras cosas, a la actitud económica que asumió en ella la burguesía, al maquinismo, a las corrientes ideológicas vigentes —positivismo, anarquismo, krausismo—, a las tendencias literarias dominantes. De ese modo, y bajo el epígrafe de cronología, cabría prácticamente todo. Por razones de método, he preferido limitarme a señalar aquí qué fechas abarca —en opinión de algunos críticos— la época modernista, e indicar al final cuáles considero las adecuadas.

Luis Monguió no precisa cuándo se inicia el modernismo. Indica, sí, vagamente, que a partir de la segunda mitad del siglo XIX la literatura española ya no era un modelo deseable para los modernistas,

¹ Max Henríquez Ureña, “Estudios sobre la prosa de Martí”, en Manuel Pedro González, comp., *Antología crítica de José Martí*, p. 169.



y que en consecuencia lo sustituyen por otro que sí lo es: el francés. Sí es en cambio muy preciso en cuanto a la fecha en que el modernismo comienza a declinar: 1914, esto es, en el momento en que fracasan la economía y la cultura vigentes en Europa.² Esta data, como se desprenderá de lo que sigue, resulta inaceptable.

En opinión de Pedro Salinas, la actitud prerrevolucionaria ya es visible en América a partir de 1890, y la personifican los precursores del modernismo: José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera y José Asunción Silva.³ Conviene aclarar que hoy prácticamente ningún estudioso del modernismo afirma que estos cuatro escritores sean precursores de ese movimiento, sino que se les considera, al igual que a Rubén Darío, Salvador Díaz Mirón y Manuel González Prada, sus fundadores. Por lo que hace a la fecha apuntada por Salinas como la que señala el advenimiento del modernismo resulta tardía.

Federico de Onís afirma que en sus inicios (1882-1896) el movimiento literario modernista influyó en el resto del continente americano (del norte del ecuador para abajo) y en España. Señala 1898 como el año que se encuentra en el centro del periodo modernista, y que fija el fin del Imperio colonial español en América y el comienzo de la expansión hacia el sur de parte de Estados Unidos.⁴ En 1898 principia, a su juicio, la unidad hispánica frente al panamericanismo.

Se ha intentado fijar el nacimiento del modernismo hispánico mediante la fecha de publicación de un libro, *Azul*, 1888. Como señala Schulman, *Azul* ha hecho que la crítica sobrevalorase ese color, es decir, que lo tenga erróneamente por el color modernista por antonomasia, y, al propio tiempo, que la tesis de que Martí, Gutiérrez Nájera, Casal, Silva, son, con Darío, los fundadores del modernismo se viera reforzada, pues Martí es el primer modernista que descubre las seducciones estéticas del azul en algunos textos que escribió entre 1875

² Cf. Luis Monguió, "Sobre la caracterización del modernismo", en Homero Castillo, comp., *Estudios críticos sobre el modernismo*, p. 18.

³ Cf. Pedro Salinas, *Literatura española siglo XX*, p. 13.

⁴ Cf. Federico de Onís, "Sobre el concepto del modernismo", en H. Castillo, *op. cit.*, pp. 39, 41-42.

y 1885, y Gutiérrez Nájera el segundo.⁵ En este ensayo, Schulman no intenta precisar qué años comprende la época modernista: sólo le interesa probar que la data inicial es anterior a 1888.

1880, o poco antes, es el momento de aparición del modernismo según Gicovate, quien no se arriesga a señalar una fecha que cierre el periodo, aunque indica que acaso ocurrió ello al comenzar las literaturas de vanguardia, es decir, en la década de los veinte.⁶ El periodo terminará, agrega, cuando el ser modernista sea cosa vieja y aceptada, y nuevos problemas con otros motes aparezcan en el campo de batalla literario. En suma, la asimilación total de las maneras nuevas es la que marca el fin del periodo. Gicovate también se pronuncia contra el socorrido topoi crítico según el cual el célebre soneto “Tuércele el cuello al cisne”, de Enrique González Martínez, publicado en 1915, señala el fin del modernismo. El poema, dice Gicovate, es un poema modernista pues revela la huella de Verlaine y está escrito en alejandrinos, metro remozado —precisamente— por los modernistas. Más que un manifiesto contra el movimiento capitaneado por Darío —no se olvide que el modernismo, por su condición epocal, no produce manifiestos—, el poema se opone a la garrulería altisonante que habían combatido los modernistas. El modernismo abarca, pues, sintetizando el pensamiento de Gicovate, cuatro décadas (1880-1920).

A su vez, Manuel Pedro González demuestra que la renovación modernista se produjo antes en la prosa que en el verso, y que fue Martí, en 1882, el iniciador de la prosa artística en lengua española en sus ensayos “Óscar Wilde”, “Longfellow”, “Emerson”, “El poema del Niágara” y “El presidente Garfield”.⁷ El estudio de González tuvo la virtud de desconcertarme, pues en sus párrafos iniciales asienta que el movimiento modernista no tardó en bifurcarse en la prosa —haciéndolo poco después en el verso— en una doble fase: la clásica —representada por Martí— y la afrancesada —iniciada por Gutiérrez Nájera—, y

⁵ Cf. Iván A. Schulman, *Génesis del modernismo*, pp. 115-138.

⁶ Cf. Bernardo Gicovate, “El modernismo: movimiento y época”, en H. Castillo, *op. cit.*, p. 207.

⁷ Cf. Manuel Pedro González, “En tomo a la iniciación del modernismo”, en H. Castillo, *op. cit.*, pp. 218-239.

jamás menciona quiénes fueron los autores clásicos —evidentemente españoles— que influyeron en el héroe cubano, y si en cambio se expone respecto de la huella que dejaron en él, entre otros, parnasianos y simbolistas franceses.

González no indica cuál es, en su opinión, la fecha tope del periodo modernista, y no es de extrañar pues no era ese su propósito: sólo pretendía probar que el modernismo se inicia en 1882 con ciertos textos de Martí, esto es, que la revolución modernista se produce antes en la prosa que en el verso, y que el primer prosista modernista es Martí y no Darío.

Si Schulman demostró que no fue Darío el primero en explotar —merced a la influencia francesa— los valores cromáticos y simbólicos del azul, Esperanza Figueroa Amaral⁸ y el propio Manuel Pedro González⁹ demostrarán que tampoco es justo que se le adjudique a Darío la incorporación del tópico del cisne a la literatura modernista como hace, entre otros, Salinas.¹⁰ Esperanza Figueroa Amaral, profunda conocedora de la obra de Julián del Casal, lo encuentra en un poema que publicó éste el 17 de octubre de 1886 intitulado “Los siete castillos del rey de Baviera”, o sea, dos meses antes de que Darío comenzase a publicar en un periódico de Santiago de Chile el material de *Azul*. Por otra parte, los modernistas encontraron al nacer el mito del cisne: el *art nouveau* lo adoptó —al igual que al lirio— como símbolo de representación iconográfica.

En 1882 alude Martí al cisne de acuerdo con las nuevas atribuciones que le otorga la época: “Allí donde los astros son robustos/pinos de luz, allí en fragantes/lagos de leche van cisnes azules [...]”.

Hace unos diez años aún nadaba contra la corriente Raúl Silva Castro, al señalar que el modernismo nace en 1888 con la publicación de *Azul* y muere en 1916 junto con Darío.¹¹ Schulman le salió al frente, y justificó la hipótesis de Federico de Onís según la cual el modernismo abarca —aproximadamente— medio siglo: de 1882 en que se inicia la

⁸ Cf. Esperanza Figueroa Amaral, “El cisne modernista”, en H. Castillo, *op. cit.*, pp. 303, 306-307.

⁹ Cf. M. P. González, “En torno a la iniciación...”, en H. Castillo, *op. cit.*, p. 249.

¹⁰ Cf. P. Salinas, *op. cit.*, pp. 50-53.

¹¹ Cf. Raúl Silva Castro, “¿Es posible definir el modernismo?”, en H. Castillo, *op. cit.*, p. 316.

innovación de la prosa hispanoamericana —Martí, Gutiérrez Nájera— a 1932, fecha en que todos los poetas realizan su obra en relación con el arte modernista, es decir, su creación artística es una continuación, una reacción o una “última consecuencia” del modernismo.¹² Agrega Schulman que es probable que el modernismo hispanoamericano haya alcanzado una extensión temporal mayor que el español.

Ricardo Gullón se pronuncia por 1880-1940 como fechas aproximadas del periodo modernista.¹³

Octavio Paz considera que si el fundamento y la meta primordial del movimiento modernista era el movimiento mismo, esta tendencia epocal aún no termina: la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas con ese gran comienzo.¹⁴

En general, la tesis de Juan Ramón Jiménez, a quien —por otra parte— tantas luminosas ideas le deben los críticos del modernismo, de que éste —el nuestro— es el siglo modernista, se juzga un intento de prolongar exageradamente esa época.¹⁵ La crítica más autorizada se inclina a considerar que el modernismo abarca —aproximadamente— medio siglo (1882-1923; 1880-1940), si bien con las reservas por el estilo de las señaladas por Paz y Gicovate.

Ateniéndonos a tal criterio, asienta Podestá, se rompe cualquier molde generacional que se haya pretendido imponerle al modernismo, y se le coloca en su verdadera perspectiva epocal. Aunque tal afirmación no implica —creo— que deje de haber, al menos, dos generaciones modernistas, pese a que las diferencias que las separen resulten considerables —como considerables son, igualmente, las que existen entre los distintos componentes de cada una de ellas.

¹² Cf. Iván A. Schulman, “Reflexiones en tomo a la definición del modernismo”, en I. A. Schulman y M. P. González, *Martí, Darío y el modernismo*, pp. 24-59.

¹³ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, p. 30.

¹⁴ Cf. Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 12.

¹⁵ Cf. Bruno Podestá, “Hacia una conceptualización ideológica del modernismo hispánico”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 4, p. 228.

Cosmopolitismo

Puesto que el modernismo es una época, conviene fijar algunas de sus características más relevantes con vistas a señalar ulteriormente qué actitud asumen con respecto de ella —de su época— los modernistas.

Aunque abundan los críticos que se han ocupado del tema, sólo uno, que yo sepa, Luis Monguió, le dedicó un ensayo completo donde emplea el recurso que utilizó en un estudio anterior, “Sobre la caracterización del modernismo”, a saber, resume una serie de opiniones críticas en torno del tema, y expresa por último la suya propia.¹⁶ Por lo que hace al cosmopolitismo, baraja los nombres de Juan Valera, Baldomero Sanín Cano, José Enrique Rodó, Pedro y Max Henríquez Ureña, Juan Marinello, procurando desentrañar en qué consistía éste para modernistas y críticos del modernismo. Con todo, la propia opinión de Monguió es iluminadora, razón por la cual la transcribo en su totalidad. (Sin duda, Monguió revela en ella la influencia del ensayo “Sobre el concepto del modernismo”, de Federico de Onís).

Por los años de 1870 y 1880 Hispanoamérica iba enlazándose más y más con la vida de los grandes países industriales que extraían o compraban sus materias primas y que, a su vez, la proveían de productos manufacturados; la inmigración europea en este continente adquiría grandes proporciones; los miembros de las clases dirigentes hispanoamericanas se sentían cada vez más hombres de negocios y sus puntos de vista tendían a ser los mismos que los de los financieros extranjeros con quienes trataban; hasta los clásicos caudillos acabaron por interesarse más en aprovechar su gobierno para apilar capitales que para recoger laureles o gozar del poder mismo. Es decir, Hispanoamérica pasaba de la era del nacionalismo romántico, conservador o liberal que fuera, a la del positivismo materialista. Porfirio Díaz y sus científicos, la oligarquía de hacendados argentinos o los salitreros chilenos pueden ejemplificar esta era. Muchos de los escritores hispanoamericanos de aquellos días, con Darío a la cabeza, no sentían simpatía por

¹⁶ Cf. L. Monguió, “De lo problemático del modernismo: la crítica y el cosmopolitismo”, en H. Castillo, *op. cit.*, pp. 254-256.

el materialismo prevalente en su tierra, de la misma manera y por las mismas razones que escritores europeos, de Baudelaire a Mallarmé, de Eugenio de Castro a Gabrielle D'Annunzio, a Oscar Wilde, no habían simpatizado o no simpatizaban con el que consideraban craso mundo de negocios europeo. En América, como en Europa, tales escritores sintieron la necesidad de preservar la belleza y el idealismo frente a la fealdad de la vida diaria y el materialismo ambiente. Como para ellos la belleza es algo inmanente, sin necesaria relación con un país o un tiempo específicos, era de prever que abandonarían, como lo hicieron, el nacionalismo literario de sus inmediatos predecesores en la literatura. En otras palabras, puesto que no les gustaba el mundo real en tomo fueron tan cosmopolitas en su mundo ideal como sus compatriotas materialistas lo eran en el del dinero. En Hispanoamérica esa situación duró desde los años de 1880 hasta los primeros días del siglo XX porque entonces, bajo el impacto de la guerra hispanoamericana de 1898 y sus consecuencias territoriales y luego bajo el impacto del asunto de Panamá en 1903, hasta estos escritores poco nacionalistas, tan cosmopolitas, redescubrieron un especial sentimiento de hermandad hispánica y de solidaridad. Se sintieron temerosos del poder y del expansionismo de los Estados Unidos nórdicos, protestantes, angloparlantes, y del peligro que constituían para la identidad de la Hispanoamérica indo-latina [sic] católica, hispanohablante. Y sintieron entonces la obligación de reafirmar los valores espirituales constituidos por su lengua, su nacionalidad, su religión, su tradición. Para ellos estos valores daban a Hispanoamérica su significado, ciertamente un significado más alto a sus ojos que los valores materiales de sus propios compatriotas que miraban a lo positivo y que, por ello, frente al superior poder de los Estados Unidos, cuyo utilitarismo compartían, no podían construir un baluarte de hispanoamericanismo. Rodó con su *Ariel* (1900), Darío con sus *Cantos de vida y esperanza* (1905), Lugones con sus *Odas seculares* (1910), por ejemplo, trataron de alzarlo. Estos modernistas, tan cosmopolitas por amor al ideal, supieron volver los ojos a su América, por razón del mismo amor, para exaltar los bellos valores que creían esenciales a la integridad de su tradición y de su tierra. En lenguas múltiples, aprendidas en su mundo cultural cosmopolita, por su raza habló su espíritu.¹⁷

¹⁷ *Ibid.*, pp. 265-266.



El modernismo no es, pues, como se ha venido repitiendo infatigablemente desde hace mucho tiempo, un arte despreocupado de los problemas sociales, políticos y económicos de su pueblo, ni tampoco anti-nacionalista: la actitud cosmopolita de los modernistas era acaso la única manera de lograr que la literatura de sus respectivos países —tan provinciana en los más de los casos— se actualizase, se pusiese al mismo nivel de las literaturas europeas, y fuese leída y apreciada en el Viejo Continente.

Veamos ahora qué otras consideraciones le ha merecido a la crítica el cosmopolitismo.

Entre las notas distintivas con las que Pedro Salinas pretende establecer las diferencias entre modernismo y 98, ocupa destacado lugar la que atañe a la actitud cosmopolita —o si se prefiere, universalista— de hispanoamericanos y españoles.¹⁸ El modernismo hispanoamericano se manifiesta —señala— expansivamente, como superación de las fronteras nacionales americanas, e incluso de la misma frontera continental; al hallarse poseído por la ambición cosmopolita, el modernismo vaga por lugares remotos: París, Oriente... También alude Salinas a la mente sintética de los modernistas, la cual les permite apropiarse de todas las formas líricas en uso en la Europa finisecular. En cambio, los noventayochistas procuran hallar la verdad española, son nacionalistas, aunque no deja de advertirse en ellos cierta europeización. La mente de estos escritores es analítica, y, en consecuencia, procuran hacer una disección de los males nacionales con vistas a procurarles el adecuado remedio; se trata de un movimiento de tono concentrativo. Conviene recordar aquí, aunque sólo sea entre paréntesis, que Rafael Ferreres ha probado fehacientemente el decisivo influjo francés en los españoles del 98, e insinuado, frente a la supuesta desestima de éstos de la obra de Rubén Darío que no sólo debiera considerarse a Rubén el caudillo del modernismo, sino también de la Generación del 98.¹⁹

¹⁸ Cf. P. Salinas, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁹ Cf. Rafael Ferreres, “Los límites del modernismo y la Generación del 98”, en H. Castillo, *op. cit.*, pp. 43-65.



Obviamente, Salinas nunca aceptó —conforme se desprende del ensayo que comento— que el modernismo fuese un movimiento epocal en que —por vez primera después de la Colonia— los escritores de lengua española se hermanaban de nuevo; esto es, que en la época modernista cupieran por igual los escritores del 98 y los modernistas hispanoamericanos y españoles. Por ser, además, el modernismo un arte sincrético, caben en él todas las tendencias. Por otra parte, el cosmopolitismo de muchos autores del 98 es comparable, en su alcance, con el de los modernistas, y especialmente por lo que se refiere a su conocimiento de las restantes literaturas europeas, cuyo acceso les fue propiciado en no pequeña medida por éstos. Con todo, la peor lacra del modernismo hispanoamericano —es ahora Salinas quien habla— es que la poesía que perpetraron sus cultivadores no arranca de la experiencia directa sino de concepciones artísticas anteriores: escultura helénica, retratos renacentistas italianos y españoles, fiestas galantes de la Francia versallesca, poemas, etcétera. Y agrega: la historia del arte inspira a los modernistas tanto o más que sus íntimos acaecimientos vitales. Se trata, en suma, de una poesía de cultura, no de experiencia.²⁰

Discutir esta afirmación de Salinas me llevaría muy lejos. Para mi propósito basta con señalar que el hecho de que se sirviesen de concepciones artísticas anteriores, tomadas de donde fuere, es otra constante del cosmopolitismo hispanoamericano: juzga éste, y en esto consistirá su universalismo, que todas las manifestaciones artísticas y culturales le pertenecen, y de ellas se vale y las utiliza a su gusto. Hace suya cualquier tradición, no sólo la propia —ni siquiera, esencialmente, la propia. ¿Cómo, de no haber sido así, hubiera podido ponerse al día la literatura hispanoamericana? La tendencia extranjerizante del modernismo es más bien la expresión de su cosmopolitismo, de su flexibilidad para absorber lo extraño sin dejar por eso de ser él mismo.

La originalidad de los pueblos y de los individuos —ha escrito a este respecto Federico de Onís— se da en los momentos de máxima comunicación con los demás; lo cual explica que el movimiento modernista

²⁰ Cf. P. Salinas, *op. cit.*, p. 16.



sea un movimiento universal al que la cultura hispánica —hispanoamericana y española— le imprimió su propio carácter (como ocurrió también, en el caso concreto de España, durante el Renacimiento).²¹

Con el modernismo —señala De Onís— Hispanoamérica se incorpora y España se reincorpora a la literatura europea y universal, alcanzando aquélla, al propio tiempo, la plena independencia literaria, y recobrando —así el pueblo hispanoamericano como el español— la confianza en su dignidad y el orgullo de su puesto en el mundo.

Evidentemente esta fusión cultural de los pueblos hispánicos sólo fue posible porque previamente se había satisfecho una condición inexcusable: el fin del poder político español en América.

Bernardo Gicovate también se pronuncia respecto del extranjerismo de los modernistas hispanoamericanos y de la deuda contraída por España con ellos.²² Los modernistas no se limitaron, como quiere Salinas, a proporcionarles un nuevo idioma poético a los escritores del 98, sino que sacaron a España de algo existente en el mundo español desde el romanticismo: la aceptación resignada del presente y de sus males producida por una hipertrofia de humildad ante el pasado. Eso explica que los innovadores sean extranjerizantes: quienes pretendieron romper con la tradición fueron finalmente los que consiguieron enriquecerla, cosa que no podían hacer los seguidores reverentes de dicha tradición. El cosmopolitismo era, pues, así para España como para Hispanoamérica, una necesidad vital.

Los hispanoamericanos llevan a cabo el ideal de Martí: conocer diversas literaturas para librarse de la tiranía de algunas de ellas.

El propio Gicovate señala, en otro ensayo, que no basta con indicar la tendencia cosmopolita en el modernismo, sino que es necesario realizar una serie de estudios encaminados a establecer el alcance y la variedad de las influencias extanjeras y su función en la novedad expresiva.²³

²¹ Cf. F. de Onís, "Sobre el concepto...", en H. Castillo, *op. cit.*, p. 34.

²² Cf. B. Gicovate, "Antes del modernismo", en H. Castillo, *op. cit.*, p. 191.

²³ Cf. B. Gicovate, "El modernismo...", en H. Castillo, *op. cit.*, p. 206.

Romanticismo, parnasianismo, simbolismo

Como el modernismo es un movimiento sincrético, nada tiene de particular que coexistan incluso en la obra de un mismo autor, tendencias literarias que en Europa fueron sucesivas e incluso antagónicas. En la época modernista caben gran diversidad de escuelas: realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo... En los escritores se producen todas las mezclas posibles, aunque suele haber en cada uno de ellos una tendencia predominante. Integran el modernismo, como quiere De Onís, una superposición de épocas y escuelas que conviven armónicamente en una unidad donde están vivos y presentes todos los valores humanos del pasado.

Por su parte, Gullón ha dicho acerca del modernismo que el romanticismo alienta en su entraña mientras la superficie se moderniza.²⁴ Y es verdad: aunque el modernismo se preocupa, y muy seriamente, por la forma —en todo modernista se manifiesta la voluntad de estilo—, su diversidad de formas métricas y técnicas, sus innovaciones responden a un modo de sentir la vida que no es otro que el propio del romanticismo. Eso explica la unión de ambas épocas.

Resumo ahora en cinco apartados, siguiendo a Gullón²⁵ y Podestá,²⁶ la huella del romanticismo en el modernismo:

Primero. Voluntad de idealismo. El idealismo es el eje de los modernistas; en Martí, el idealismo se mezcla con el compromiso concreto del revolucionario.

Segundo. Rechazan el presente y se evaden. La evasión idealizadora presenta dos vertientes principales: el indigenismo —evocación distanciadora en la lejanía cultural— y el exotismo —evocación distanciadora en la lejanía espacial.

Al igual que durante el romanticismo, el indigenismo modernista consistió en idealizar el pasado precolombino sólo conocido de manera relativa y glorificado artificialmente; el exotismo —también de

²⁴ Cf. R. Gullón, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ *Ibid.*, pp. 14-17.

²⁶ Cf. B. Podestá, *op. cit.*, pp. 229-231.



raigambre romántica— procriró buscar la belleza en lo diferente: chinoserías y japonerías, por ejemplo. Octavio Paz ha señalado que el exotismo, tocado por la actualidad, se funde en un presente instantáneo: se vuelve presencia.²⁷

Otra forma de evadirse y, al propio tiempo, de repudiar el presente se manifiesta mediante el suicidio, el desarraigo, la droga, el sexo...

Tercero. El héroe modernista es el redentor que se halla a punto de ser corrompido por la sociedad y sus males, cosa que también le ocurre al héroe romántico. El héroe romántico es don Juan; el modernista, el poeta —reflejo de Dios, pues es capaz, como Él, de crear, palabra que tiene para los modernistas una connotación sagrada.

Cuarto. El liberalismo romántico fue una tradición continuada por los modernistas. ¿Qué implicaba el liberalismo? Tolerancia, respeto, convivencia. Es el ismo de la libertad proyectado sobre todas las manifestaciones de la vida humana que armoniza con el de una modernidad cuyo acento recaía sobre el derecho de discrepar. Los modernistas, señalan Gullón y Podestá, debieron haber aceptado el liberalismo en cuanto significa tolerancia, respeto, convivencia, pero hubieran debido rechazarlo como filosofía, pues prohija el capitalismo como hecho histórico y como sistema económico.

Quinto. Si el mal de siglo romántico es el tedio, el de la época modernista es la angustia. Románticos y modernistas son, además, subjetivistas e individualistas. También comparten el odio a la mediocridad y la chabacanería, la vulgaridad y la mezquindad, la hipocresía y la crueldad de la moral burguesa.

Luis Monguió afirma que la crítica del modernismo —en este ensayo sólo maneja textos publicados entre 1888 y 1937— coincide en señalar como una de sus características la imitación de los modelos franceses —concretamente, parnasianisruo y simbolismo— que puso al alcance de sus cultivadores nuevos procedimientos, un ritmo nuevo en la poesía, distinto del tradicional, e incluso propio de cada uno de ellos, su ritmo interior.²⁸

²⁷ Cf. O. Paz, *op. cit.*, p. 19.

²⁸ Cf. L. Monguió, “Sobre la caracterización...”, en H. Castillo, *op. cit.*, pp. 18-19.

Ello significó, en cierto modo, el cultivo del “arte por el arte mismo”, es decir, de la voluntad de estilo, que consistía en eliminar lo vulgar y en buscar y defender la belleza.

Al intentar Pedro Salinas establecer las diferencias entre modernismo y 98, expresa la idea de que el modernismo es ante todo una transformación del lenguaje poético y una manera —nueva— de concebir la poesía, y que en consecuencia sus componentes son esteticistas. Por lo contrario, agrega, los escritores del 98 buscan verdades —al revés de los modernistas que sólo buscan bellezas—, son intelectuales, más que juglares de vocablos.²⁹ Para Salinas, pues, los modernistas no son otra cosa que meros juglares de vocablos.

Literatura, la modernista, de los sentidos, agrega Salinas en el mismo ensayo. Literatura llena de atractivos sensuales, deslumbradora de cromatismo. Literatura extrovertida: lo poco que tiene de lirismo subjetivo y doliente es un arrastre del romanticismo, la postrera metamorfosis de lo elegíaco romántico y no lo específicamente modernista. Este argumento —tan discutible— de Salinas se cae por tierra si aceptamos que el modernismo es un arte épocal y sincrético; si en efecto lo es, ¿quién puede señalar qué es lo específicamente modernista?

Acaso la extroversión característica de esta poesía sea una consecuencia —habla Salinas— del apetito de los sentidos por la posesión de la belleza y sus formas externas, y del cargamento de conceptos de cultura histórica, por lo general bastante superficiales.

Esto es, la poesía modernista es más una poesía de cultura —aunque superficial— que de experiencia; todo lo contrario ocurre con la obra poética de los componentes de la Generación del 98.

En suma, incluso aquello que los modernistas aportaron a los del 98 —un nuevo idioma poético, según Salinas, y también, agregaría yo, un acercamiento a la cultura europea de que tan urgidos se hallaban— es deleznable y vano. Darío es, en última instancia, don Carnal, y el 98 doña Cuaresma.

²⁹ Cf. P. Salinas, *op. cit.*, p. 13.

Muy lejos me llevaría rebatir los conceptos de Salinas, quien, por otra parte, y aunque en este ensayo no lo parezca, es uno de los mejores críticos españoles contemporáneos. Me limitaré a señalar que cuando el poeta emplea concepciones artísticas anteriores —escultura helénica, retratos renacentistas, fiestas galantes de la Francia versallesca, etcétera— lo hace partiendo de su experiencia directa: se trata de una reacción frente a la obra ajena que le sirve de estímulo para la propia. Es también una huida de la vida sórdida y vulgar que le rodea. ¿No es acaso la necesidad de evasión una experiencia directa? Por otra parte, ese carácter extrovertido del modernismo resulta válido si nos limitamos a leer la poesía de los rubendarianos, plaga de que abominaron los auténticos modernistas —entre otros, el propio Rubén Darío, cuyo concepto de poesía viene aquí como anillo al dedo: cree en el “arte por el arte mismo”, pero cree también en una poesía que fuera clamor continental; esto es, funde los principios de desinterés estético y de utilidad pública. El arte de Darío, y de otros muchos modernistas, es una armonía de caprichos.

Quien en verdad puso el dedo en la llaga por lo que se refiere a la influencia francesa en la literatura modernista (a la que se acusó, entre otros feos delitos, de afrancesada) es Federico de Onís. El afrancesamiento, dice, es el carácter más aparente de la época, y significó, paradójicamente, la liberación de la influencia francesa por ser la Francia de entonces escuela o impulso de extranjerización.³⁰

Edmundo García Girón alude a la deuda contraída por los modernistas con los parnasianos y los simbolistas: gracias a los primeros, incorporan a su obra delicados matices que antes parecían no existir; merced a los segundos, crean todo un mundo de sinestias: ven lo olfativo, escuchan lo visual, gustan de lo auditivo.³¹

Por lo que hace a la llegada del simbolismo francés a Hispanoamérica, Manuel Pedro González califica de inexacta la afirmación de Darío en el sentido de que fue él quien lo trajo, pues los primeros ar-

³⁰ Cf. F. de Onís, “Sobre el concepto...”, en H. Castillo, *op. cit.*, p. 39.

³¹ Cf. Edmundo García Girón, “El modernismo como evasión cultural”, en H. Castillo, *op. cit.*, p. 81.



títulos de Rubén acerca de esta escuela aparecieron en *La Nación* de Buenos Aires en 1893, mientras que Martí aplicaba la teoría y los procedimientos simbolistas en su obra desde 1875.³²

González señala enseguida la condición ecléctica de Martí —de hecho, insisto, ese atributo es propio de todos los modernistas—: el revolucionario cubano comparte con los parnasianos su concepción plástica del estilo: el escritor ha de pintar como el pintor, y con los simbolistas su aprecio por la musicalidad del verso. En *Símbolo y color de la poesía de José Martí*, Schulman estudia las abundantes sinestesias que aparecen en la poesía del cubano, resultado, fundamentalmente, de la influencia simbolista francesa.

La escuela parnasiana afirmaba que su principal objetivo era la forma impecable, bella, y que para conseguir una poesía de suma tersura era indispensable superar el sentimentalismo mediante el orden y el rigor, apartándola de cuanto pudiera turbarla: personalidad, intimidad, misterio. Era preciso alcanzar, costase lo que costase, la objetividad: “cuanto más impersonal más humano”, decía Heredia. Los modernistas —opina Gullón— comparten con los parnasianos su voluntad de estilo; con todo, el cuidado y la modernización de la forma no coartó su impulso pasional: los modernistas vivieron en olor de melancolía. Esto es, pese a las innovaciones formales se mantuvieron siempre dentro del romanticismo; el modernismo es, entre otras muchas cosas, un neorromanticismo.

En consecuencia, su esteticismo, su amor a la perfección en modo alguno los alejó de la vida. Incluso poetas a quienes tradicionalmente se ha juzgado menos comprometidos, y más preocupados por la forma, revelan que no se hallan desligados de la realidad social, que no son indiferentes a ella.

Reléase, por ejemplo, el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, o algunos de los primeros cuentos de Darío, tan escapistas en apariencia, pero tan comprometidos en el fondo, como los que llevan por título “El fardo”, “El rey burgués” y “La canción del oro”, y se comprobará la exactitud del aserto. Lo que ocurrió fue que los rebeldes

³² Cf. M. P. González, “En tomo a la iniciación...”, en H. Castillo, *op. cit.*, p. 213.

contra la ola materialista de la época alzaron la bandera de la belleza pura. La estética de los modernistas estaba estrechamente vinculada con su ética. En varios modernistas, señala Paz, coincide el radicalismo político con las posiciones estéticas más extremas: Martí, Manuel González Prada, Leopoldo Lugones...

Todo esto viene a probar que un fenómeno tan vasto y complejo como el modernismo no puede ser reducido a esquemas rígidos: se trata, como quiere Gullón, de una conjunción de diversidades regida por signos complementarios.

Luis Cernuda, excelente poeta y crítico tan agudo como iconoclasta, niega que se pueda identificar al simbolismo con el modernismo. El modernismo, sostiene, parte del romanticismo francés, pasa por lo parnasiano, pero se detiene precisamente donde empieza el simbolismo.³³ Independientemente de que resultaría fácil citar obras de varios modernistas que probarían lo contrario —y en primer término un elevado número de las realizadas por Martí—, quizá baste con señalar, como lo hace Octavio Paz,³⁴ que es evidente que la segunda generación modernista —Lugones, Herrera y Reissig, López Velarde, entre otros— agrega a las maneras parnasianas las simbolistas, con lo cual la tesis del desconocimiento de parte de los modernistas de los mejores poetas franceses —Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud— que plantea Cernuda, se derrumba.

Cernuda, por otra parte, sostiene la idea de la común ambición esteticista de los modernistas hispanoamericanos y de los escritores del 98, y prueba, contra la opinión de Salinas, que también éstos se valieron para su propia creación de la materia expresada por otros, a saber, pintura, música, poesía, escultura y novela: “Un hidalgo”, de Azorín, está inspirado en el escudero de *El Lazarillo*; el poema “El Cristo de Velázquez”, de Unamuno, en el cuadro del mismo título.

³³ Cf. Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, p. 80.

³⁴ Cf. O. Paz, *op. cit.*, p. 17.



La tradición española

Señalaba hace un momento, con Monguió,³⁵ que la literatura española ya no era un modelo deseable en la segunda mitad del siglo XIX. Esto no significa, con todo, que la tradición española dejase de manifestarse en la literatura modernista. Es sabido que Darío —y se trata de conocido ejemplo— funde las nuevas adquisiciones intelectuales y las nuevas técnicas extranjeras con la vieja tradición española. De lo que reniegan los modernistas —y los noventayochistas— no es de la tradición española, sino de la literatura que se escribía en España a fines de la centuria pasada. Unos y otros se hallan insatisfechos con el estado de la literatura de la época, con las normas estéticas imperantes. Desean un cambio, aunque, de hecho, aún no saben con certeza en qué habría éste de consistir. Y cabe preguntarse, ¿estaban absolutamente en lo justo al asumir tal actitud?, ¿era, en efecto, tan repulsiva e indigna de codearse con la de ellos la escritura de Bécquer, Leopoldo Alas, Valera, Galdós? Lo que resulta evidente es que la literatura española de aquel entonces presentaba en muchos de sus autores más representativos —Núñez de Arce, Campoamor— defectos que a modernistas y noventayochistas les resultaban odiosos: el verbalismo, los lugares comunes, el anquilosamiento...

Los textos críticos que pueden aducirse para probar la deuda de los modernistas con la literatura española tradicional son abundantes; lo son mucho menos aquellos que demuestran que la literatura española inmediata dejó en su obra considerable huella. Y entre ellos conviene destacar los escritos por Gicovate³⁶ y Gullón³⁷ acerca de Campoamor y de Bécquer.

Los modernistas ven en la filosofía negativa y burguesa de Campoamor el tedio que llevan dentro; por otra parte, es probable que el prosaísmo del autor de las *Doloras* se prolongue no sólo en la poesía de un famoso noventayochista —Antonio Machado—, sino también en

³⁵ Cf. L. Monguió, “Sobre la caracterización...”, en H. Castillo, *op. cit.*, pp. 19-22.

³⁶ Cf. B. Gicovate, “Antes del modernismo”, en H. Castillo, *op. cit.*, pp. 193-201.

³⁷ Cf. R. Gullón, *op. cit.*, pp. 15-16.



la de un miembro de la Generación del 27 —Pedro Salinas. Los dos críticos que han revalorado recientemente la obra de Campoamor son Luis Cernuda y Vicente Gaos, quienes señalan entre otras cosas la coincidencia de ciertos procedimientos estilísticos empleados por él y los utilizados por T. S. Eliot. En suma: los modernistas aprenden leyendo a Campoamor a emplear lo prosaico con propósito estético.³⁸

Los modernistas le deben a Bécquer —asienta Gicovate— el ideal romántico-simbolista de transformar en música y color las palabras. Lo cromático y musical no sólo es de procedencia parnasiana o simbolista, sino también becqueriana. Bécquer está, en ese sentido, dentro de la tradición española de san Juan de la Cruz.

Según Gicovate —que acepta la influencia simbolista francesa, incluso en los primeros modernistas—, aunque en Silva y Darío actúe el programa sinestésico de Baudelaire y Verlaine, son las palabras sencillas de Bécquer las que han preparado el terreno y las que ofrecen el hilo conductor dentro de la tradición.

Bécquer es también guía de la iniciación modernista porque es un poeta consciente, intelectual, casi filosófico; porque es un renovador estilístico; porque, en fin, es el poeta del ensueño y de la realidad extrasensórea.

A lo dicho por Gicovate conviene agregar lo que asienta Gullón: es simbolista Bécquer —como lo son Rosalía de Castro y José Martí— porque interioriza la poesía, al igual que lo harán más tarde los simbolistas franceses.

Y al hablar del papel liberador y desviador que desempeña simultáneamente Rubén Darío cuando lleva —personalmente— el modernismo a España —hecho que Max Henríquez Ureña llama el regreso de los galeones y Enrique Díez-Canedo la influencia de retorno—, Gullón vuelve a mencionar a Bécquer: liberador, porque coloca a los españoles en la buena vía, los aleja de la huera solemnidad de Núñez de Arce, e impulsa las renovaciones literarias; desviador, porque Darío se interpuso durante algún tiempo entre los jóvenes y los poetas de

³⁸ Cf. L. Cernuda, *op. cit.*, pp. 29-41; Vicente Gaos, *La poética de Campoamor*.



treinta años atrás que fueron verdaderos adelantados en la transformación: Bécquer y Rosalía de Castro.

Y es el propio Gullón, quien ha subrayado la deuda de los modernistas con la literatura tradicional española. Transcribo el párrafo pues no tiene desperdicio:

Es curioso que, al tratar de los orígenes del modernismo, se haya insistido tanto en las influencias francesas y suele omitirse, o cuando menos soslayarse, cuanto hubo en él de retomo a nuestra poesía (nuestra: de los hispanoamericanos tanto como de los españoles) de los siglos medios, y no sólo por la readaptación de añejas formas estróficas a la sensibilidad novecentista, sino por la inclinación a lo sencillo y primaveral en que Martí, Machado, el mejor Juan Ramón, coincidieron con Berceo y los líricos medievales, más cercanos a ellos, tal vez, que los grandes creadores del Siglo de Oro. Junto al abate y el vizconde, junto a la artificiosa risa de Eulalia, la imagen natural de doña Endrina y el radiante paisaje del abril castellano.³⁹

³⁹ R. Gullón, *op. cit.*, p. 41.



Pedro Henríquez Ureña y las letras en México

Primera estancia (1906-1914)

Pedro Henríquez Ureña desembarca en Veracruz el 7 de enero de 1906; en mayo se traslada al altiplano y fija ahí su residencia hasta abril de 1914, “con una ausencia de varios meses, que pasó en Cuba y Santo Domingo del 16 de marzo al 22 de junio de 1911”.¹

Esos años fueron, en México, terribles: cae Porfirio Díaz; son asesinados, obedeciendo órdenes de Victoriano Huerta, Madero y Pino Suárez; los marines toman —a sangre y fuego— Veracruz...

¿Qué hace en México, durante ese lapso? Termina la carrera de leyes poco antes de irse; “sin esperar el diploma de abogado (encarga que lo reciba a uno de sus mejores discípulos: Antonio Castro Leal), se marcha a Cuba”.²

Se incorpora al cuerpo de redacción de la revista *Savia Moderna*, fundada en 1906 por Alfonso Cravioto “con el objeto de atraer a todos aquellos intelectuales que representaban las principales tendencias filosóficas y literarias de la época”.³ Ahí —en las oficinas de *Savia Moderna*— traba amistad con Alfonso Reyes, Luis Castillo Ledón, Antonio Caso, José Vasconcelos, Jesús T. Acevedo, Diego Rivera, Rafael López, Eduardo Colín y Ricardo Gómez Robelo.

Reyes reconoce como decisiva la influencia que en los más de ellos ejerció el dominicano, aun siendo director del grupo —por su elocuencia, su claridad mental, su naturaleza irresistible— Antonio Caso; y añade que era “de todos, el único escritor formado, aunque no el de

¹ Alfredo A. Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*, p. XXXIV.

² *Idem*.

³ Luis Leal, “Pedro Henríquez Ureña en México”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, núm. 41-42, p. 120.



más años. No hay entre nosotros ejemplo de comunidad y entusiasmo espirituales como los que él provocó”.⁴

Lee —Henríquez Ureña— en compañía de Acevedo, Caso, Reyes y Vasconcelos a los clásicos y filósofos griegos, especialmente a Platón. Resultado de esas lecturas: la tragedia *El nacimiento de Dionisos*, su versión castellana de los Estudios griegos de Walter Pater, su actitud —en materia pedagógica-socrática.

La pasión por la cultura griega y el odio al positivismo constituye el puente que une a temperamentos tan disímiles como —es un ejemplo— los de Vasconcelos, Reyes y Caso. (Henríquez Ureña alude a ello en varios trabajos: “La cultura de las humanidades”, “La moda griega”, “El espíritu platónico”). Con todo, y a propósito del escritor dominicano, dirá uno de sus discípulos:

Pese a sus lecturas clásicas y a su admiración juvenil por la antigüedad helénica, su inteligencia no era la de un humanista tradicional, sino más bien la de un ilustrado del siglo XVIII. Tenía demasiados intereses puestos en la realidad presente; estaba vuelto hacia el futuro, más que hacia el pasado. Y creía, como los hombres de la Ilustración, en el progreso moral, en la educación y en la ciencia.⁵

El papel que desempeña Henríquez Ureña en México en materia filosófica ha sido certeramente resumido por Sánchez Reulet:

Don Pedro fue el primero que en nuestra América expuso las ideas de William James, cuando apenas comenzaban a conocerse en Europa; y uno de los primeros que señaló los elementos pragmatistas del pensamiento de Nietzsche. Fue también el primero que en nuestros países hizo una crítica a fondo, comprensiva y superadora, del positivismo, cuyo imperio dogmático se había extendido por más de cuarenta años a todos los niveles de la vida intelectual hispanoamericana. Con motivo del ciclo de conferencias que sobre el positivismo venía pronunciando Antonio Caso en la Escuela Nacional Preparatoria de México, en

⁴ *Idem.*

⁵ Aníbal Sánchez Reulet, “Pensamiento y mensaje en Pedro Henríquez Ureña”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, núm. 41-42, p. 64.



1909, don Pedro publicó dos artículos en los que colocaba aquel movimiento dentro de su verdadero marco histórico, como una corriente de pensamiento que pertenecía ya al pasado.⁶

Por fin, el 20 de marzo de 1908, Justo Sierra había condenado el positivismo oficial en famoso discurso.

Pedro Henríquez Ureña influye decisivamente en la constitución de la Sociedad de Conferencias, de la que poco después —el 28 de octubre de 1909— surgirá el Ateneo de la Juventud, del que se convierte en verdadero animador y aglutinador de voluntades.

Pero infortunadamente en 1913 el grupo ateneísta comienza a dispersarse: Alfonso Reyes marcha a España, Vasconcelos y Martín Luis Guzmán se incorporan a las huestes revolucionarias del norte del país. Torri, Caso, Henríquez Ureña... siguen en la capital, pero las actividades del Ateneo son muy reducidas: de hecho, Caso y Henríquez Ureña se limitan a organizar, con don Francisco Gamoneda, una serie de conferencias en la Librería General. El 6 de diciembre de 1913, el maestro dominicano dicta ahí su célebre conferencia acerca de la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón. Compila y redacta —junto con Luis G. Urbina y Nicolás Rangel— la *Antología del Centenario*, el más serio esfuerzo historiográfico respecto de la literatura mexicana realizado hasta la fecha.⁷

Escribe en 1913 “Traducciones y paráfrasis en la literatura mexicana de la época de la Independencia (1800-1821)”,⁸ y elabora una importante “Bibliografía de sor Juana Inés de la Cruz” que aparece en la *Revue Hispanique*, en 1917.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷ He aquí su contribución al propósito común: “*Antología del Centenario*. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de Independencia. Compilado bajo la dirección de Justo Sierra por Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel”. (Emma Susana Speratti Piñero, “Crono-bibliografía de don Pedro Henríquez Ureña”, en Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*, p. 764).

Alfonso Reyes escribió una buena reseña acerca del primer tomo de la *Antología del Centenario* en el t. I. de sus *Obras completas*, pp. 277-282.

⁸ Cf. P. Henríquez Ureña, “Traducciones y paráfrasis en la literatura de la época de Independencia (1800-1821)”, en *Anales del Nuevo Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, núm. v, pp. 51-63.



Paralela a todas estas actividades, desempeña con notable éxito otra: la de profesor. Lo es —nos dice julio Jiménez Rueda— de Literatura castellana en la Escuela Nacional Preparatoria en 1913:

En la cátedra de Henríquez Ureña no sólo se aprendía a conocer a los autores españoles, sino también a investigar. Se adquiría una disciplina intelectual que ha servido de mucho a los que después se han dedicado al cultivo de las disciplinas literarias. No era un brillante expositor, no tenía la elocuencia de don Antonio Caso por ejemplo pero sí sabía encontrar la vocación de sus discípulos y la sabía encauzar. Era un buen partero de almas como quería Sócrates para los maestros. Formó un grupo importante de discípulos. De entre ellos surgió una publicación que hasta ahora se consulta con provecho: *Las cien mejores poesías de la literatura mexicana* reunidas por Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Alberto Vázquez del Mercado.⁹

Cuando en 1910 Justo Sierra reabre la Universidad de México, solicita el concurso de los ateneístas para fundar la Escuela de Altos Estudios. Pedro Henríquez Ureña formará parte del plantel, al igual que Caso, Vasconcelos, Reyes, González Peña, Torri... llega a tener a su cargo las cátedras de Literatura castellana y Literatura comparada (o, según el crítico Luis Leal, Literatura inglesa).

Cooperó con Nemesio García Naranjo, ministro de Educación de Victoriano Huerta, en la reforma de los planes de estudio en la Escuela Nacional Preparatoria, resultado: quedan incorporados al bachillerato los cursos de Filosofía y Artes proscritos desde la entronización del positivismo en la pedagogía mexicana.

También desempeña una cátedra en la Escuela Comercial Superior de México en 1911.

⁹ Julio Jiménez Rueda, "Pedro Henríquez Ureña profesor en México", en *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, núm. 41-42, pp. 135-136.

Segunda estancia (1921-1924)

Al ser asesinado, en Tlaxcalantongo, Venustiano Carranza, ocupa la Presidencia —de 1920 a 1924— Álvaro Obregón, quien nombra ministro de Educación a José Vasconcelos, quien, al año siguiente, llama a Henríquez Ureña para que dirija la Escuela de Verano de la Facultad de Filosofía y Letras.

De 1914 a 1920, esto es, durante su ausencia de México, Henríquez Ureña estuvo algún tiempo en Cuba, de donde se trasladó a Washington como corresponsal del *Heraldo de Cuba*; de ahí pasó, como profesor y estudiante, a la Universidad de Minesota, donde obtuvo los títulos de maestro de Artes y de doctor en Filosofía; marchó por breve lapso a España, regresando a la Universidad de Minesota, dirigiéndose poco después a México.

En la Escuela de Verano se rodea de un profesorado capaz y entusiasta. Al propio tiempo, tiene a su cargo en la Facultad de Filosofía y Letras un seminario de Literatura española y un curso de Literatura comparada.

Insta a Vasconcelos a que la Universidad de México edite no sólo a los clásicos griegos, como dice Luis Leal, sino también a Tolstoi, Rolland, Plutarco y Goethe.

Dirige, junto con otros, la revista *México Moderno*.

En 1923 se traslada a Puebla para ocupar la dirección de Educación Pública del Estado. Pero los tiempos son difíciles. Ha surgido la rebelión delahuertista: Adolfo de la Huerta, ministro de Obregón, ha visto preterida por éste su candidatura presidencial en favor de la de Plutarco Elías Calles. Aburrido quizás de ciertas pequeñas intrigas en su contra —el único que dice algo al respecto es Alfonso Reyes—, Henríquez Ureña abandona definitivamente el país en 1924, yéndose a Argentina, donde realizaría hasta su muerte —1946— parecida labor a la de México: servir cátedras en las universidades de Buenos Aires y La Plata, dirigir alguna colección de la Editorial Losada —de la que fue accionista—, investigar para el Instituto de Filología dirigido por Amado Alonso, leer, escribir...

Pero su interés por todas las manifestaciones culturales de México no lo abandonó jamás. Ahí, en Argentina, escribe, entre otros trabajos, “La Revolución y la cultura en México”, “Datos para el habla popular de México” y las bibliografías y la introducción al libro *El español en México*, los Estados Unidos y la América Central (Buenos Aires, 1938).

Ensayos críticos (1905)

Antes de llegar a México, Henríquez Ureña había publicado en La Habana (1905) sus *Ensayos críticos*.¹⁰

Las referencias que en ellos pueden hallarse a la literatura mexicana no abundan.

Así, en su estudio “El modernismo en la poesía cubana”, alude a Salvador Díaz Mirón, “cuyo cerebro ardoroso diríase un remedo de los volcanes de su país”, como precursor de los “poetas que vendrán”, de aquellos “en quienes cante toda el alma de nuestra raza y de nuestra naturaleza”, pues si bien reconoce que del modernismo hispanoamericano (a diferencia del otro, del francés) no queda excluido “ningún elemento genuinamente humano”, proliferan en él “los devaneos exóticos y místicos”.¹¹

Menciona a Casal y a Martí como iniciadores del modernismo en la poesía americana, “copartícipes en esa gloria con Rubén Darío y Gutiérrez Nájera”; no tiene por modernista a Silva, o acaso aún no conociese su obra; cita, en cambio, a un precursor de esa tendencia epocal: Diego Vicente Tejera, autor —cubano— de un volumen de Violetas —¿prejuanramonianas?

Y está en lo cierto cuando dice que Casal era “elegíaco por temperamento”, pero peca, más que de injusto, de apresurado al agregar que en cambio eran pesimistas “a ratos y por pose” Julio Flórez, Nervo, Lugones y Tablada.

¹⁰ Estos ensayos fueron compilados en P. Henríquez Ureña, *Obra crítica*, pp. 2-46.

¹¹ P. Henríquez Ureña, “El modernismo en la poesía cubana”, en *Obra crítica*, pp. 17-22. Vid. Raimundo Lida, “Cultura de Hispanoamérica”, en *Letras hispánicas*, p. 187.

En “Ariel”¹² considera a Rodó el “estilista más brillante —hoy— de la lengua castellana”, pese —añade— a cuatro grandes prosistas españoles (Menéndez y Pelayo, Valera, Pardo Bazán y Pérez Galdós) y tres hispanoamericanos (Varona, Galván, Justo Sierra). (Omitió, entre los escritores citados en primer término, a Leopoldo Alas).

Y añade una nota que se antoja, a más de discutible, contradictoria:

Si he omitido mencionar los originales y brillantes estilistas del grupo juvenil de España —Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Martínez Sierra y Gabriel Miró—, es porque han aparecido años después de haber iniciado los modernistas de América la renovación del lenguaje y porque en todos ellos hay innegable amaneramiento que los deja a distancia de la flexibilidad asombrosa y de la impecable serenidad de Rodó.¹³

Horas de estudio (1910)

Casi todos los trabajos aquí reunidos fueron escritos en México y son de asunto mexicano.

No me referiré a los que figuran en la sección “Cuestiones filosóficas”, aunque tales cuestiones atañan decididamente —decisivamente— a México: “El positivismo de Comte”, “El positivismo independiente”, ni tampoco a “Barreda” que aparece en “Varia”.

El volumen se inicia con dos textos reunidos bajo el título “Días alciónicos”.¹⁴

En el primero, dedicado a Antonio Caso y a Alfonso Reyes, alude el dominicano a los días que compartió con ellos en México; días luminosos, violetas, armónicos; días en que “anida el Alción, el ave legendaria, la doliente esposa de Ceix, a quien otorgaron los dioses el donde difundir tales beneficios en mitad de la estación brumosa”.¹⁵

¹² P. Henríquez Ureña, “Ariel”, en *Obra crítica*, pp. 23-28.

¹³ P. Henríquez Ureña, “Notas a Ensayos críticos”, en *Obra crítica*, p. 46.

¹⁴ P. Henríquez Ureña, “Días alciónicos”, en *Obra crítica*, p. 49.

¹⁵ *Idem.*

En el segundo, consagrado a Leonor M. Feltz, habla de otros días similares a los mexicanos; días en que el de purado gusto de Leonor M. Feltz les guió, a Max y a él, y en la nativa Santo Domingo,

[...] al recorrer la poesía castellana de ambos mundos, el teatro español desde los orígenes del romanticismo, la novela francesa, la obra de Tolstoi, la de D'Annunzio, los dramas de Hauptmann y de Sudermann, la literatura escandinava reciente, y, en especial, el teatro de Ibsen, cuyo apasionado culto fue el alma de nuestras reuniones.¹⁶

En “José M. Gabriel y Galán” rompe Henríquez Ureña una lanza en favor de ese modesto poeta castellano.

Señala 1) la vuelta —de Gabriel y Galán— “a lo tradicional y a lo primario”; 2) la influencia —en su obra— de los poetas españoles del Siglo de Oro, y 3) la calca —en sus versos— de la “fabla de los campesinos castellanos o extremeños”.¹⁷

Gabriel y Galán, que evita el influjo del seudoclasicismo del siglo XVIII, al igual que el romanticismo del XIX, es un clásico de nuestro tiempo —en opinión del maestro dominicano.

El punto en común entre el poeta salmantino y los modernistas no es otro que el encontrar ambos “enseñanza en el clasicismo español”. Aduce un ejemplo mexicano: los tercetos de la “Epístola a Justo Sierra”, de Gutiérrez Nájera.

Mas —añade— las diferencias entre Gabriel y Galán y los modernistas son obvias:

Pero estos poetas, cuyo temperamento es franca y sinceramente moderno, solamente se apropian de la vieja poesía el modo de decir y el modo de sentir ciertos conceptos; mientras tanto, siguen sintiendo, pensando, observando, imaginando, inequívocamente, a la manera moderna. Gabriel y Galán, en cambio, era clásico por temperamento y por educación.¹⁸

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ P. Henríquez Ureña, “José M. Gabriel y Galán”, en *Obra crítica*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

Establece, por último, las semejanzas y diferencias entre Gabriel y Galán y Manuel José Othón, ambos poetas bucólicos y de clásica estirpe:

El poeta mexicano fue, como el castellano, adorador de la naturaleza y clásico en su filosofía y en su estilo. Poseía imaginación más rica y variada y mayor dominio del verso; pero en su temperamento había mucho del hombre de ciudad: su amargura y su escepticismo lo denuncian. Su último grito desolado, “Idilio salvaje”, resonará eternamente en la lira de América con la misma fuerza con que en la lira de Francia repercute el eco de la formidable invocación de Baudelaire a la muerte.¹⁹

La referencia a Othón no viene a cuento: la interpola, creo, para serle grato al público, pues se trata de una conferencia dictada en México.

En “Literatura histórica (carta a Federico García Godoy, La Vega, República Dominicana)” puede leerse un largo párrafo cuyas ideas eran más o menos operantes cuando el ensayo fue impreso —1910—, pero que luego rectificará el propio Henríquez Ureña en varios lugares: *Las corrientes literarias en la América hispánica*, *Historia de la cultura en la América hispánica* y *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*:

Sobre nosotros pesa —y no debemos quejarnos de ello— una tradición europea, y nuestros más vigorosos esfuerzos tienden y tenderán durante algún tiempo todavía a alcanzar el nivel del movimiento europeo, que constantemente nos deja rezagados. Sólo cuando logremos dominar la técnica europea podremos explotar con éxito nuestros asuntos. Ya observó Rodenbach que los escritores de origen provincial sólo saben sentir y describir la provincia después de haber vivido en la capital. Así, en nuestra América, solamente los que han conocido a fondo una técnica europea, como conoció Bello el arte virgiliano, como conocen Ricardo Palma y don Manuel de J. Galván la antigua prosa de Castilla, como conoció José Joaquín Pérez la lozana versificación del romanticismo español, como conoce Zorrilla de San Martín la espiritual expresión de la escuela heiniana, han logrado darnos los parciales tra-

¹⁹ *Ibid.*, p. 94.

suntos que poseemos de la vida o la tradición locales. El indigenismo de los años de 70 a 80 no fracasó precisamente por falta de técnica, pues a él se aplicaron casi siempre escritores de primera fila, sino por el escaso interés que despertó, porque la tradición indígena, con ser local, autóctona, no es nuestra verdadera tradición: aquí en México, por ejemplo, el pasado precolombino, no obstante su singular riqueza, nunca ha interesado gran cosa sino a los historiadores y arqueólogos: sólo ha inspirado una obra literaria de verdadera importancia, la admirable *Rusticatio mexicana*, del padre Landívar, guatemalteco del siglo XVIII; y ésa está escrita en latín. El criollismo de última hora sí lleva trazas de ir ganando terreno poco a poco, sobre todo en la Argentina; y tanto más cuanto que no se trata de escuela artificial, sino de movimiento espontáneo, apoyado por el público.²⁰

En el fondo, lo que aquí hace no es otra cosa que ampliar lo que escribiera en 1906 en “La leyenda de Rudel”:

Hemos llegado a la convicción de que la originalidad artística la alcanzaremos con la evolución de nuestra cultura y no mediante procedimientos artificiales, como lo es el que quiere tomar como principales fuentes de nuestro arte la vida primitiva y la tradición lejana de una raza en vías de desaparecer por extinción o por absorción; y lo que nos urge es dominar la técnica que hemos aprendido de los europeos, y desarrollar ideas nuestras, surgidas en nuestro ambiente y de nuestra vida actual.²¹

Al desgaire, como quien no quiere la cosa, expone —mediante varios ejemplos— su criterio respecto de la poesía de ocasión, de álbum en su estudio sobre el poeta dominicano “Gastón F. Deligne”:

¿Qué papel, si no el de vergonzosas en palado, pueden hacer allí composiciones desmañadas y pueriles, como “En el día de San Francisco Xavier” y “Ciencia y arte”? ¿Qué papel, si no el de intrusas, como danza-

²⁰ P. Henríquez Ureña, “literatura histórica (carta a Federico García Godoy, La Vega, República Dominicana)”, en *Obra crítica*, pp. 135-136.

²¹ P. Henríquez Ureña, “La leyenda de Rudel”, en *Obra crítica*, p. 168.



rinas en academia científica, pueden representar las poesías de ocasión y de álbum? Sobradamente se ha dicho ya que la literatura de álbum y de galantería ocasional debe proscribirse de la ilustre compañía de las obras definitivas. Excepción, a su vez, cabe hacerla cuando se descubre joya de tan delicado artificio como la famosa “Primera página” de Gutiérrez Nájera; excepción haría yo del delicioso “Canto nupcial” de Deligne, si no bastara a salvarlo el pertenecer a un género noble por su abolengo; excepciones, empero, que no justifican la intrusión de las cien frivolidades versificadas que afean la edición póstuma del Duque Job, ni de la docena de cortesías rimadas que suenan a discordia en *Galarippos* como disonarían los epigramas de la *Antología helénica* intercalados entre las odas de Píndaro.²²

Señala que en su obra —la de Deligne— las afinidades con Gutiérrez Nájera y con el primitivo Díaz Mirón se van borrando:

[...] en el transcurso de los diez años primeros de su vida literaria, sin que más tarde le atraiga ningún influjo astral, ni siquiera le arrastre la caudalosa corriente modernista [...] [En su nuevo estilo poético De ligne] se acerca un tanto a la fonna dlazmironiana de *Lascas* y de los *Triunfos*, que se conocen dispersos, sin que se le asemeje en el propósito ni en muchos procedimientos secundarios.²³

En la orilla , Mi España (1922)

Hay una breve alusión a Alfonso Reyes en “La antología de la ciudad” a propósito de una de las “artes” a la que éste fue muy aficionado: la gastronomía. (En México fue codirector —¿o sólo colaborador?— de una buena revista titulada *Suma gastronómica*, y es autor de unas *Memorias de bodega y cocina*).

Y no diría yo más —cada quien puede ir haciendo su antología de las ciudades que conozca— si no reclamaran Azorín, que ha descrito los dulces de los pueblos, y Alfonso Reyes, que ha escrito versos al confitero

²² P. Henríquez Ureña, “Gastón F. Deligne”, en *Obra crítica*, pp. 145-146.

²³ *Ibid.*, pp. 148-149.

toledano, la mención de una de las artes menores: la dulcería. Cada ciudad, así como tiene sus santos tutelares, dioses epónimos cuya sombra vaga todavía por las calles [...], tiene sus dulces.²⁴

Su estudio “En torno al poeta Moreno Villa” —título inadecuado, pues a su condición de poeta apenas consagra dos páginas, concediéndole cuatro a comentar su libro de divulgación acerca de Velázquez, y una y media a hablarnos de las “clases literarias” (los excéntricos, los improvisadores, los aristócratas, etcétera)— nos interesa porque revela una de sus preocupaciones capitales: el escritor —sostuvo siempre— debe escribir bien.

Y en tal sentido arremete contra Moreno Villa, y, diez páginas antes, contra el musicólogo —español también; muerto en México— Adolfo Salazar:

Ahora[...] el poeta andaluz entrega al público su breve libro de divulgación sobre Velázquez, perfecto como un libro francés. No precisamente en la forma: aquí y allí la expresión es descuidada e incompleta; y de cuando en cuando el autor se olvida de quitar los andamios: “pasamos ahora a tratar de...”; “no podemos detenernos en ...” Pero, en concisión y claridad de contenido, pocos libros conozco que satisfagan tanto.²⁵

[...] No ocultaré [...] que el estilo de Salazar es lo único que en él me desazona. No tiene lima, y, desgraciadamente, a menudo no es claro. Lástima es, ya que la propaganda pierde así de su eficacia; y poco es fuerza basta, con tal que sea sostenido, para alcanzar la claridad y la limpieza. Porque cualidades de estilo no faltan en la prosa de Salazar: tiene, especialmente, el don de las fórmulas epigramáticas.²⁶

Ambas lecciones resultaron fructíferas: Moreno Villa hace gala de excelente prosa en su *Vida en claro*, y castizo y claro se muestra Adolfo Salazar en *Cervantes y la música*, único libro suyo que conozco.

²⁴ P. Henríquez Ureña, “La antología de la dudad”, en *Obra crítica*, pp. 201-202.

²⁵ P. Henríquez Ureña, “El libro sobre Velázquez”, en *Obra crítica*, p. 215.

²⁶ P. Henríquez Ureña, “Adolfo Salazar y la vida musical en España”, en *Obra crítica*, p. 205.

Pero existen tres testimonios preciosos respecto de cómo se preocupaba Henríquez Ureña por los demás:

Luego lo vimos en la intimidad. Nos llevó a su casa, nos enseñó a vivir y a pensar, a oír música y a escribir cuentos, a leer los clásicos e informamos de las ciencias, a disfrutar de las literaturas modernas en sus lenguas originales, a conversar, a gustar de la pintura, a trabajar y apreciar el paisaje y la bondad.²⁷

Y lo que aprendí de él, lo aprendí en el trato cotidiano, más que en la lectura de sus obras. Aprendí de él a tomar en serio el oficio de escritor: bajo su implacable lápiz rojo fue cobrando forma mi prosa adolescente. Aprendí de él, también, casi todo lo que sé de literatura.²⁸

Si hubo un alma sincera, ésa es la suya. Era un testigo insobornable, y su trato era la piedra de toque,[...] Aceptaba la misión patética de enfrentar consigo mismo a cada hombre [...] Los años atenuaron un tanto aquel despilfarro y aquella irresponsabilidad generosa, al irlo cercando entre los muros de las crecientes obligaciones.²⁹



Seis ensayos en busca de nuestra expresión (1928)

El primero, “El descontento y la promesa”, gira en torno del problema de la expresión literaria de Hispanoamérica.

He aquí las ideas cardinales que contiene:

“La independencia literaria”. Antes de que se hubiese obtenido la emancipación política de Hispanoamérica, ya varios escritores proclamaban la independencia cultural: Bello, Olmedo, Heredia, Hidalgo y Fernández de Lizardi —en sus novelas y campañas humanitarias y democráticas.

²⁷ Enrique Anderson Imbert, “Tres notas sobre P.H.U.”, en *Estudios sobre escritores de América*, pp. 208-209.

²⁸ A. Sánchez Reulet, *op. cit.*, p. 61.

²⁹ Alfonso Reyes, “Evocación de P.H.U.”, en *Obras completas*, t. XII, pp. 164 y 166.

Tal actitud resultará reforzada por la primera generación romántica.

El romanticismo duró, en opinión de Henríquez Ureña, demasiado, y sólo dejó “raros arbustos” y “dos copudos árboles, resistentes como ombúes: el Facundo y el *Martín Fierro*”.

Tras del romanticismo viene el modernismo, que si bien es cierto que “toma sus ejemplos de Europa[...] piensa en América”,³⁰

Establece diferencias entre el Darío de *Prosas profanas* y el de *Cantos de vida y esperanza*, y ensalza a ambos.

Que el crítico dominicano volvía sobre sus pasos, se prueba a las claras en este texto de Anderson Imbert que, pese a su extensión, transcribo íntegro pues me parece un buen ejemplo de honestidad intelectual:

Durante la Séptima Conversación de la Organización de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones, realizada en Buenos Aires, en septiembre de 1936, Henríquez Ureña presentó una comunicación sobre la América española y su originalidad, en la que ya se advierte una mayor estimación por el movimiento romántico:

“La larga época romántica, opulenta de esperanza, realizó pocas: quedan el *Facundo*, honda visión de nuestro drama político; los *Recuerdos de provincia*, reconstrucción del pasado que se desvanece; los *Viajes* de Sarmiento, genial en todo; la poesía de asuntos criollos, desde los cuadros geórgicos de Gutiérrez González hasta las gestas ásperamente vigorosas de *Martín Fierro*; las miniaturas coloniales de Ricardo Palma; páginas magníficas de Montalvo, de Hostos, de Varona, de Sierra, donde se pelea el duelo entre el pensamiento y la vida en América. La época de Martí y de Darío es rica en perfecciones, señaladamente en poesía, con Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Othón, Nervo, Urbina, Casal, Silva, Herrera y Reissig. (*Europa-América Latina*, Buenos Aires, Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, 1937, p. 187)”.

En 1940-1941 Henríquez Ureña dio en la Universidad de Harvard una serie de conferencias que, reelaboradas y aumentadas a lo largo de tres años, publicó en 1945 con el título de *Literary currents in his-*

³⁰ P. Henríquez Ureña, “La independencia literaria”, en *Obra crítica*, p. 242.

panic America. Allí, por primera vez, propuso una nueva periodología: estudió el romanticismo en dos generaciones, la que tiene como fondo político la anarquía, de 1830 a 1860, y la que escribe durante la organización constitucional, de 1860 a 1890; y al modernismo también lo matizó en una primera generación, de 1882 a 1896, de Martí, Casal, Gutiérrez Nájera, Silva y Darío, y en una segunda generación, de 1896 a 1920, que es cuando surgen las tendencias de “vanguardia”.

No quiso, en ese libro, comparar entre sí las cuatro generaciones que presentaba, pero ya entonces tenía preferencias. En una carta en inglés que me envió el 27 de marzo de 1943 (“le escribo desde el tren”) me decía:

“Acabo de descubrir que las dos mejores generaciones en la literatura hispanoamericana son la segunda de los románticos y la primera de los modernistas. Los clasicistas del movimiento de independencia tienen tres figuras importantes: Bello, Olmedo y Heredia, y otras interesantes, como Lizardi y Mier; la primera generación romántica cuenta con Sarmiento, y después de él —o, mejor, junto a él— no hay nada realmente grande, aunque tengamos a Avellaneda, excelente técnico que no llegó a convertirse en gran poeta, y a José Eusebio Caro, Julio Arboleda y Gregario Gutiérrez González, el poeta más original. Pero el segundo grupo de románticos (nacidos entre 1832 y 1849) incluye a Montalvo, González Prada, Hostos, Varona, Sierra, en verdad grandes prosistas, Ricardo Palma y Jorge Isaacs, excelentes en su campo limitado, José Hernández y Estanislao del Campo, los mejores gauchescos, Zorrilla de San Martín, el mejor poeta ‘indianista’, y aun otros autores tan interesantes como Mansilla. He sido injusto con este periodo en mi ensayo ‘El desconcierto y la promesa’ al decir que después de cincuenta años (1832-1882) sólo quedaban dos grandes árboles, el *Facundo* y el *Martín Fierro*. Es verdad que gran parte de la mejor obra de aquellos escritores de la segunda generación romántica se escribió después de 1882. Evidentemente yo estaba pensando más bien en los poetas románticos aunque mencioné *Facundo*. Hay otra generación, la primera de los modernistas, nacidos entre 1853 y 1875 (Zorrilla de San Martín nació en 1857, pero su actitud es la de los últimos románticos, si bien anunció el modernismo). Ahora predominan los poetas: Martí, Casal, Gutiérrez Nájera, Rodó, Othón, Díaz Mirón, Neruo, Silva, Darío, Lugones, González Martínez, Valencia. Pocos grandes prosistas: Martí, Gu-

tiérrez Nájera, Rodó, Sanín Cano. La segunda generación modernista (Herrera y Reissig, Florencio Sánchez, Fernández Moreno, Banchs, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonso Reyes, los hermanos García Calderón *et al.*), tanto como la de los vanguardistas (Güiraldes, Borges, Mallea, Neruda, Huidobro, Pellicer, Torres Bodet, Gorostiza, etcétera), me parecen inferiores a aquellos dos”.

Acaso por no considerarlos suficientemente objetivos no quiso incorporar estos juicios ni a *Literary currents* ni a *Historia de la cultura*. Pero, según se ha visto, en la obra póstuma declara la superioridad de la prosa de los románticos tardíos sobre la de los modernistas.³¹

“Tradición y rebelión”. Señala las distintas actitudes que puede asumir el escritor hispanoamericano: 1) la europeizante —modelo: Francia; Meca: París; 2) la hispanizante, y 3) la criollista cerrada.

Las tres actitudes resultarán, a la postre, benéficas.

“El problema del idioma”. El poeta, el escritor se expresa —y tendrá que seguir haciéndolo— en la lengua recibida de España. Imposible volver a las lenguas indígenas; y en cuanto a la creación de dialectos, el habla gauchesca, que es, en Hispanoamérica, el que parece alejarse más del castellano, tiene menos diferencias con éste que el leonés o el aragonés.

“Las fórmulas del americanismo”. Por razones de espacio me limito a enumerarlas: 1) la naturaleza, 2) el indio, 3) el criollo, y 4) la que ejemplifica Ricardo Palma, cuyo “precepto único es ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas, así en la poesía como en la novela y el drama, así en la crítica como en la historia. Y para mí, dentro de esa fórmula sencilla como dentro de las anteriores, hemos alcanzado en momentos felices, la expresión vívida que perseguimos. En momentos felices, recordémoslo”.³²

“El afán europeizante”. Asume Henríquez Ureña respecto de él una actitud ecléctica: “Aceptemos francamente, como inevitable, la situación compleja: al expresarnos habrá en nosotros, junto a la porción sola, nuestra, hija de nuestra vida, a veces con herencia indígena, otra

³¹ E. Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 170.

³² P. Henríquez Ureña, “El afán europeizante”, en *Obra crítica*, p. 249.



porción sustancial, aunque sólo fuese el marco, que recibimos de España”.³³

“La energía nativa”. El criollo puede estar tranquilo; pese a la influencia externa —europea— la energía nativa le dará un tinte original en cuanto emprenda en materia artística.

“El ansia de perfección”. He aquí el único secreto o principio de la expresión:

[...] trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con ansia de perfección. [Más adelante dirá que] Cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido.³⁴

“El futuro”. Cree que empieza a considerarse una profesión la de escritor: sólo así se alcanzará “la disciplina, el reposo que permite los graves empeños”.

Hoy sabemos que pecaba de optimista —salvo contadas excepciones, el escritor hispánico no vive de su pluma, no es un escritor profesional.

En el segundo ensayo “Camino de nuestra historia literaria” desarrolla un solo tópico: cómo —en su opinión— debe escribirse la historia de la literatura hispanoamericana.

En “Figuras” estudia la de tres escritores mexicanos: Ruiz de Alarcón, González Martínez y Alfonso Reyes.

“Don Juan Ruiz de Alarcón” fue una conferencia dictada en México en 1913 y reproducida y comentada innumerables veces.

Fue, en su momento, original, aunque no exenta de pasión.

En ella —la conferencia— sostenía Henríquez Ureña la mexicanidad —como escritor— de Ruiz de Alarcón, aunque no faltan críticos que la niegan enfáticamente —Joaquín Casaldueiro, Genaro Fernández MacGregor, Ermilo Abreu Gómez, Carmelo Samoná—, o que atribuyen

³³ *Ibid.*, p. 250.

³⁴ *Idem*; asimismo “El futuro”, en *Obra crítica*, p. 251.

los rasgos distintivos de su obra al resentimiento —por ser pobre, corcovado, etcétera— según caracterizara esta pasión Max Scheler, y a la mexicanidad —tal es la postura de Ángel Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española*.

Los rasgos mexicanos en la obra de Ruiz de Alarcón son, a juicio del dominicano, “el sentimiento velado, el tono discreto, el matiz crepuscular [...]”,³⁵ rasgos que también se dan en la poesía de Navarrete, Pesado, Pagaza, Othón, Gutiérrez Nájera (las excepciones —Carpio, Altamirano, Díaz Mirón— confirman la regla) y en la pintura de Juan Téllez, Germán Gedovius, Diego Rivera, Ángel Zárraga y Gonzalo Argüelles Bringas.

El carácter moral de su teatro lo explica Henríquez Ureña en función de su mexicanidad, así como la tendencia a conferirle más importancia a la observación caracterológica de los personajes que a su movimiento en escena o al valor estético de sus parlamentos.³⁶

“Enrique González Martínez” es el prólogo al libro *La muerte del cisne* (1915) del jalisciense; obra en la que se dan “los dos impulsos, el de la fe, el de la desesperanza, la voz sollozante de los días inútiles y del huerto cerrado”.³⁷ Cierran el estudio unas “Notas sobre la literatura mexicana” que escribiera en 1922, y que concluye tras de analizar brevemente la obra de González Martínez.

Divide en ellas las notas —la literatura mexicana de los siglos XIX y XX en cinco periodos:

1) Estilo académico en poesía (Navarrete, Pesado y Carpio). Popularismo estilístico en la prosa de Lizardi, Bustamante, Mier. (Sus herederos: Cuéllar y Morales).

³⁵ P. Henríquez Ureña, “Don Juan Ruiz de Alarcón”, en *Obra crítica*, p. 272.

³⁶ Según la crítica más autorizada, Antonio Alatorre ha zanjado definitivamente la disputa relativa a la mexicanidad de Ruiz de Alarcón con estas palabras: “Lo que interesa en Alarcón no es su calidad de mexicano —¿real?, ¿discutible?, ¿inexistente?—, sino sus valores intrínsecos como dramaturgo. ¿Qué importancia tiene que se le estudie en las historias de la literatura española al mismo tiempo que en las de la literatura mexicana? ¡Tanto mejor, si esos estudios nos iluminan los valores de un gran escritor! (“La mexicanidad de Ruiz de Alarcón”, en *Anuario de Letras*, núm. IV, 1964).

³⁷ P. Henríquez Ureña, “Apostillas”, en *Obra crítica*, p. 288.

2) Después de 1830, el romanticismo. La “era para nosotros de los versos descuidados y de los novelones truculentos”.³⁸

3) El periodo de la Reforma (1850-1860). (Altamirano, Ramírez, Riva Palacio, Guillermo Prieto, etcétera).

4) La edad de oro de las letras mexicanas, especialmente en la poesía (1880-1910). (Justo Sierra, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Othón y Nervo).

5) De 1910 en adelante. Surge, como consecuencia de la caída de Porfirio Díaz, la literatura de los emigrantes, de los porfiristas: Nervo, Urbina, Tablada, que durante el periodo revolucionario no crean nada nuevo, ni reflejan en su obra cambio alguno. Sólo hay dos poetas importantes situados aún en la penumbra: González Martínez y María Enriqueta. Aquél es el que más influye en la generación de Contemporáneos —hasta ser destronado, hacia 1920, por Ramón López Velarde.

La división que establece el crítico dominicano es bastante arbitraria, así como su aserto de que a partir de 1910 “no hay cambio esencial” en la poesía de Tablada, que ensayó todos los ismos en boga durante el periodo de entreguerras, y que familiarizó con ellos —los ismos— a poetas como Villaurrutia, Gorostiza, Novo y Pellicer.

Brilla por su ausencia, en su clasificación, el grupo de escritores realistas y naturalistas: Gamboa, Rabasa, Frías, López Portillo y Rojas.

La tercera, última figura es la de Alfonso Reyes. Ensayo escrito en 1927. Inconexo. Procura —sólo lo consigue a medias— convencernos de que Reyes más que un erudito es un creador.

La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo (1936)

Dedica largo párrafo y nota aún más extensa —era una de sus debilidades: las notas kilométricas— al poeta barroco hispano-mexicano Bernardo de Balbuena, quien hizo larga visita a Santo Domingo: de

³⁸ *Idem.*

enero de 1622 a —por lo menos— el 23 de octubre de 1623,³⁹ y hace otro tanto respecto de Jacobo de Villaurrutia, dominicano que fundó en México, en compañía de Bustamante, el *Diario de México*.⁴⁰

Plenitud de España.- Estudios de historia de la cultura (1940-1945)

En el ensayo “Lope de Vega” puede leerse una breve alusión a Ruiz de Alarcón:

Toda su ética —la de Lope— está en su religión y en los ejemplos virtuosos de la historia clásica: toda su ética superior, porque su moral de todos los días la recibe, sin asomo de crítica, del ambiente; en contraste, Ruiz de Alarcón, el criollo, el jorobado, hará severa disección de aquella moral cotidiana.⁴¹

Antología de artículos y conferencias

Los “Romances de América” —o sea, las versiones americanas de los romances españoles— fueron recogidos en Santo Domingo. Sólo uno, “Las manzanas”, es de México:

— Señora Santa Ana
¿por qué llora el niño?
— Por una manzana
que se le ha perdido.
— Vamos a la huerta,
cogeremos dos:
una para el niño
y otra para vos.

³⁹ P. Henríquez Ureña, “Religiosos”, p. 348; “Notas a la cultura y las letras coloniales en Santo Domingo”, en *Obra crítica*, pp. 402-404.

⁴⁰ P. Henríquez Ureña, “El siglo XVIII”, pp. 361-362; “Notas a la cultura y las letras coloniales en Santo Domingo”, en *Obra crítica*, pp. 418-430.

⁴¹ P. Henríquez Ureña, “Tradición e innovadón”, en *Obra crítica*, p. 461.

Según Alfonso Reyes —lo dice Henríquez Ureña— acaso este romance tenga “por base un mito solar semejante al de las manzanas o toronjas doradas de las Hespérides, recobradas por Heracles; símbolo del retorno de la luz, del día”.⁴²

Comunes a casi todos los países hispánicos son ciertos cantos infantiles, auténticas jitanjáforas, que incluye aquí Henríquez Ureña y Reyes en *La experiencia literaria*.

En sus “Apuntaciones sobre la novela en América” explica la tardía aparición del género por la prohibición de Carlos V de que se enviasen e imprimiesen novelas en la América hispánica. (Hoy sabemos, gracias a Irving A. Leonard y Francisco Rodríguez Marín, que no pudo ser ésta la razón; aducen las suyas, entre otros, Fernando Alegría y Luis Alberto Sánchez).

Menciona ciertos amagos novelescos —o protonovelas, según nomenclatura del citado Luis Alberto Sánchez— entre los que figuran, en México, *Los infortunios* de Alonso Ramírez, de Sigüenza y Góngora, *Los sirgueros de la Virgen*, de Francisco Bramón, y *La portentosa vida de la muerte*, de Joaquín Bolaños.

De carácter estrictamente bibliográfico es el estudio “Escritores españoles en la Universidad de México”: Eugenio Salazar de Alarcón, fray Melchor de los Reyes, Mateo Alemán y Francisco Cervantes de Salazar.

Mayor interés reviste “Don Ramón del Valle-Inclán”. En él alude el maestro dominicano a la primera estancia del novelista en México, recién cumplidos los veinte, y cuando sólo era aprendiz de periodista.

Por todo concepto excelente es “El teatro de la América española en la época colonial”. Mucho de lo que en él dice —cómo los misioneros españoles aprovecharon la afición por las representaciones dramáticas de los indios para catequizados; importancia del *Rabinal Achí*; las primeras obras de autores hispanoamericanos: las de Llerena y *El desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la iglesia mexicana*, de Juan Pérez Ramírez, las de sor Juana y Peralta Barnuevo y Ruiz de Alarcón

⁴² P. Henríquez Ureña, “Romances de Nochebuena”, en *Obra crítica*, p. 587.

—es ya del conocimiento de cualquier estudioso de la literatura hispanoamericana, mas no lo era cuando Henríquez Ureña lo escribió.

Quisiera terminar este artículo con dos líneas de Alfonso Reyes que resumen lo tratado: “Todo se ha dicho cuando afirmarnos que Henríquez Ureña hizo adelantar en algún grado cuantos asuntos empuñaba”.⁴³

⁴³ Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. XII, p. 166.

Los Contemporáneos (1920-1932)

Se designa con el nombre de Contemporáneos al grupo de escritores más representativo y valioso de la vanguardia mexicana. Es, también, el título de la más importante revista que los reunió a todos, y cuyos cuarenta y tres números aparecieron de junio de 1928 a diciembre de 1931; nombre —contemporáneos—, por otra parte, que no se sabe con certeza de dónde procede: a juicio de Ermilo Abreu Gómez, José Gorostiza lo inventó;¹ según Emmanuel Carballo fue tomado del libro *Contemporáneos, notas de crítica* (1928), de Jaime Torres Bodet,² y tampoco puede descartarse la posibilidad de que su origen estuviese en la primera editorial del grupo: Ediciones Contemporáneos, que publicó, en mayo de 1928, la *Antología de la poesía mexicana moderna*, de Jorge Cuesta. En cambio, es innegable que este conjunto de escritores fue conocido, a partir de 1928, por el nombre de su revista.

Antes de que reunieran sus esfuerzos en *Contemporáneos*, habían coincidido en otros periódicos y revistas (*El Heraldo Ilustrado*, *El Maestro*, *Antena*, *El Universal Ilustrado*, *San-Ev-Ank*, *Policromías* y *México Moderno*), y el grupo era el resultado de la fusión de tres subgrupos de amigos —o de soledades— formados en la Escuela Nacional Preparatoria. El primero lo constituyeron Enrique González Rojo (1899-1939), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Jaime Torres Bodet (1902-1974) y José Gorostiza (1901-1973); el segundo, Xavier Villaurrutia (1903-1950) y Salvador Novo (1904-1974), y el tercero, Jorge Cuesta (1903-1942) y Gilberto Owen (1905-1952). Hubo siempre, a mi juicio, una mayor afinidad intelectual y una vinculación amistosa más estre-

¹ Ermilo Abreu Gómez, “Contemporáneos”, en *Las revistas literarias de México*, p. 165.

² Emmanuel Carballo, *Jaime Torres Bodet*, pp. 86-87.



cha entre los componentes de los subgrupos segundo y tercero, que primero y segundo y primero y tercero. Sólo dos revistas pueden considerarse el antecedente directo de *Contemporáneos: La Falange y Ulises*.

Dirigieron *La Falange* Torres Bodet y Ortiz de Montellano. Se publicaron siete números —diciembre de 1922, octubre de 1923—; reflejaba la participación de los directores y de buen número de colaboradores en los programas educativos y culturales de Vasconcelos:

[...] no pretendía actuar como un órgano de cenáculo y no intentaba combatir contra nadie, sino en pro de algo. A pesar de lo dicho, no dejó de pensarse que el nombre —tan militar— con el cual la editábamos y la portada de Adolfo Best, en la que tres figuras sostenían una sola y tremenda lanza, eran ya ostentación de un espíritu de violencia [...] la revista despertó hostilidades [...] que no siempre tuvimos nosotros la serenidad necesaria para ignorar [...] Lo que hubiera podido “situar” a *La Falange* era, junto con la afición folclórica de Ortiz de Montellano [...] nuestro fervor por la pintura mexicana, entonces tan discutida.³

El propio Torres Bodet reconoce la deuda de la revista con uno de los que formarían parte de *Contemporáneos*, Villaurrutia, y añade que también Novo colaboró con Ortiz de Montellano y con él, aunque de manera menos asidua que el autor de *Reflejos*. Esto se debió, según el propio Novo, al hecho de que él trabajaba en la Universidad —Pedro Henríquez Ureña le había conseguido su primera cátedra de literatura en la Escuela de Verano y su primer empleo burocrático—, mientras que Torres Bodet y Ortiz de Montellano, así como González Rojo y Villaurrutia, lo hacían en el Ministerio de Educación, cuyo primer titular fue, en 1921, José Vasconcelos. Andando el tiempo, Novo abjuraría de la influencia ejercida en su persona por Henríquez Ureña:

[...] el error que más a menudo sufren los hombres es el de dedicarse a las letras. La culpa la tiene un hombre solo, maniático por descubrir genios y trazarles caminos, a quien es inútil nombrar porque, de quince años acá, no hay en México —y dicen que en América— aficionado a

³ Jaime Torres Bodet, “Tiempo de arena”, en *Obras escogidas*, p. 284.

la escritura y a la lectura que no haya recibido, directa o indirectamente, su influencia [...] esta influencia extraña resultó ser pésima maestra, ahogar la personalidad, reducir el hombre al índice y el escritor al retazo erudito.⁴

Contemporáneos recogería la afición folclorista —populista— de Ortiz de Montellano, el “fervor” de casi todos los escritores del grupo por la nueva pintura mexicana, el interés por la poesía norteamericana más reciente (Novo tradujo para *La Falange* un poema de Edgar Lee Masters y otro de Ezra Pound, por ejemplo), así como por la poesía de vanguardia en general (Villaurrutia publicó también en *La Falange* un poema cubista: “Pueblo”).

El interés central de *Ulises*, dirigida por Novo y Villaurrutia, de la que sólo se publicaron seis números (mayo de 1927, febrero de 1928), fueron las tendencias literarias experimentales. Novo sostiene que *Ulises* no pretendía representar el interés nacional: sólo implicaba dos criterios más o menos acordes: el de Villaurrutia y el suyo propio. Los poemas incluidos son obra, fundamentalmente, del “grupo de soledades”, “grupo de amigos” o “grupo sin grupo”, como designarían —andando el tiempo— a los Contemporáneos, respectivamente, Cuesta, Ortiz de Montellano y Villaurrutia, aunque esto no implicase excluir a los poetas de generaciones precedentes, v. gr., Enrique González Martínez.

Hago hincapié en esto, porque al menos que yo sepa —nadie ha subrayado como una constante de Contemporáneos su eclecticismo, que los aproxima a los vanguardistas españoles, me refiero a los de la Generación del 27— y los aleja de los estridentistas mexicanos, los ultraístas argentinos, los simplistas peruanos, etcétera. Nunca renegaron los Contemporáneos de las generaciones literarias que precedieron a la suya —la del Ateneo y la de 1915, y especialmente de la primera, pues la segunda sólo dio un crítico: Antonio Castro Leal—, y en las que destacaron el citado González Martínez, Alfonso Reyes,

⁴ Salvador Novo, “Algunas verdades acerca de la literatura mexicana”, en *El Universal Ilustrado*, 19 de feb., 1924.

Julio Torri y Martín Luis Guzmán, lo cual no significa que en muy breve lapso dejaran de sacudirse la influencia de González Martínez: ni podían ni debían cantar con sus propios pulmones, dice Villaurrutia, el dolor del posmodernista mexicano. Contemporáneos y estridentistas coincidieron en su estimación por la obra de Ramón López Velarde y José Juan Tablada —siempre curioso, siempre al día.

Los Contemporáneos también procuraron establecer relaciones armónicas con escritores de su tiempo que profesaban tendencias literarias abiertamente opuestas a las suyas: me refiero a los colonialistas o virreinalistas y a los novelistas de la Revolución mexicana.

En *Ulises* figuran prosas y poemas no traducidos de Joyce, Jacob, Bontempelli, Sandburg y Apollinaire.

Tuvieron activa participación en *Ulises*, Cuesta y Owen. De esta manera colaboraron en ella esporádicamente González Rojo, Torres Bodet y Ortiz de Montellano.

Como ocurriera con *La Falange*, la oposición a *Ulises*, o, mejor dicho, a las ideas y tendencias literarias de sus directores, no tardó en hacerse sentir. De pronto, la revista dejó de publicarse: ni Novo ni Villaurrutia dijeron —nunca— por qué.

La hostilidad contra los editores de *Ulises* aumentó cuando éstos —y Owen— formaron un grupo teatral de carácter experimental: el Teatro de Ulises (1928). Hizo posible la constitución de este teatro una de las mujeres más inteligentes e inquietantes de esa época, que, infortunadamente, no tardaría en suicidarse: Antonieta Rivas Mercado.

El primer intento experimental en este campo —el Teatro del Muriólagos— lo organizaron, en 1924, un grupo de estridentistas: Luis Quintanilla, Carlos González y Francisco Domínguez, y sólo alcanzó una representación: se trataba de un espectáculo en el que estaban presentes “casi todos los recursos de la estética: el canto, la música, la danza y la pintura, y en el que se pretendía mostrar al público, especialmente en el extranjero, en forma sintética y sugestiva, todos aquellos aspectos de nuestra vida nacional que sean característicos de nuestra poesía”, escribió Luis Quintanilla en el catálogo explica-

tivo del teatro en sí y de los números representados.⁵ Opino que Luis Mario Schneider se deja llevar de su entusiasmo por los estridentistas cuando afirma, rotundo, que el “Teatro Mexicano del Murciélagó fue la experiencia teatral más valiosa, tanto de forma como de contenido, que tuvo la trayectoria del teatro en México en los años del 20 al 30”.⁶

El Teatro de Ulises inicia sus trabajos en abierta oposición a la influencia que se dejaba sentir en todas las salas comerciales de México del teatro benaventino —de aire local cosmopolita, automático—; ofrece —a cambio— un repertorio compatible con el hombre y con las verdades de la época.

Se percatan —Novo, Villaurrutia, Owen y quienes no tardaron en unírseles en una forma u otra: Celestino Gorostiza, Clementina Otero, Julio Jiménez Rueda, Isabela Corona, entre otros— de que representar una obra dramática significa resolver —satisfactoriamente— el conjunto de problemas que ofrece: una traducción adecuada; una interpretación escénica mesurada, discreta; una decoración original —colaboran en el Teatro de Ulises, en calidad de escenógrafos, pintores de la talla de Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Roberto Montenegro.

En el pequeño teatro —situado en una casa, en Mesones 42, propiedad, creo, de Antonieta Rivas Mercado— se representan obras nuevas por actores no profesionales. Los poetas —Owen, Villaurrutia, Novo— actúan, traducen, dirigen, guiados por su instinto y su inteligencia. Quieren introducir en su propio medio —el mexicano— el repertorio y los sistemas dramáticos extranjeros.

Owen traduce *Símili*, de Claude Roger Marx y *El peregrino*, de Charles Vildrac; Novo, *Ligados*, de Eugene O’Neill; Celestino Gorostiza, *El tiempo es sueño*, de Henri René Lenormand; Enrique Jiménez Domínguez, *La puerta reluciente*, de Lord Dunsany; Villaurrutia actúa en *Orfeo*, de Jean Cocteau, el autor francés que más influencia ejercerá en su obra por esos años —otro francés, André Gide, es el escritor que mayor influjo moral tuvo sobre él a todo lo largo de su vida.

⁵ Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 226.

⁶ *Ibid.*, p. 108.

Las representaciones se efectuaron, a base de esas seis obras, de enero a agosto de 1928. Aspiraron entonces a conseguir un público mayor, y las pusieron en un teatro comercial, el Fábregas. Resultado: un ruidoso fracaso de público. Con todo, habían conseguido introducir en México la inquietud por el nuevo teatro.

Años más tarde —1932, 1934, 1938 y 1939— varios Contemporáneos participarían en un segundo intento de teatro experimental: el Teatro de Orientación.

La experiencia de Ulises fue muy significativa para Novo y Villaurrutia, los únicos que se dedicaron —profesionalmente— a la dirección, enseñanza y composición dramáticas. Aunque alejado de las actividades del Teatro de Ulises, Ortiz de Montellano dejó dos piezas de títeres, *Pantomima* y *El sombrerón*, y un poema dramático, *La cabeza de Salomé*, publicado en la revista *El Hijo Pródigo*.

El teatro de estos dos grupos experimentales —Ulises y Orientación— procuró alejar al público del costumbrismo, quiso superar los recursos anquilosados de la representación romántico-realista, para explorar la subjetividad e intentar formas poéticas y concepciones de espacio y tiempo más libres. Los primeros pasos para modernizar el teatro hispanoamericano los dieron Novo y Villaurrutia.

Otro importante antecedente de la creación de la revista *Contemporáneos* y, en consecuencia, de la fusión en uno de los tres subgrupos, fue la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), de Jorge Cuesta. El centón destacaría, además de la estricta selección poética, la solidaridad del grupo por medio de sus diferencias.

La *Antología* es lo más parecido a un manifiesto de parte del grupo. Está dividida en tres secciones: la selección de los poetas más jóvenes incluidos en la tercera es responsabilidad, “en su mayoría”, de Cuesta, quien les pidió que escogieran “algunas de las poesías que los representarían”; “La selección y las notas de los poetas agrupados en las dos primeras secciones son fruto de una labor colectiva que casi quisiéramos llamar impersonal”.⁷ En esa “labor colectiva” participaron Torres Bodet, Villaurrutia y Ortiz de Montellano.

⁷ Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, p. 10.

A mi juicio, la razón por la cual se resolvió que fuese Cuesta quien firmara la *Antología* es obvia: el hecho de no figurar en ella como poeta no le afectaría: hasta ese momento sólo había publicado un poema: “Dibujo”. (Aparecer al propio tiempo como poeta y como antólogo es, en México, que yo sepa, una moda introducida en *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, 1941, por un miembro de Contemporáneos, Villaurrutia, y por otro —excelente y al propio tiempo modestísimo poeta— de la Generación del 27, Emilio Prados). Por otra parte, los Contemporáneos no delegaban esta tarea —que tanto les importaba— en un advenedizo: Cuesta era, en opinión de Villaurrutia, un crítico lúcido, dotado de ingenio y de notable “capacidad para asociar y analizar conceptos”. Se trataba, agrega, del “más universalmente armado de todos los escritores del grupo”.⁸

La *Antología* suscitó una acerba controversia: con ella, dice Novo, se concitaron el odio de otros escritores.

Pero, ¿qué tenía de particular esta antología para “concitar” tantos odios? Ausencias demasiado espectaculares, dirá, años más tarde, Torres Bodet: se refería, fundamentalmente, a la de Manuel Gutiérrez Nájera; figuraba en cambio, como contrapartida, un poeta muy estimado —¿sobrestimado?— por alguno de los “antólogos”: Efrén Rebolledo; ataques virulentos, en las notas que precedían a sus respectivos poemas, a ciertos autores seleccionados, especialmente a Rafael López y a Manuel Maples Arce; inclusión de una serie de poetas jóvenes —los Contemporáneos— de obra exigua y primeriza.

En términos generales no les faltaba razón a los aristarcos. Con todo, el tiempo demostró que también la tenían en muchos sentidos Cuesta y colaboradores: la inclusión —inesperada para muchos, justa para ellos— de varios poemas de Luis G. Urbina; la aceptación a regañadientes —léase la nota de presentación— de algunas poesías de Amado Nervo, a instancias —me inclino a creer— de Ortiz de Montellano, el único Contemporáneo que estimaba la obra del nayarita; la incorporación de varias poesías de Ricardo Arenales, poeta extranjero.

⁸ Xavier Villaurrutia, “In Memoriam: Jorge Cuesta”, en *Obras*, p. 848.

El primer fruto colectivo del grupo Contemporáneos fue la *Antología*; sería el segundo la revista *Contemporáneos*. Pero antes de hablar de la revista —de la que, por cierto, tanto se ha escrito—, debo transcribir y, ocasionalmente, glosar ciertos textos que prueban —por lo dicho hasta aquí, así como por lo que se dirá en seguida— que el grupo Contemporáneos constituye una generación.

En el primer volumen de su *Historia de las literaturas de vanguardia* (1971) interpreta Guillermo de Torre ciertas ideas de Dilthey, Petersen, Ortega, Pinder, Michaud y Peyre, en torno del concepto de generación. Como Frank Dauster aplicó el método generacional de Petersen al grupo Contemporáneos —aunque lo hiciera a través de la adaptación realizada por Pedro Salinas cuando lo utilizó para referirse a la Generación del 98— y llegó a la conclusión de que continúa una generación, y como Merlin H. Forster negó que “el grupo [...] pueda considerarse como toda una tendencia literaria o una ‘generación’ amplia; es forzosamente un círculo reducido de amigos que entre los años 1920 y 1932 colaboraron en una serie de trabajos literarios”,⁹ pienso que la definición que del concepto de generación nos ofrece en su libro Guillermo de Torre probará que Contemporáneos es, en efecto, y como quiere Dauster,¹⁰ una generación:

⁹ Merlin H. Forster, *Los Contemporáneos. 1920-1932*, p. 7.

¹⁰ Frank Dauster, *Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los Contemporáneos*. Resumen —y, ocasionalmente, glosa— el contenido de las páginas 12-13: 1) Los Contemporáneos son coetáneos; 2) su formación cultural es homogénea; aunque procedentes, algunos de ellos, del interior de la República, todos se hallan en la capital desde edad temprana —casi todos estudian, agregó, en la misma escuela: la Escuela Nacional Preparatoria—, les es común una arrolladora curiosidad literaria que no se conforma con los límites pedagógicos; autodidactas; omite Dauster un factor que también contribuiría a la homogeneidad de formación: todos pertenecían —señala Enrique González Casanova en su “Reseña de la poesía mexicana del siglo xx”, en *México en el Arte*, núm. 10, p. 15— “a una de las clases más afectadas por la Revolución, la media alta, que fue desalojada de sus posiciones y de sus prebendas”; 3) tienen un lenguaje generacional; 4) su acontecimiento o experiencia generacional fue la Revolución “en el sentido de que provocó parte del estancamiento (literario) contra el cual reaccionaban, además de las innegables influencias personales”, no hay que olvidar, añadiría yo, que si bien es verdad que no participaron bélicamente en la Revolución, también lo es que la vivieron: la Revolución armada abarca, de hecho, una década: 1910-1920; 5) se hallan frente a un anquilosamiento de la generación anterior; el profesor norteamericano

En términos literarios o artísticos una generación es un conglomerado de espíritus, suficientemente homogéneos, sin mengua de sus respectivas individualidades, que en un momento dado, en el de su alborar, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil. Repárese en el primer factor: el hecho fundamental de la “comunidad juvenil”: haber tenido juntos veinte años [...] es un sello de cohesión. Adviértase ahora la segunda y doble condición —afirmar unas cosas, negar otras—, haciendo más bien hincapié en la segunda. Porque lo peculiar de los jóvenes es esto: generalmente están más de acuerdo en lo que niegan que en lo que afirman.¹¹

Y añadirá en seguida que “cada generación [...] que surge [significa] una ruptura y una inauguración al mismo tiempo [...] Afirmarse por sí propio —resorte de lo generacional— es reaccionar contra los inmediatamente predecesores”.¹²

La fecha de nacimiento no es, para Guillermo de Torre, decisiva: lo importante es la aparición en la historia, el momento en que la comunidad juvenil “se manifiesta colectivamente, solidariamente; es decir, un primer libro, un prólogo resonante que suscita prosélitos, la publicación de un manifiesto [...] la definición por cualquier otro medio de una actitud coherente —adhesión, protesta, es lo mismo— de varios espíritus jóvenes ante ciertos hechos, personas o ideas”.¹³ Después, los componentes de la generación publicarán algunas obras decisivas “que singularizando inicialmente a sus autores les manifiestan también como miembros de una generación, puesto que traducen tanto

sostiene que todos los miembros de Contemporáneos “participaban de la búsqueda de la universalidad como reacción” contra el modernismo gastado, y la literatura prostituida con fines políticos, afirmaciones tan apresuradas como discutibles; 6) tienen entre sí, al iniciar su carrera literaria, una relación personal amistosa. Por lo que hace al problema del caudillaje, y 7) Dauster lo considera sumamente intrincado: dice que en un sentido Villaurrutia fue el “imán alrededor de quien se reunían estas diversas personalidades”; y añade que tenían un ideal común como guía: “poner en contacto a México con lo universal”.

¹¹ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, t. I, pp. 63-64.

¹² *Ibid.*, p. 64.

¹³ *Ibid.*, p. 65.

las influencias recibidas como las aportadas y marcan el comienzo de su expansión”.¹⁴ La generación, pues, no nace, se hace. Es un acto espiritual y no un hecho biológico.

Editan los ocho primeros números de *Contemporáneos*, Torres Bodet, González Rojo, Ortiz de Montellano y Bernardo J. Gastélum; los treinta y cinco restantes, Ortiz de Montellano, pues fue el único de los cuatro que permaneció en México al concluir el gobierno de Plutarco Elías Calles (1928). Ortiz de Montellano pudo seguir publicando la revista gracias al patrocinio de Genaro Estrada, subsecretario de Relaciones Exteriores.

Contemporáneos tuvo la virtud de darle a los componentes del grupo un sentimiento de solidaridad, al margen de que varios de ellos hubiesen iniciado —físicamente al menos— la desbandada.

El propósito de la revista no era otro que el de *Ulises* lograr que la sociedad mexicana tomase conciencia de lo sucedido en el resto del mundo —léase Europa— a partir de 1910. Esto ocurría cuando en casi todos los países occidentales ya se habían desarrollado los movimientos de vanguardia. (Es sabido que en México los primeros representantes de la vanguardia no fueron los Contemporáneos sino los estridentistas, que brillaron fugazmente de 1922 a 1927, y de los cuales sólo quedó una poderosa individualidad: la de Manuel Maples Arce; fueron decisivos para la constitución del estridentismo, por orden de importancia, el futurismo, el dadaísmo y el creacionismo. “Los estridentistas —ha escrito Luis Leal— enaltecen los aparatos mecánicos, cantan a las masas, dan preferencia a las imágenes dinámicas, hacen uso de los recursos tipográficos y ponen la palabra en libertad”).¹⁵

Como otras muchas revistas de vanguardia, *Contemporáneos* era cultural y literaria, estaba atenta a lo nuevo y se situaba al margen de la política. La vanguardia artística y la combatividad política, o, si se prefiere, la preocupación social, tendieron en esos años —1920-1930—, como afirma Adolfo Prieto, “a expresarse en canales de pronunciado

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Luis Leal, *Panorama de la literatura mexicana actual*, p. 38.

paralelismo”.¹⁶ Las excepciones que confirmarían la regla: *Amauta*, la excelente revista del peruano José Carlos Mariátegui, y *Claridad*, que se publicaba en Buenos Aires. A este respecto ha escrito unas líneas luminosas José Luis Martínez:

El deseo de participar en la revolución de la expresión y la significación artística que se inició a fines del siglo XIX y se consumó en la tercera década de nuestro siglo, fue visto como un ejercicio de literatura pura por quienes preferían que las letras no sirvieran a su propia revolución sino a la social y política que agita el mundo.¹⁷

Manuel Durán señala que acaso esta actitud política de las revistas de vanguardia obedeciese a que “la política inmediata estaba en todas partes muy desprestigiada”.¹⁸ Sin embargo, una lectura atenta de *Contemporáneos* no prueba que los componentes del grupo olvidaran la realidad mexicana, como les reprochaba el sector populista de la cultura nacional. Así, por ejemplo, hay en ella ensayos sobre Diego Rivera, Mariano Azuela, sor Juana, y sobre la psicología social y existencial del mexicano.

Por esos años se padecía en México de un agudo nacionalismo que hacía ver con malos ojos el internacionalismo o universalismo de la generación de Gorostiza, Novo, etcétera, lo que no implica, insisto, que le resten valor a lo propio, que lo propio careciese para ellos de atractivo: el rigor crítico de los Contemporáneos evitó que, a título de originales —como se esforzaban denodadamente en serlo todos los vanguardistas—, arrasaran indiscriminadamente con lo tradicional, con lo clásico —cosa que sí hicieron los estridentistas. Como a los españoles de la Generación del 27, les interesa Góngora; pero como mexicanos que son, estudian a sor Juana, e incluso editan algunas de sus obras decorosamente.

¹⁶ Adolfo Prieto, “Conflicto de generaciones”, en César Fernández Moreno, coord., *América Latina en su literatura*, p. 409.

¹⁷ J. L. Martínez, “Unidad y diversidad”, en C. Fernández Moreno, coord., *op. cit.*, p. 85.

¹⁸ Manuel Durán, *Antología de la revista “Contemporáneos”*, p. 14.



El sector cultural populista —Héctor Pérez Martínez, Andrés Henestrosa y otros—, califica erróneamente de “científicos”, esto es, de porfiristas, a los Contemporáneos. (Es sabido que el Porfiriato había tenido contactos culturales muy importantes con Francia —recuérdese que la filosofía porfirista, el positivismo, es francesa.) El internacionalismo de los Contemporáneos no era exclusivamente francés: introducen en México el teatro de Pirandello, de Roso de San Secondo, de O’Neill; la poesía de Eliot, de Langston Hughes —antirracista—, de Blake. Eso sin mencionar los nexos que establecen con los escritores de la Generación del 27, al igual que con Neruda y Borges, por citar sólo a unos cuantos de lengua española.

Como saben de la existencia de Proust, Kafka, Joyce —no se olvide que una de las acusaciones de que se les hacía objeto era la de que conocían idiomas— no sólo se pronuncian contra la narración objetiva —realista, naturalista— por parecerles limitada, insuficiente, cuando precisamente es esa la clase de narración que empezaron a cultivar en México —por esos años— los novelistas de la Revolución: *Los de abajo*, que sólo se descubre literariamente en 1925; *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929); *La revancha* (1930), de Agustín Vera; sino que incluso escriben sus propias novelas experimentales, subjetivas, poéticas: Torres Bodet, *Margarita de Niebla* (1927); Novo, *Return Ticket* (1928); Villaurrutia, *Dama de corazones* (1928), y Owen, *La llama fría* (1925) y *Novela como nube* (1928). La ruta narrativa iniciada por los Contemporáneos será —en opinión de Manuel Durán— la que proseguirá más adelante, entre otros, Juan Rulfo en *Pedro Páramo*.

Por lo que se refiere a las tendencias más acusadas de la revista, el propio Durán las ha señalado en el prólogo a su *Antología de la revista “Contemporáneos”*. Me limito a sintetizar —y, ocasionalmente, a glosar— sus palabras:

1) Interés por el folclor: Las canciones populares, el lenguaje del pueblo, etcétera. Ese acercamiento a lo popular también se da en España en varios poetas de la Generación del 27. Durán cita a Lorca. (Sin olvidar, añadido, lo que en ese sentido hicieron, antes de Lorca, y entre otros, Antonio y Manuel Machado, y Enrique de Mesa). Al propio tiempo se cultiva la poesía negra en el Caribe, y en Argentina se ad-

mira —y estudia— *Martín Fierro*. Esto es consecuencia de la aversión que les inspira a los escritores de vanguardia la retórica modernista. Entre los vanguardistas mexicanos, José Gorostiza es, en sus *Canciones para cantar en las barcas*, el más permeable a lo popular, sin que pierda por ello su condición de poeta personalísimo. (Habría que añadir, aunque lo omita Durán, a Ortiz de Montellano como poeta —al menos inicialmente— populista). Es curioso advertir cómo, pese a que la vanguardia se pronuncia contra la poesía con anécdota y contra el subjetivismo o confesionalismo poético, Salvador Novo y Enrique González Rojo escriben importantes poemas en esta línea, como lo harían también Borges y Lorca.

2) Amor al barroco, que es precisamente el ángulo opuesto del populismo. En 1927 los poetas españoles —e hispanoamericanos— se entusiasman por la poesía más difícil de Góngora. Y abundantes rasgos barrocos —de Góngora, sí; pero también de Quevedo y de sor Juana— aparecen en las obras poéticas de Gorostiza y de Villaurrutia, entre otros.

3) El interés manifiesto de estos escritores por el surrealismo, que fue el ismo que mayor influencia ejerció en los mejores poetas del grupo. (Novo tuvo un modesto sarampión ultraísta del que no tardó en sanar). La influencia del surrealismo en los Contemporáneos prueba de nuevo —en mi opinión— que nunca perdieron o nunca se les descompuso la brújula: de todos los ismos surgidos en el periodo de entreguerras el surrealismo es el único que aún tiene vigencia —sólo me refiero, claro está, a la poesía.

La revista *Contemporáneos* es, en suma, el último esfuerzo conjunto del grupo Contemporáneos: obedeciendo a sus personalidades, quienes lo constituían se separan: a partir de entonces sólo quedarán los individuos.

Xavier Villaurrutia, Marcial Rojas y *Ulises*

Marcial Rojas

Sólo hallé dos referencias a Marcial Rojas. La más extensa e ilustrativa, aunque contiene, de entrada, grave error, es de Antonio Magaña Esquivel:

Surge en *El Espectador* precisamente, y reaparecería después en *Letras de México* (1937-1944) también de feliz memoria. Es el comodín que lo mismo sirve para hacer un comentario acerca de Gómez de la Vega y el teatro moderno, negando que uno y otro tengan algo que ver entre sí, que para plantear “El caso de los Pirandellos”, grupo de autores mexicanos que ya había logrado, en 1930, ofrecer tres temporadas con obras suyas, y que comenzaba a perder “si no la fuerza que nunca tuvo, sí la cohesión, la simpatía interior que lo sostenía y vivificaba un tanto”. Lo cierto es que había un pleito abierto entre *El Espectador* y sus escritores, y Alfredo Gómez de la Vega y lo que éste representaba de declamación y de retórica en la escena —Martínez Sierra, Fernández Ardevín, Marquina— que culminó en aquel feroz soneto que comienza “Érase un hombre a una peluca asido” que circuló por todo México y es una de las joyas de la literatura prohibida, de tradición oral. Hoy por primera vez se reproduce. Ese pleito se extendía contra José Joaquín Gamboa, crítico de *El Universal*, muy dado a elogiar a Gómez de la Vega, sobre el que hacían chistes y epigramas por haber proclamado a éste “el más grande actor mexicano” cuando “érase un hombre en un tacón montado”; y Pepito Gamboa figuraba entre los “Pirandellos”.

Para Marcial Rojas las ideas sobre teatro y las obras dramáticas de los “Pirandellos” eran “cuarenta años más viejas que los mismos pirandellos”, contra las cuales *El Espectador* oponía las del nuevo teatro mexicano y universal.



Por supuesto, yo conozco quiénes eran Marcial Rojas, seudónimo no de uno sino de varios, comodín según digo antes, que también hizo labor de crítica turbulenta e inteligente en *Letras de México*, duendecillo literario al que podría atribuirse el aviso por el que *El Espectador* pedía a Ricardo Parada León la devolución “de la versión española de *La vida que te di*, de Xavier Villaurrutia, que retiene injustificadamente en su poder” y otros saltapericos semejantes. Marcial Rojas era una sociedad anónima, una cooperativa, una institución, una compañía de teatro, arte y literatura, un juego picaresco malicioso entre varios que eran demasiados para cualquiera: X[avier] V[illaurrutia], C[elestino] G[orostiza], O[ctavio] G. B[arreda], R[icardo] de A[lcázar], Critilo [Humberto Rivas], Pedro Crespo y algún amigo que los acompañaba.¹

La segunda es de Bernardo Ortiz de Montellano:

Este seudónimo [MR] perteneció a la redacción de la revista *Contemporáneos* y en sus páginas lo usaron Torres Bodet, Villaurrutia, José Gorostiza y Ortiz de Montellano. Ahora, Marcial Rojas seudónimo, ha tenido la fortuna de pasar a ser anónimo de alguna otra revista, por lo que lo considero desligado de nuestra redacción, dejando a su exclusiva e inexistente sustancia la responsabilidad de sus palabras ajenas.²

Magaña Esquivel se equivoca cuando afirma que Marcial Rojas nació en *El Espectador* (1930); fue en *Contemporáneos* donde signó su primer trabajo.³

¹ Magaña Esquivel yerra cuando afirma que en su selección de textos de *El Espectador* reproduce por primera vez el soneto que comienza con el verso “Érase un hombre a una peluca asido”: ya aparece en la conferencia de Celestino Gorostiza incluida en *El trato con escritores*.

² Vid. Bernardo Ortiz de Montellano, en *Contemporáneos*, vol. VIII, núm. 28-29 (sept.-oct., 1930). La nueva revista a que aquí alude Ortiz de Montellano no pudo ser *El Espectador* en la que tanto él como otros redactores de *Contemporáneos* colaboraron profusamente.

³ Vid. Marcial Rojas, “Moralidades lejanías”, en *Contemporáneos*, vol. I, núm. 2, jul., 1928; “Un extemporáneo”, en *Contemporáneos*, vol. 3, núm. 9, feb., 1929; “Seguro azar de Pedro Salinas”, en *Contemporáneos*, vol. 3, núm. 9, feb., 1929; “Acera”, en *Contemporáneos*, vol. IV, núm. 14, jul., 1929; “Acera. Nota de conversación”, en *Contemporá-*

Según se desprende de las palabras de Magaña Esquivel y de Ortiz de Montellano, y aunque se trata de una afirmación que me permito poner en tela de juicio, sólo un usufructuario del seudónimo lo empleó en ambas publicaciones: Xavier Villaurrutia. José Gorostiza, Torres Bodet y Ortiz de Montellano colaboradores, al igual que Villaurrutia, de *Contemporáneos* y *El Espectador*, no pusieron bajo el amparo de Marcial Rojas los artículos incluidos en esta última revista.

Celestino Gorostiza, Octavio G. Barreda y Ricardo de Alcázar sólo emplearon el seudónimo en *El Espectador* —los dos primeros también colaboraron, utilizando sus nombres, en *Contemporáneos*.

Humberto Rivas, poeta ultraísta español que dirigiera los diecinueve primeros números de *El Espectador*, más conocido —o, acaso, excesivamente conocido— como Critilo, debió esconderse ocasionalmente bajo el pellejo de Rojas. Otro tanto hicieron, de cuando en cuando, el escritor o escritores que emplearon en esta revista el seudónimo de Pedro Crespo, uno de cuyos artículos, opina Magaña Esquivel, que pudo ser de Villaurrutia. (A mi juicio, Crespo encubrió, en más de una ocasión, a Ermilo Abreu Gómez. Avala mi suposición el hecho de que a partir del número 22 en que éste abandona la redacción de *El Espectador*, Pedro Crespo no publica una línea más).

Desaparecido *El Espectador*, reaparece Rojas en una revista efímera dirigida por Celestino Gorostiza, Escala,⁴ signando un trabajo intitu-

neos, vol. v, núm. 18, nov., 1929; “La muerte de Endrenio”, en *Contemporáneos*, vol. v, núm. 19, dic., 1929.

⁴ Es curioso señalar cómo dos textos de Rubén Salazar Mallén terminaron con sendas revistas: *Escala* y *Examen*.

Trascribo, primero, un texto de Gorostiza; luego, un fragmento del escrito en que Cuesta califica de arbitraria e injusta la decisión de consignar su publicación: “Escala era una pequeña revista que empecé a editar con el patrocinio de una casa de música y que no llegó sino al segundo número, en que tuve la malhadada ocurrencia de publicar un cuento de Rubén Salazar Mallén, que mi patrocinador juzgó pornográfico, lo cual no enfrió para nada la vieja amistad que durante largos años he cultivado con Rubén” (C. Gorostiza, *op. cit.*, p. 104).

“Por arriba de *Examen*, en las librerías, se venden las obras de centenares de escritores —famosos e ignorados y entre los ignorados muchísimos famosos— que usaron el mismo o peor lenguaje que Salazar Mallén en *Cariátide*”. (J. Cuesta, *Poemas y ensayos*, t. II, p. 136).

lado “Xavier Villaurrutia entrevistado”. Aun que no he podido hojear *Escala* —el primer número apareció en octubre de 1930— infiero que fue realizado por su director.

Al año siguiente se atribuye Marcial Rojas la traducción de una novela de Pierre Benoit, *El rey leproso*, aparecida en varios números de *Resumen*, publicación semanal dirigida por Puig Cassauranc y Salvador Novo. También firma en *Resumen* una entrevista —aunque más bien se trata de un intencionado repartazgo—: “Una visita ‘diferente’ a la Castañeda. La razón de la locura”.

Durante algún tiempo —seis años aproximadamente— Marcial Rojas guardó —que yo sepa— prudente silencio, que rompió en 1937 haciendo gala de cierta capacidad de trabajo a partir del primer número de *Letras de México*.

En ningún número de esa importante gaceta literaria se aclara quiénes utilizaron —de 1937 a 1940, aunque *Letras de México* siguió publicándose hasta 1944— el célebre seudónimo.

Rojas signó en 1938 dos crónicas teatrales aparecidas en *Hoy* bajo el título de “La escena está servida”.⁵

Ciertos rasgos estilísticos me hicieron pensar que los trabajos de Rojas publicados en *Resumen* eran de Villaurrutia. Mi sospecha resultó confirmada por el único que podía hacerlo: Salvador Novo.

Salvador Novo y Xavier Villaurrutia fueron amigos desde la adolescencia. Publicaron, juntos, una revista de grato recuerdo y difícil consulta: *Ulises*, 1927-1928. Era natural que andando los años, y al encontrarse Novo al frente de *Resumen*, instase a colaborar en esta publicación al autor de *Nostalgia de la muerte*.

Villaurrutia tuvo a su cargo en el primer número de *Resumen* la sección bibliográfica: sólo la firmó con las iniciales de nombre y apellido. Aunque en el segundo número de la revista la sección es anónima, las ideas expresadas y la forma en que lo fueron son inconfundiblemente villaurrutianas. (Novo también ratificó la atribución).

⁵ M. Rojas, “La escena está servida”, en *Hoy*, núm. 48, 22 de ene., 1938; “La escena está servida”, en *Hoy*, núm. 57, 26 de mar., 1938.

Acaso Villaurrutia juzgase harto modestas las reseñas del segundo número de *Resumen* y resolviera no prohijarlas.

Respecto de los trabajos publicados por él en *Resumen* con el seudónimo Marcial Rojas creo que no los firmó —al margen, quizá, de razones puramente extraliterarias— por lo siguiente: en el caso de la traducción de *El rey leproso*, de Benoit, porque la hizo por encargo y no por gusto, y tengo para mí que Villaurrutia sólo vertía lo que era de su agrado; en lo que se refiere a su artículo acerca de la Castañeda, por tratarse de una incursión en terreno ajeno —la psiquiatría—; debía, además, sentirse poco apto en la realización de tareas periodísticas de esa índole.

Las razones por las cuales varios redactores de *El Espectador* se cubrieron con el manto protector de Rojas fueron muy distintas: podían así, impunemente, emitir juicios críticos si —en los más de los casos— justos, expresados —casi siempre— irónica o crudamente.⁶

Es probable que los colaboradores de *Letras de México* legasen a Rojas aquellos textos que tenían en poco o que consideraban agresivos.

Aunque podría aventurar varias hipótesis en torno de quiénes fueron, o de quiénes no pudieron ser, los autores de varios de los artículos de Marcial Rojas (las dos crónicas publicadas en la revista *Hoy* son de Villaurrutia; Ortiz de Montellano se atribuye el texto “Acera. Notas de conversación”, [*Contemporáneos*, vol. v, núm. 18, noviembre de 1929], en su “Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria”: “porque como en sueltas notas de conversación decíamos [*Contemporáneos*, núm. 18] ‘el arte es revolucionario por sí y en sí mismo’” [*Contemporáneos*, vol. vi, núm. 23, abril de 1930]; es más que improbable que Xavier Villaurrutia reseñase, y elogiara, su versión del drama de Luigi Pirandello, *La vida que te di*; etcétera), prefiero, de momento, desaprovechar la coyuntura.

⁶ “*El Espectador* era en realidad un libelo semanario en el que dábamos rienda suelta al humor y a la ironía, y en el que nos dedicábamos a molestar a los teatros comerciales y muy especialmente, a la vez que muy injustamente, al magnífico actor y caballero que fue Alfredo Górnex de la Vega”. (C. Gorostiza, *op. cit.*, p. 104).

Ulises (1927-1928)

La lectura de esta revista, publicada por Villaurrutia y Novo, me permitió lanzar al autor de *Nuevo amor* ciertas hipótesis que ratificó —casi siempre— y rectificó —alguna vez— en ingeniosa carta.

Trascribo —numeradas— las conjeturas; en seguida, las respuestas —versificadas— de Novo:

1) [...]

2) En la sección “El curioso impertinente” (*Ulises*, núm. 1, mayo de 1927) signada por Novo, figura un poema en francés de anónimo autor mexicano. Un juego de palabras (“*l’amère mère américaine*”) y ciertas ideas me parecieron similares a otros y otras de Villaurrutia, y se lo atribuí.

3) Siendo el autor de *Décima muerte* lector vicioso de los ensayos y de las novelas de Lacretelle, creí que podría ser de él la traducción de un texto suyo: “Notas. Algo más sobre la poesía pura” (*Ulises*, núm. 5, diciembre de 1927).

4) En el mismo número —el 5— la sección “El curioso impertinente” no la suscribe nadie; aparece en ella un texto intitulado “Margarita de Niebla y Benjamín Jarnés” que más que de Villaurrutia o de Novo me pareció de Owen o de Cuesta.

5) Pensé que la traducción de “Sobre una locomotora”, de Massimo Bontempelli, publicada en el núm. 1 de *Ulises* bien podía ser de Villaurrutia o de Novo.

6) Atribuí la versión de *El rey leproso*, de Benoit, a Villaurrutia.

7) [...]

Su carta del 30 de Octubre
do se numera cada punto
me da ocasión de ir al asunto
del uno al siete. Así se cubre
o digo, no se dificulta:
se facilita la Consulta:

1 No yerra usted —yerro candente—
sobre el Curioso Impertinente.

- En la definición del Viajero,
recuerdo haber sido el primero.
- 2 No puede ser de Juan Escutia.
Juego tal, es de Villaurrutia.
- 3 Os lo juro por Belcebú, tia:
es traducción de Villaurrutia.
- 4 A su pregunta doy respuesta:
¡de cuántos recuerdos se puebla
una Margarita de Niebla
deshojada por Jorge Cuesta!
- 5 Ni uno ni otro: ¡vaya frentazo!
Fue traducción de Agustín Lazo.
- 6 ¡Era Xavier tan laborioso!
llenaba hojas y más hojas.
Y vestido de Marcial Rojas,
no le tuvo asco al Rey Leproso
(fuera diferente la cosa
si se tratara de Le Prosa).
- 7 [...]



Sor Juana según Villaurrutia

Transcribo, casi en su totalidad, dos cartas: la dirigida por Xavier Villaurrutia al poeta Alfonso Gutiérrez Hermosillo, y la enviada por éste al primero: giran ambas en torno de la obra de sor Juana Inés de la Cruz. Cuando fueron escritas (1929) se comenzaba a leerla en serio, intentándose también ponerla al alcance de la mayoría. (A esto último aludirá Xavier Villaurrutia al principio de la conferencia que acerca de la monja dictó en Morelia —1942— y que comento después).

Más que glosar los textos que siguen he preferido aclararlos en las notas.

Julio de 1929

Mi abanderado amigo: [...] Su nota a la edición de la “Respuesta” me parece injusta.¹ ¿Por qué razón, o por qué falta de ella, exige usted a

¹ Alude Villaurrutia a una nota bibliográfica que escribió e incertó Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “El amor, el ingenio y la liberación de sor Juana”, en *Bandera de Provincias*, núm. 5, Guadalajara, México, primera quincena de jul., 1929, acerca de la edición anotada que de la *Carta de sor Juana Inés de la Cruz a sor Philotea de la Cruz* hizo Ermilo Abreu Gómez y publicó, en forma de libro, la revista *La Voz Nueva* en 1929. La obra había aparecido anteriormente en los núms. 25 —1928—, 26 y 28 —1929— de esa revista.

He aquí la nota de Gutiérrez Hermosillo:

“Después de la edición, en el primer tomo de los Clásicos Castellanos, de las obras escogidas de sor Juana, que hizo Manuel Toussaint, en la Editorial Cultura, y en la cual se inserta la “Carta a sor Philotea”, se imponía la publicación crítica de esa obra que constituye un documento humano fundamental para el estudio de la personalidad moral e intelectual de nuestra primera —única— poetisa.

La de que hoy tratamos, ha sido hecha con algún esmero. Parece que fue destinada para subsanar un hueco de los innumerables que tenemos en el estudio de nuestra literatura. Sólo que los alumnos de cursos literarios, tal como se establecen entre no-



Abreu Gómez lo que no se propuso? Ya es bastante poner en limpio un texto que antes de ahora había rodado con vieja ortografía y viejas erratas. Ya es bastante localizar y aclarar las citas latinas y hacer el cotejo de las ediciones de sor Juana.

¿Por qué exigir un juicio si en la nota prólogo que firma el editor de la “Respuesta”, anticipa que no ha llegado la hora del juicio, y mucho menos la hora del juicio final?² El primer deber que se impuso Abreu para llevar a buen término su labor ha sido poner en limpio los materiales que va a manejar más tarde. No se propuso una crítica de la “Respuesta”, sino una edición crítica de ella. Y sólo considerándola de este modo es justo juzgarla.

La explicación de su nota la encuentro, a pesar mío, en su estudio de sor Juana que aparece en su *Bandera*.³ No creo en la imparcialidad del crítico, pero sí en una parcialidad bien cimentada y compleja. El hecho de que a usted le interese estudiar a sor Juana desde un sitio no debería impedirle ver con claridad una edición que ha conseguido aclarar un texto y hacer fáciles su lectura y adquisición. Me parece que usted no separa, como yo lo hago, dos actividades muy diversas que consisten, la una, en lanzar hipótesis críticas como usted lo hace en su estudio sobre los versos amorosos de la monja, y la otra en disponer científicamente los textos de un autor para facilitar su estudio, verdadera ciencia literaria esta última que apenas si cuenta en México con unos cuantos cultivadores. Abreu hará juicios sobre sor Juana o no los hará; no debe importarnos, al pronto. Sí que disponga bien los textos. No siempre estoy de acuerdo completamente con Abreu, ni siempre lo felicito por los trabajos parciales que emprende, pero si la edición del *Primero sueño* no me parece enteramente lograda, la edición de la carta de que le hablo

sotros, se allegarán al texto sin simpatía. Padece de pobreza. Y a los eruditos no les reporta utilidad. Se necesita, si quiere dedicarse el texto a los estudiantes, la anotación menos hosca; clara, atrayente. Que ilustre la vida de la monja y deje grabados los conceptos fundamentales —sin alambicamiento y sin erudición— sobre su obra. Esperamos esa publicación definitiva. A. G. H.”

² Uno de los habituales juegos de palabras de Villaurrutia: no se debe exigir un juicio pues no ha llegado la hora del juicio “y mucho menos la hora del juicio final”; esta frase encierra doble significado: alude a la hora en que la producción de la religiosa habrá de ser juzgada en “definitiva”, así como al momento en que, según las Sagradas Escrituras, lo seremos todos.

³ A. Gutiérrez Hermosillo, “El amor, el ingenio...”, en *op. cit.*, p. l.

está muy cerca de ser un ejercicio de excelente orden y de gran valor para los que mañana estudien a sor Juana sin las molestias que un trabajo como éste viene a ahorrar. Usted mismo podrá ser uno de ellos. Abreu lo será sin duda.⁴

X. V.

19 de julio de 1929

Querido amigo: [...] Si puse esa nota a la edición de Abreu Gómez fue porque me resistí a creer que se hubiera él propuesto tan poca cosa, cosa tan simple a mi entender, que sólo gasta una paciencia mecánica “[...] Acerca de mi artículo sobre la monja, he de decirle que yo escribí ese artículo a raíz del publicado por Luisa Luisi en *Contemporáneos*. No recuerdo si para entonces ya estaba hecha la edición de Abreu.⁵ No lo había publicado, o no lo publiqué entonces porque aún no habíamos hecho la *Bandera*⁶ y después porque a Yáñez y a mí nos parecía demasiado largo. Tuve que reducirlo cuando lo entregué al periódico. No tenía, pues, ninguna razón —ni siquiera psíquica— para aludir a Abreu a no ser por el conocimiento que tenía de su afición a la monja y de su talento por el estudio del *Primero Sueño*.⁷ Lo digo

⁴ Abreu Gómez publicó por primera vez su edición crítica del *Primero Sueño* en los núms. 3 (t. I, México, ago., 1928) y 4 (t. II, México, sep., 1928) de *Contemporáneos*. Durante ese año imprime también “Silva de la madre Juana Inés de la Cruz”, en *La Voz Nueva*, año II, núm. 23, México, 31 de oct., 1928; “Sor Juana, en ‘escudo de armas de México’”, en *La Voz Nueva*, año II, núm. 24, México, 30 de nov., 1928, y “Carta de sor Filotea de la Cruz a sor Juana Inés de la Cruz”, en *Revista de Revistas*, México, 16 de sep., 1928.

⁵ Luisa Luisi, “Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Contemporáneos*, México, t. III, núm. 9, feb., 1929, pp. 130-160. Cuando Luisi publicó su ensayo, ya había aparecido la edición de la *Carta de sor Juana* hecha por Abreu Gómez. (Véase nota I).

⁶ El primer número de la revista *Bandera de Provincias* (que dirigía Gutiérrez Hermosillo y de la que era gerente Agustín Yáñez) apareció en Guadalajara, Jal., en mayo de 1929; el último, el 24, en abril de 1930.

⁷ Aquí Gutiérrez Hermosillo elogia el estudio del *Primero sueño*, mientras Villaurrutia opina que la edición no está enteramente lograda, juicio que comparten Emilio Carilla —prefiere la síntesis analítica de Vossler a la versión en prosa del poema hecha por Abreu Gómez (cf. Emilio Carilla, *El gongorismo en América*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1946)— y Alfonso Méndez Plancarte (Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. I, *Lírica Personal*, ed. cit., pp. 575-576). Es en cambio

honradamente. Por eso me apena que usted haya encontrado la explicación de mi nota en mi artículo.⁸

A. G. H.

En el artículo “¿En qué trabajan nuestros literatos?”, de Máximo Bretal, se alude a los proyectos de Xavier Villaurrutia para 1931:⁹ la publicación de un libro de poemas, y la “edición depurada de todos los sonetos de sor Juana Inés de la Cruz, ‘una edición casi crítica’”, que aparecería poco después.¹⁰

Ermilo Abreu Gómez se referirá, a su vez, a este primer trabajo sorjuanístico de Xavier Villaurrutia:

Me dediqué [...] a la tarea de copiar toda su obra (la de sor Juana) —prosa, verso, teatro— valiéndome de las ediciones de los siglos XVII y XVIII. Cuando, al cabo de años, terminé, me propuse cotejar dichas composiciones de acuerdo con los libros de más validez. Los tuve casi todos. Lo menos pasaron por mis manos quince: desde la *Inundación Castálida* (1689), hasta las diferentes *Famas* (1725). De este modo preparé una edición depurada si no crítica. Es posible que los errores de más bulto (falta de versos, lecturas torpes) quedaran subsanados. Fue entonces cuando, en casa de Salvador Novo, nos reunimos varios amigos: Xavier Villaurrutia entre otros (estoy seguro de que éramos más de seis). Allí repartí el material, en su primera copia cotejada y corregida, a fin de que cada quien, tomando la parte que más le agradaba, procediera a publicar una edición de sor Juana. Resultado de este proyecto fue la edición de los sonetos que hizo Xavier. Xavier

calificada de excelente por Pedro Henríquez Ureña en carta remitida a Ermilo Abreu Gómez en 1928: “tiene todo lo que requiere un poema de su especie, inclusive la explicación en prosa”, aunque no deje de señalarle algunas “observaciones de pormenor”. (Pío Baroja *et al.*, “Cartas a Ermilo Abreu Gómez”, en *Los Sesenta*, núm. 4, pp. 25-28).

⁸ Las dos cartas aparecen en X. Villaurrutia, “Crítica epistolar (correspondencia con Alfonso Gutiérrez Hermosillo)”, en *Obras*, pp. 257-258.

⁹ *Vid.* Máximo Bretal, “¿En qué trabajan nuestros literatos?”, en *Revista de Revistas*, 18 de ene., 1931.

¹⁰ X. Villaurrutia, “Prólogo”, en Juana Inés de la Cruz, *Sonetos*.



puso, gentilmente, mi nombre en dicha edición pero —cosas de la tipografía— éste no apareció.¹¹

Que los sonetos de sor Juana se los proporcionó Abreu Gómez acaso lo ratifica inconscientemente Villaurrutia cuando alude, en 1929, a “Ermilo y sus copias” en su “Cuaderno (Escritura automática)”. Pedro Henríquez Ureña avala la afirmación de Abreu Gómez en un trabajo publicado con antelación al de éste, en el que además nos proporciona los nombres de quienes asistieron a esa velada: Abreu Gómez, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde.¹²

Gracias a Guillermo Jiménez sabemos qué parte de la producción de la monja eligieron Monterde y Novo: aquél, los romances; las rondallas, el segundo. Jiménez difiere —debido, bien a falta de información, bien a la amistad que le unía a Xavier Villaurrutia— de Henríquez Ureña y de Abreu Gómez: la labor depuradora de los sonetos de la religiosa no fue realizada, afirma, por Abreu Gómez sino por el autor de *Nostalgia de la muerte*:

Consultando varias y numerosas ediciones de la poetisa mexicana como la propia *Inundación Castálida*, publicada en Madrid en 1689 [...] y las diversas ediciones que en Barcelona, Valencia y Madrid se hicieron de las obras de la hermosa mujer, algunas corregidas y aumentadas por su autora, póstumas otras, Xavier Villaurrutia ha realizado un trabajo ejemplar en los modernos estudios literarios mexicanos.¹³

¹¹ E. Abreu Gómez, “Tribulaciones de un sorjuanista”, en *Letras de México*, 1 de ago., 1945.

¹² Vid. P. Henríquez Ureña, “Bibliografía de sor Juana Inés de la Cruz”, en *El Libro y el Pueblo*, núm. 2. Alfonso Méndez Plancarte se hace eco de las palabras de Henríquez Ureña, y señala los títulos de algunos trabajos sorjuanísticos de quienes se reunieron en casa de Novo en aquella ocasión. (Véanse las notas 92 y 94 de su “Prólogo”, en Juana Inés de la Cruz, *Obras escogidas*, t. I, pp. LXVI y LXVII). (Conviene aclarar que la primera “versión” de la “Bibliografía de sor Juana Inés de la Cruz”, de Pedro Henríquez Ureña apareció en la *Revue Hispanique*, vol. 40, núm. 97, jul., 1917, pp. 161-214).

¹³ Guillermo Jiménez, “Los Sonetos de sor Juana y Xavier Villaurrutia”, en *Revista de Revistas*, 13 de sep., 1931.

La edición de Xavier Villaurrutia de las *Endechas* (1940) no debió ser el resultado de una copia del texto proporcionado por Abreu Gómez; de haberlo sido éste lo hubiese consignado en sus “Tribulaciones de un sorjuanista”, como lo hizo al comentar la publicación de los *Sonetos*, donde asoma cierto resentimiento como consecuencia “de la involuntaria omisión”, no subsanada por Villaurrutia en la edición conjunta de los *Sonetos y endechas* (1941) de la monja.

Hay varias alusiones circunstanciales a la producción de sor Juana en la obra crítica de Xavier Villaurrutia.

Al historiar la evolución de la poesía mexicana en su conferencia “La poesía de los jóvenes de México”, dictada a los 21 años, peca de apresurado cuando dice que sor Juana, junto con Francisco de Terrazas y Juan Ruiz de Alarcón, son las únicas figuras de calidad en la poesía mexicana en el lapso comprendido entre la Conquista (1521) y la primera mitad del siglo XVIII, pues olvida, entre otros, a Matías de Bocanegra y a Sandoval y Zapata. Seguramente siguió el criterio de Francisco Pimentel y de Marcelino Menéndez y Pelayo, los más conocidos historiadores, respectivamente, de la literatura mexicana y de la poesía hispanoamericana en ese entonces (1924). Más tarde, críticos como Alfonso Méndez Plancarte, Octavio Paz, José Rojas Garcidueñas, Irving A. Leonard, José Pascual Buxó probarían que la poesía barroca mexicana es, a más de abundante, valiosa.

El propio Xavier Villaurrutia se refiere, en una entrevista publicada póstumamente, y realizada poco antes de su muerte, “a los finos poetas novohispánicos”, quienes, junto con Ruiz de Alarcón y sor Juana, “son una prueba de que existía una tradición poética mexicana”,¹⁴ contradiciendo así su afirmación de 1933: sostuvo entonces que am-

Aunque Méndez Plancarte menciona numerosos errores textuales y omisiones de piezas así en la edición de los *Sonetos* como en la de las *Endechas* realizadas por Xavier Villaurrutia, reconoce su talento al referirse al orden en que situó los poemas de la monja. (A. Méndez Plancarte, “Prólogo”, en Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. I, p. LI).

¹⁴ Rosa Castro, “Y ahora hablemos de la poesía mexicana”, en *Hoy*, 30 de dic., 1950.

bos escritores, junto con Bernal Díaz del Castillo, “pertenecen a España, en rigor; son literatura española”.¹⁵

Cuando intenta fijar las características de la poesía mexicana,¹⁶ alude a la tendencia reflexiva, meditativa de ésta.¹⁷ El ejemplo que cita para probar su tesis es un soneto de sor Juana en donde ésta se percató de que:

[...] la persona amada se le escapa; cualquier otro poeta dejaría correr lágrimas o hacer más angustiosa su desesperación. El poeta mexicano como que se recoge y encuentra una manera de resolver este problema:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

¹⁵ Antonio Acevedo Escobedo. “Una biblioteca mínima mexicana”, en *Revista de Revistas*, 25 de jun., 1933.

¹⁶ Vid. X. Villaurrutia, “Introducción a la poesía mexicana”, en *Universidad Michoacana*, núm. 27, abr.-jun., 1951. (Conferencia dictada en 1942).

¹⁷ En esta conferencia, y en la que comento a continuación, dedicada íntegramente a sor Juana, Xavier Villaurrutia ha simplificado su estilo; pretendía, por lo visto, ponerse al alcance de un público al que suponía poco familiarizado con la materia, y acaso tampoco muy apto para seguirle en su forma habitual. Un ejemplo de este deseo por hacerse entender se halla en este conjunto reiterativo: “No se destapa el poeta mexicano, no se abandona, no pierde el sentido, ni pierde la cabeza: reflexiona en torno a sus problemas, a sus sentimientos”. (X. Villaurrutia, “Introducción a la poesía mexicana”, en *Obras*, p. 765). Es un lenguaje deliberadamente sencillo, más para oído que para leído. Alude a esta conferencia: Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, p. 48.

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

Es éste un particular caso de la fantasía reflexiva y meditativa.¹⁸

Alfonso Méndez Plancarte se referirá tácitamente a esta conferencia al aludir a la poesía de sor Juana en particular y a la mexicana en general:

Su poesía —aun donde menos “nacionalista”— tiene los mismos jugos de nuestro suelo con que Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Valbuena Prat han definido a la “mejicanidad [*sic*] espiritual” de Alarcón, y que persisten —hasta Nervo y hasta hoy— en tantos de los poetas más “nuestros”: la sobria medida emocional, el delicado ingenio, el nítido pensamiento, la claridad “gris perla”, el amor a la forma y el cuidado de los límites (para ir enumerando con Xavier Villaurrutia).¹⁹

En la reseña “Un nuevo autor dramático” (Celestino Gorostiza) sostiene el autor de *Nostalgia de la muerte* que el teatro no es el fuerte de los escritores mexicanos, “con las inevitables excepciones de Juan Ruiz de Alarcón y de sor Juana Inés de la Cruz apenas si ha dado esporádicos y débiles frutos”.²⁰ De haber tenido en sus manos los *Coloquios* de Fernán González de Eslava (reeditados por Joaquín García Icazbalceta en 1877) probablemente hubiesen sido al menos tres las excepciones.

Sor Juana es, según Villaurrutia, un clásico: un autor vivo con el que resulta factible convivir.²¹ Su obra, añade, la retrata: es perfecta la correspondencia entre expresión y vida. Pero a sor Juana se la conoce mal y parcialmente: por las antologías.

¹⁸ X. Villaurrutia, “Introducción a la poesía mexicana”, en *Obras*, pp. 765-766.

¹⁹ A. Méndez Plancarte, “Prólogo”, en Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. I, p. XLI.

²⁰ X. Villaurrutia, “Un nuevo autor dramático”, en *Obras*, p. 733.

²¹ Cf. X. Villaurrutia, “Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Universidad Michoacana*, núm. 28, mar.-abr., 1952. (Conferencia dictada en 1942).

Las dificultades que obtener la obra total de la monja, supone, ha llevado a varios escritores contemporáneos a preparar ediciones críticas de sor Juana, empresa no exenta de problemas, pues las antiguas “están plagadas de errores, y hubo necesidad de establecer textos sobre aquellos puntos exóticos”.

La han estudiado modernamente, agrega, Henríquez Ureña, Manuel Toussaint, Abreu Gómez “y otro crítico contemporáneo nuestro, que ha dedicado gran parte de su vida al trabajo y a la reproducción fiel de los textos de sor Juana, pretendiendo poner al alcance del público lector versiones depuradas”,²²

Ignoro a quién alude Xavier Villaurrutia, pues los encomiables trabajos consagrados por Alfonso Méndez Plancarte a la monja jerónima aparecieron después de pronunciada la conferencia, y no creo que Villaurrutia sintiese que la “reproducción fiel” de *Sonetos y endechas* de sor Juana realizada por él le significaran haberle “dedicado gran parte de su vida”; “reproducción”, por otra parte, que no tiene —y su modestia se justifica— por definitiva:²³ “Hemos modernizado la ortografía; hemos revisado la puntuación; hemos establecido los textos, comparando las diversas ediciones que han salido llenas de errores”.²⁴

Cita a continuación el trabajo de Vossler acerca de la religiosa,²⁵ y añade que éste, incluso “ha traducido hasta el poema más oscuro y más complejo: *Primero sueño*” —lo ha traducido, esto es, lo ha hecho inteligible.

Opina que la obra de la monja no es muy numerosa: “tiene la virtud de la concentración”. (La edición de sus textos realizada por Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda prueba que afortunadamente no la poseyó en tan señalada medida).

²² X. Villaurrutia, “Un nuevo autor dramático”, en *Obras*, pp. 773-774.

²³ Juana Inés de la Cruz, *Sonetos*, 1931; X. Villaurrutia, “Endechas de sor Juana Inés de la Cruz”, en *Taller*, núm. VII, dic., 1939; Juana Inés de la Cruz, *Sonetos y endechas*, Nueva Cultura, 1941.

²⁴ X. Villaurrutia, “Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Obras*, p. 774.

²⁵ Vid. Karl Vossler, *Die «zehnte Muse von Mexiko»*, Múnich, 1934. Villaurrutia pudo haber manejado la traducción parcial incluida en la “Introducción” a *Obras escogidas* de sor Juana, por Pedro Henríquez Ureña y Patricio Canto, 1939, o la versión de Arqueles Vela y Mariana Frenk publicada en la *Universidad*, oct., 1936, pp. 15-24.

Procede luego a clasificar sus escritos:

Entre los trabajos en prosa menciona la *Carta athenagórica*, así como la “Respuesta a sor Filotea de la Cruz”, “escrito en prosa de particular importancia para el conocimiento de la psicología de sor Juana”.²⁶

Empleará, para probar la curiosidad de la escritora, textos de la “Respuesta”, pero nada dirá respecto del contenido de la *Carta athenagórica*: ni siquiera la vincula con su célebre polémica con el jesuita Vieyra, a quien sólo cita de pasada.

La alusión a la “Respuesta” lleva a Villaurrutia a mencionar la biografía de sor Juana escrita por Amado Nervo, que califica de fantástica, y añade que acaso no lo hubiese sido tanto de haber leído la breve autobiografía de la religiosa.

Tras de la prosa, habla del teatro de la monja, que no es, dice, de primer orden: sí lo juzga en cambio “muy interesante para su época”. De los tres autos que menciona, por lo menos uno sólo lo conoce de oídas: *El cetro de José*, que convierte —siguiendo seguramente a Pimentel— en *El cetro de san José*, como si el protagonista fuese el esposo de la madre de Cristo, y no —como, en efecto, es— José, hijo de Jacob y virrey de Egipto.²⁷

Enumera después su literatura dramática menor: villancicos, loas, etcétera, si bien peca de corto, pues sólo le atribuye tres loas cuando se le deben no menos de dieciocho.

Por lo que se refiere a su obra poética, habla del *Primero sueño*, aunque sin rebasar la frontera del tópico:

[...] poema largo de imitación deliberada, consciente, confesada por ella misma, de las *Soledades* de Góngora, sólo que en una atmósfera y en un clima que no es de Góngora, sino particular de la poetisa: la noche y el sueño; dentro de este ambiente se desarrolla el poema complejo y difícil de sor Juana.²⁸

²⁶ X. Villaurrutia, “Sor Juana Inés de Ja Cruz”, en *Obras*, p. 774.

²⁷ Vid. Francisco Pimentel, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México*.

²⁸ X. Villaurrutia, “Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Obras*, p. 775.

Se ocupa, por último, de su poesía lírica de menor extensión, lo más importante, a su juicio, de su obra.

Procede a hacer una enumeración —caso enojosa, visto que se trata de una conferencia de divulgación— de la producción lírica de la monja.

Antes de referirse a los poemas, justiprecia la curiosidad de la religiosa: es, sostiene, masculina, que se diferencia de la femenina en que ésta es “una pasión que no acrecienta el poder del espíritu”, se trata de una curiosidad accidental; la masculina, en cambio, es una suerte “de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura; es una especie de riesgo que se hace más agudo a medida que el confort en que se vive es más largo”.²⁹

Su curiosidad llevará a sor Juana a través de toda su vida a una avidez nunca satisfecha de conocimientos, hasta que, por último, “tendrá que renunciar a su afán de saber a instancia del obispo Santa Cruz, y dedicarse con harto más empeño, a su ministerio estrictamente religioso, lo que no significa, como han querido varios exegetas, que haya habido una sor Juana mística”.³⁰

La producción más importante de la monja “no es de tipo religioso, menos aún de tipo místico”. Se trata de una poetisa de la inteligencia, del concepto, de la razón, lo que no excluye el sentimiento:

Puede en ella predominar el poder lógico de la palabra. Pero a veces también el poder mágico se enlaza, se conjuga, se casa en un matrimonio de cielo e infierno,³¹ lo mágico con lo lógico en la poesía de sor Juana. Es entonces cuando alcanza las notas más finas del lirismo más alto y a la vez más emotivo.³²

²⁹ *Ibid.*, p. 776.

³⁰ *Ibid.* p. 779.

³¹ ¿Alusión inconsciente al poema *El matrimonio del cielo y el infierno*, de William Blake, traducido probablemente del francés por Xavier Villaurrutia?

³² *Ibid.*, p. 780.

Xavier Villaurrutia está caracterizando aquí la poesía de la religiosa, pero también, en cierto modo, y deliberadamente, la suya propia.

Divide a continuación la obra poética de sor Juana en tres tipos o categorías: 1) cortesana o de circunstancias; 2) de mero ingenio, de improvisación, y 3) estrictamente lírica, íntima, intensa, que explica que fuera tenida como el último gran representante del Siglo de Oro.

Concluye la conferencia aludiendo al ensayo “En busca de Juana de Asbaje”, de Pedro Salinas, que califica de injusto, pues se dice en él que ésta no “nació para poeta. Esto es sospechoso. Hay en esto un deseo de disminuir ciertos valores o una incompreensión total”.³³ La lectura de los sonetos, de algunas liras y endechas, basta para probar que tal afirmación peca, por lo menos, de apresurada.

El retrato será una forma de contener, “un instante siquiera”, el cambio que “conduce al cuerpo del hombre a desembocar en la ruina”. Este deseo lo ejemplificará Xavier Villaurrutia con el mito de Narciso, quien descubre al fin, en el remanso, el espejo que le devuelve su imagen: “Narciso inventa el autorretrato.”³⁴ Es así como nace el retrato, que nos da una “imagen estática, eterna, del hombre cambiante, efímero”.

³³ Pedro Salinas, “En busca de Juana de Asbaje”, ponencia presentada al Segundo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana, Los Ángeles, California, 1940. Salinas no llega a decir que sor Juana “no nació para poeta”, como quiere Villaurrutia, pero sí que su poesía era imitativa, de circunstancia u ocasión, que es poco más o menos lo mismo. Añadiendo: “no podemos aceptar su condición de poetisa como la esencial y absoluta definitoria de su personalidad”. (Pedro Salinas, *Ensayos de literaturas hispánicas*, p. 211). Con todo, Xavier Villaurrutia y Salinas coincidirán en algo medular respecto de la personalidad de la religiosa: su curiosidad masculina, a juicio del primero, su afán de saber, según el segundo, y en que la satisfacción total (de la curiosidad, del saber) no se alcanza nunca. El ensayo de Salinas es, pese a todo, y en relación con el de Xavier Villaurrutia, fuente inspiradora en más de un sentido; como lo es, de ambos, la “Respuesta”.

³⁴ X. Villaurrutia, “Meditación ante el retrato”, en *Excelsior*. México, 30 de abr. y 7 de may., 1960. Se trata de una refundición de “El rostro y el retrato”, en *Letras de México*, año VI, vol. III, núm. 15, 1942, pp. 1-2.

Nuestro instinto de inmortalidad se nutre, se apoya, o, simplemente, se consuela en lo que un poeta nuestro —sor Juana Inés de la Cruz— ha descubierto en una reflexión moralizante³⁵ ante su propio retrato:

Éste que ves engaño colorido
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado
[es] una flor al viento delicada
es un resguardo inútil para el hado,

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco, y bien mirado
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Estos coloridos engaños, estos falsos silogismos, estos vanos artificios —estos retratos— mantienen nuestro instinto de inmortalidad al que se suma, también, esa dosis de narcisismo que, a través del tiempo, el hombre sigue ocultando o manifestando en el hombre.³⁶

No deja de extrañarme que Villaurrutia traiga a colación este famoso soneto de sor Juana y no cite en cambio —para relacionarlo con

³⁵ En 1933 insistiré —de paso, y en un trabajo acerca de Cocteau— en la tendencia moralizante de su poesía, que no rebasa, a mi juicio, la frontera del tópico: “Si nuestra moralista Juana de Asbaje veía en el traje de la rosa ‘la pompa vana’, Cocteau, por el contrario nos habla de ‘Les roses toutes nues’”. (X. Villaurrutia “La rosa de Cocteau”, en *Obras*, p. 924).

³⁶ X. Villaurrutia, “Meditación ante el retrato”, en *Obras*, pp. 1074-1075.

el mito a que se refiere— su excelente auto sacramental *El divino Narciso*, ni se refiera al carácter señaladamente narcisista de la religiosa.³⁷

Sor Juana es la protagonista de varias obras de escritores colonialistas o virreinalistas. Así, por ejemplo, la intitulada *El tápalo de la virreina*, una de las piezas de la *Trilogía dramática*, de A. Granja Irigoyen.

Xavier Villaurrutia alaba su idea de presentar a la monja —personaje histórico— “viva y corpórea” y repitiendo algunos de sus versos, si bien no la califica de original, pues Ardevín acababa de hacer otro tanto con *El Greco* en *La dama de armiño*, aunque éste, ironiza, no pintaba en escena.

En la obra de Granja Irigoyen “la intención es superior a las fuerzas y al conocimiento que del teatro poético demuestra el autor”, sugiriéndole en seguida que vuelva sobre su intento dramático y escriba, “siempre con el mismo asunto, algo más realizado y más digno de sor Juana, de nosotros y de sí mismo”.³⁸

Granja —añade— tiene en *El tápalo de la virreina* “cualidades de emoción” y rítmicas, pero muestra su “irreflexión crítica” en el prólogo a su propio libro y en la inutilidad de la nota explicativa al pie de la página 15.³⁹

Al comentar el relato *Sor Adoración del Divino Verbo*, de Julio Jiménez Rueda, alude a otro texto de este autor, *Camino de perfección*, “que es un respetuoso tríptico de la vida de sor Juana Inés de la Cruz [...] [en el cual el autor] muéstrase contenido en el decir, y reposado y sen-

³⁷ Hará marcado hincapié al respecto el crítico alemán Ludwig Pfandl en su obra *Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 151-168.

³⁸ X. Villaurrutia, “Trilogía dramática de A. Granja Irigoyen”, en *La Falange*, 1 de sep., 1923.

³⁹ He aquí la nota explicativa: “Atravimientto grande ha sido por mi parte poner en boca de Juana Inés de Asbaje versos suyos, enhebrando estas joyas de la lírica patria, en el curso de mis humildes versos,* pero espero que me será perdonada la osadía, ya que dichas composiciones han sido traídas a la escena en el momento más oportuno y con la mejor intención, ya que la inmortal “Décima musa” decía: Si es malo, yo no lo sé; / sé que nací tan poeta, / que, azotada, como Ovidio, / suenan en metro mis quejas... (A. Granja Irigoyen).

* Aunque no habrá lugar a confusión entre unos versos y otros, todos aquellos que van con letra bastardilla son de la inmortal sor Juana Inés de la Cruz. —Nota del autor”. (A. Granja Irigoyen, *Trilogía drámatica*, 1923, p. 15).

tencioso para poder dar la impresión de un diálogo entre la monja Jerónima y su confesor”.⁴⁰

Es sor Juana uno de los pocos escritores del pasado de que se ocupa Xavier Villaurrutia con cierta profusión, pues prefiere hacerlo —como señala José Rojas Garcidueñas— con los “de nuestro tiempo o al menos con obra de este siglo, y constriñéndose casi siempre a quiénes cultivan los géneros que le preocupan”.⁴¹

De este interés por la religiosa, de este conocimiento de su obra debió nacer cierta influencia de los versos de la autora del *Primero sueño* en los suyos propios, y especialmente en los octosílabos de su “Décima muerte”.⁴² (Es sabido que Xavier Villaurrutia no temió las influencias; es más, se ufano de “sufrirlas”, teniéndolas por enriquecedoras de su espíritu, de su obra. En lo que no andaba descaminado).

⁴⁰ X. Villaurrutia, “Sor Adoración del Divino Verbo de Julio Jiménez Rueda”, en *La Falange*, 1 de ago., 1923.

⁴¹ José Rojas Garcidueñas, “Xavier Villaurrutia, crítico”, en *Nivel*, 25 de ene., 1961.

⁴² Vid. Jaime Torres Bodet, “Evocación de Villaurrutia”, en *Novedades*, 7 de sep., 1954.

Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia. Ejemplos

Introducción

Los críticos que han analizado la poesía de Xavier Villaurrutia (1903-1950) reprochan a éste (veladamente en ocasiones; en forma agresiva, a veces), que recurriese con excesiva frecuencia a los juegos de palabras “—de palabras y de ideas—”,¹ pues opinan que el empleo de tan ingeniosos recursos va en detrimento de la emoción, de la hondura de sus poemas.²

Tal afirmación peca a mi juicio de ligera.

Ocurre con Villaurrutia lo que —toda proporción guardada— pasa con Góngora (el cual se vale de la paronomasia y de la disemia con fines humorísticos en algunas de sus composiciones líricas juveniles, pero también echa mano de tales procedimientos en su poesía seria), con Gracián (quien utiliza los juegos de palabras y logra “alcanzar con estas variaciones aparentemente pueriles, un doble sentido, una significación ideológica, un nuevo concepto”),³ con Miguel de Unamuno (que acostumbra sostener, mediante disemias y paronomasias, sus antítesis y paradojas).

Villaurrutia fue un lector atento de los vanguardistas franceses (Giraudoux, Breton, Aragon, Laforgue, Supervielle, Cocteau, Eluard), pero también conoció, y a fondo, la obra de los culteranos y conceptistas españoles, con quienes temperamental e intelectualmente debió sentirse en muchos aspectos —al menos así lo revela su poesía— afín.

¹ Alí Chumacero, “Prólogo”, en Xavier Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, p. xv.

² Por la misma razón, el humanista Pedro de Valencia hizo objeto de parecidos reproches a Góngora: “Vuestra merced... no se desfigure por agradar al vulgo, diciendo gracias y juegos del vocablo en poema grave y que va de veras”. (Cf. Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 58).

³ Evaristo Correa Calderón, *Baltasar Gracián*, p. 249.



Poeta barroco, o, mejor, neobarroco, Villaurrutia no emplea estas figuras de dicción por el simple gusto de jugar con los vocablos, sino porque jugando —burla burlando— creyó, como lo creyeron a su vez Quevedo, Góngora, Gracián, Cocteau, poder llegar a expresarse cabal, íntegramente.⁴

⁴ En carta enviada a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito del libro *Sueños* de este último, Villaurrutia se ocupa ampliamente de los juegos de palabras, y declara que en el uso del procedimiento —o conjunto de procedimientos— su deuda es mayor con las letras francesas contemporáneas que con las españolas. Transcribo a continuación un largo fragmento de la carta de Jean Cocteau en los que abundan disemias y paronomasias: (Esta nota es la única interpolación de alguna consideración en el artículo que ahora reimprimo he preferido no volver en él acerca de la definición de los términos disemia y paronomasia, pues para el fin perseguido me parece innecesario, ni rastrear ávidamente en toda la poesía de Villaurrutia en busca de otros juegos de palabras que se me escaparan cuando lo escribí. Este artículo, así como el titulado “Correlación y paralelismo en la poesía de Xavier Villaurrutia”, han sido elogiados —o tenidos en cuenta en sus estudios villaurrutianos— por tres destacados críticos norteamericanos: Frank Dauster, Andrew P. Debicki y Eugene L. Moretta, a quienes doy aquí las más expresivas gracias).

“¿Se alargará excesivamente mi carta si toco el punto que me hiere más directa y personalmente? Pero, al mismo tiempo, ¡cómo rehuirlo si me está quemando los labios e impacientando entre mis dedos la pluma! Me refiero concretamente a los juegos de palabras que de un modo deliberado aparecen de vez en cuando en mis poesías como en las tuyas, y cuyo uso me ha sido reprochado en silencio por más de un amigo. Antiguos como la poesía y nuevos como ella; frecuentes en la poesía francesa de todos los tiempos; menos frecuentes y menos acertados en la española del Siglo de Oro y demasiado frecuentes e infelices en nuestra poesía virreinal, yo he vuelto a hallarlos —buscándolos menos de lo que en conversaciones y por un inexplicable impulso que me lleva a dar a los demás, de mí, una impresión de ligereza, de banalidad que no es, al menos en materia de poesía, lo mío más auténtico, aparento buscarlos usándolos no por juego sino por necesidad ineludible. Más afortunados en la antítesis y en la hipérbole que en el estricto juego de palabras fueron los poetas españoles que Gracián cita como ejemplo de agudeza e ingenio en su libro famoso. La mayoría revela que jugaban con las palabras por sólo el gusto de jugar. ¿Me creará usted si le digo que no se hallará en mis poesías un juego de palabras inmotivado o gratuito? De todos los que han acudido a una involuntaria invitación, quedan los menos, los que sirven o hago servir a mis fines. En una palabra, aquellos que mantienen, atizan o son parte del fuego de mi composición. Juego, entonces, con fuego y a riesgo de quemarme. Pues bien, querido Bernardo, le aseguro que me da alegría encontrar juegos de palabras al servicio de su voluntad poética. Pero cuando es sólo el ‘demonio de las analogías’ quien se los dicta: ‘Último festón de tus brazos’ —‘Último festín de tus brazos’ o ‘por donde corre libre lamento el de la mente’ o bien: ‘de nuestros desiertos y

Disemia. Definición

El escritor se vale a veces de un nombre que significa varios conceptos (homónimos). “La comunicación se acomoda a esta polisemia porque en el discurso se coloca siempre la palabra en determinado contexto que precisa su sentido”.⁵ Disemia vale tanto, pues, como doble significación.

En muchos casos esta figura no es otra cosa que una forma propia del juego de palabras. Tal acontece con la estrofa de una graciosa letrilla de Góngora en que se basa Dámaso Alonso para demostrar que el poeta cordobés supuestamente asequible, el que la crítica ha dado en llamar de la primera época, no era “ni sencillo ni natural”:

Cruzados hacen cruzados,
 escudos pintan escudos,
 y tahúres muy desnudos,
 con dados ganan condados;
 ducados hacen ducados
 y coronas Majestad,
 ¡verdad!⁶

nuestros desaciertos’, mi instinto los desconoce y mi razón los abandona”. (X. Villaurrutia, “Una botella al mar”, en *Obras*, pp. 840-841).

⁵ Pierre Guiraud, *La semántica*, p. 59.

⁶ Cf. D. Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, t. I, p. 96. El Conde de Villamediana, a quien aludo más adelante, ofrece un interesante ejemplo de paronomasia que explica cumplidamente su editor:

Quisieron persuadirme las razones
 hasta que en el propósito más firme
 fue disculpa del yerro el mismo yerro

Dice *hierro* las dos veces. Pero en las ediciones de Madrid dice *yerro* las dos veces. El juego de palabras puede ser triple: el error disculpado por el propio error, tal es ese amor; el hierro de la esclavitud disculpado por el yerro o sea por el gran amor”. (Villamediana, *Obras*, p. 77).

Parecidos significados tiene *yerro* en el título de una pieza dramática de X. Villaurrutia: *El yerro candente*. ¿Llegaría a manos de X. Villaurrutia las *Poesías de Villamediana*.

Y aclara el filólogo: “los que tienen cruzados (las monedas así llamadas) logran ser ‘cruzados’ (de las órdenes militares); los ‘escudos’ (monedas) pintan ‘escudos’ (de armas) a gentes no nobles; y jugadores que no tenían nada, jugando ‘con dados’, consiguen tener ‘condados’ (obsérvese aquí la nueva complicación *con + dados*), etcétera”.⁷

Dámaso Alonso no señaló que los versos que analiza presentan otra complicación: entre el postrer vocablo del segundo verso —*escudos*— y el último del tercero —*desnudos*— hay muchos fonemas similares, lo cual implica que en el fragmento existe, además de disemia, paronomasia.

La disemia en la poesía de Xavier Villaurrutia

Trascribo unos versos, finamente humorísticos, donde Villaurrutia conjuga ambos procedimientos: el disémico y el paronomástico. Pertenecen al octavo y último de sus “Epigramas de Boston”:

En Boston es grave falta
hablar de ciertas mujeres
por eso aunque nieva nieve
mi boca no se atreve
a decir en voz alta:
ni Eva ni Hebe.⁸

Hay paronomasia porque en las palabras “nieva nieve” todos los fonemas —excepto el último— son idénticos.

Existe disemia porque el poeta emplea dos vocablos de doble significado:

nieva ni + Eva
nieve ni + Bebe

(*En manos del silencio*), presentadas por Pablo Neruda en *Cruz y Raya*, núm. 28, julio de 1935, tirada aparte: Madrid, 1935?

⁷ D. Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, t. I, pp. 97-98.

⁸ X. Villaurrutia, “Epigramas de Boston”, en *Obras*, p. 89.

En el último verso del epigrama se produce sinalefa

niE-va niHe-be

con lo que, fonéticamente, resulta idéntico a las cuatro últimas sílabas del tercer octosílabo, si bien es cierto que difieren conceptualmente.

También presenta el epigrama una figura de pensamiento o lógica: la preterición: el poeta manifiesta que hay algo que no osa decir —“mi boca no se atreve”— pero es precisamente eso —lo que no puede decir— lo que expresa en la misma cláusula imprimiéndole así mayor energía: “ni Eva ni Hebe”.

Este antipuritano poema no es el único en que Villaurrutia emplea la disemia:

y mi voz quema dura
 como el hielo de vidrio
 como el grito de hielo
 aquí en el caracol de la oreja
 el latido de un mar en el que no sé nada
 en el que no se nada
 porque he dejado pies y brazos en la orilla...⁹

Mar, pues, en el cual el poeta nada sabe, en el que todo lo ignora, pero mar, también, en donde no se nada, porque Villaurrutia ha dejado pies y brazos en la orilla.

Se advierte aquí, por un lado, una paronomasia basada en un simple cambio acentual: *sé* (primera persona del singular del presente de indicativo del verbo saber) y *se* (pronombre reflexivo); por otro, una disemia: el primer “nada” es un adverbio; el segundo viene del verbo “nadar”.

El sexto verso presenta una innovación (¿una mejora?) de Villaurrutia en el nocturno: la función propia de ese verso debía ser la de servir de soporte, de estribillo al anterior, pero aquí resulta conceptualmente modificado —que no fonéticamente— mediante la supre-

⁹ X. Villaurrutia, “Nocturno en que nada se oye”, en *Obras*, p. 47.

sión del acento en el término *se*: “el latido de un mar en el que no sé nada/en el que no se nada”.¹⁰

Incluyo otros ejemplos de disemia que aparecen, como el anterior, en poemas “serios” de Villaurrutia. Estéticamente son inferiores: yo diría, con frase del propio poeta, que se dejó arrastrar en ellos por el “demonio de la analogía” —afirmación que él no hubiera aceptado jamás— :

Primero un aire tibio y lento que me ciña
como la venda al brazo enfermo del enfermo
y que me invada luego como el silencio frío
al cuerpo desvalido y muerto de algún muerto.¹¹
[...]

¿Quién medirá el espacio, quién me dirá
el momento.
Dame la memoria de todas las caras
que amé y de los aromas
y de los matices, y dame la fe,
para que una gota de tu vino calme
la sed de mi sed.¹²

y una sed que en el agua del espejo
sacia su sed con una sed idéntica¹³

me estoy mirando mirarme por mil Argos
por mí largos segundos.
[...]

y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.¹⁴

¹⁰ *Idem.*

¹¹ X. Villaurrutia, “Nocturno muerto”, en *Obras*, p. 52.

¹² X. Villaurrutia, “Ya mi súplica es llanto”, en *Obras*, p. 18.

¹³ X. Villaurrutia, “Nocturno amor”, en *Obras*, p. 50.

¹⁴ X. Villaurrutia, “Poesía”, en *Obras*, p. 26.

No, no es la rosa rosa
sino la rosa increada...¹⁵

El penúltimo verso es paronomástico: “mirando mirarme”.

Afirma Octavio Paz que Xavier Villaurrutia “siempre tuvo la angustiosa sensación de sentirse mirado ‘por mil Argos, por mil [sic] largos segundos’”.¹⁶

Un caso de disemia con el que algunos críticos se deleitan y otros se exasperan:

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura¹⁷

En los versos tercero y cuarto sólo quedan implicados dos términos: “que” y “madura”, que se transforman en uno: “quemadura”.

En el quinto, son tres los vocablos que intervienen en el juego disémico: voz = “bosque” y “madura”. Los dos primeros se unen y constituyen uno nuevo, distinto: “bosque”; “bosque madura”.

En el sexto, sólo dos elementos participan en la disemia: que + ma = “quema” y “dura”; “quema dura”.

Villaurrutia emplea en ocasiones una forma disémica en la que una sola palabra ofrece al lector o al auditor dos significados, dos conceptos: “mas huye todo como el pez que se da cuenta/hasta ciento en el pulso de mis sienes/muda telegrafía a la que nadie responde”.¹⁸

“Ciento” ofrece a quien lee (que sesea) o a quien escucha (que hace lo propio) dos posibles significados. “Respecto de las pulsaciones —se dicen— el término empleado no puede ser otro que *ciento* —una

¹⁵ X. Villaurrutia, “Nocturno rosa”, en *Obras*, p. 58.

¹⁶ O. Paz, *Las peras del olmo*, p. 98.

¹⁷ X. Villaurrutia, “Nocturno en que nada se oye”, en *Obras*, p. 47.

¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

centena de ellas—; pero en el contexto encaja también, y a la perfección, *siento* —de sentir ‘una muda telegrafía a la que nadie responde’”.

En “Nocturno rosa” ocurre algo parecido: “Es la rosa que abre los párpados,/la rosa vigilante, desvelada,/la rosa del insomnio desojada”.¹⁹

“Desojada” es un neologismo. La rosa del insomnio se ha quedado sin ojos, desojada. *Des-*, es cierto, denota negación; pero aquí desojada implica, por un lado, que la rosa ha abierto los párpados y se ha encontrado sin ojos; por otro, desojada también significa —fonética, si no ortográficamente— que la rosa ha perdido sus hojas.

Lo mismo ocurre, sobre poco más o menos, en “Nocturno mar”: “Mar sin viento ni cielo,/sin olas, desolado...”²⁰

Mar afligido, angustiado, “desolado”. Pero, ¿colocado ese “desolado” ahí, inmediatamente después de “sin ola”, no nos lleva, querámoslo o no, a pensar que “desolado” significa también mar sin olas, desolado?²¹

Paronomasia. Definición

Paronomasia (o *annominatio*) significa el empleo de dos o más palabras que presentan fonemas iguales y fonemas distintos.

Según Wolfgang Kayser son paronomásticos “los casos del complemento ‘interno’ (*to live a life, einen Gang gehen*, vivir una vida, soñar un sueño)”.²²

También son propios de esta figura, sigue diciendo Kayser, “los casos en que se agrupan palabras de sonido semejante, pero de signifi-

¹⁹ X. Villaurrutia, “Nocturno rosa”, en *Obras*, p. 58.

²⁰ X. Villaurrutia, “Nocturno mar”, en *Obras*, p. 59.

²¹ Gustaba tanto, en efecto, Xavier Villaurrutia de la disemia que incluso la emplea —valga el ejemplo— en una modesta nota bibliográfica: “Esta fidelidad a lo esencial de sí mismo es tal, que no me parece ocioso ni hiperbólico afirmar que en estos tres breves conjuntos, unidos ahora por la intencionada alusión al diablillo alado, está ya —puesto que se trata de una estrella— y estalla —puesto que de un cohete se trata— José Bergamín en cuerpo y espíritu”. (X. Villaurrutia, “José Bergamín. Caballito del diablo”, en *El Hijo Pródigo*, año I, núm. 2, p. 123).

²² Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 181.



cado diverso”. Aquí, según el crítico alemán, la paronomasia se entrecruza con el juego de palabras; mas difiere de él porque éste, en sentido restringido, se emplea más bien para aludir al doble significado de una palabra. El juego de palabras, pues, se asemejaría más a la disemia que a la paronomasia.

El retruécano —forma específica del juego de palabras— sí se sirve “de la semejanza de sonido en dos palabras diferentes o en dos grupos de palabras”, apunta Kayser: disemia —juego de palabras; paranomasia— el retruécano (un juego de palabras muy especial).

La *annominatio* fue empleada en lengua latina tanto por los poetas del Lacio —y muy especialmente por Virgilio— como por los del medievo europeo (Sidonio Apolinar, Alain de Lille, Gautier de Châtillon...). Esta figura pasó después a la lengua vulgar, utilizándola escritores como Chrétien de Troyes, Rutebeuf, Dante, etcétera. Posteriormente, en la España de los siglos XVI y XVII, autores como Cervantes, Góngora, Tirso de Molina, Lope de Vega, Quevedo y Gracián, también se valieron de este recurso estilístico.

Ejemplos:

Conde de Villamediana:

A Pedro Vergel entrando en la plaza de toros

¡Qué galán que entró Vergel
con cintillo de diamantes!
Diamantes que fueron antes
de amantes de su mujer.²³

Cervantes:

La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura.²⁴

²³ *Idem.*

²⁴ M. de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo...*, lib. I, cap. 1.

Calderón:

Granjas tengo en Balafor:
cajas fueron de placer
ya son casas de dolor.²⁵

Góngora:

[...] unos soldados fiambres
que perdonando a sus hambres
amenazan a los hombres.²⁶

La paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia

En algunos poemas Villaurrutia emplea lo que Kayser llama paronomasia del complemento interno:

Yo iba a ti en mi clamor, alucinante
y alucinado, como en un irreal²⁷

cuando la vida o lo que así llamamos inútilmente
y que no llega sino con un nombre innombrable²⁸
[...]

cuando la vi cuando la vid cuando la vida

y en tu piel de espejo
me estoy mirando mirarme por mil Argos,
por mí largos segundos.²⁹

²⁵ Cf. Ernst Roben Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I, p. 394.

²⁶ D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 56.

²⁷ X. Villaurrutia, "El viaje sin retorno", en *Obras*, p. 23.

²⁸ X. Villaurrutia, "Nocturno eterno", en *Obras*, p. 51.

²⁹ X. Villaurrutia, "Poesía", en *Obras*, p. 26.

La tierra hecha impalpable silencioso silencio,
la soledad opaca y la sombra ceniza
caerán sobre mis ojos y afrentarán mi frente.³⁰

Vienen del mar, que es el espejo del cielo,
en barcos de humo y sombra,
a fundirse y confundirse con los mortales,³¹
es la que avanza enardecida,
la rosa de rosadas uñas,
[...]
la rosa entraña
que se pliega y expande
evocada, invocada, abocada,³²

Ofrece Villaurrutia, en tres versos, dos casos de paronomasia: el primero de tres miembros, el segundo de dos: “Cuando los hombres alzan los hombros y pasan/o cuando dejan caer sus nombres/hasta que la sombra se asombra”.³³

En este último caso, como en todos los anteriores, no se puede hablar de retruécano: el poeta no juega, escribe seriamente. Sí, en cambio, será deliberadamente humorística esta breve estampa: “Lenta y morada/pone ojeras en los cristales/y en la mirada”.³⁴

Del mismo modo que a las metáforas que se han convertido en lugares comunes, en tópicos: perlas=dientes; plata=cabello cano; etcétera, se les llama *metáforas lexicalizadas*, a este retruécano manido: morada, mirada, así como a aquel otro —hambres, hombres— empleado por Góngora, y a tantos otros, se les podría denominar *paronomasias lexicalizadas*.

Un ejemplo más, el último: “Tu voz, hoz de eco/es el rebote de mi voz en el muro”.³⁵

³⁰ X. Villaurrutia, “Nocturno muerto”, en *Obras*, p. 26.

³¹ X. Villaurrutia, “Nocturno de los ángeles”, en *Obras*, p. 58.

³² X. Villaurrutia, “Nocturno rosa”, en *Obras*, p. 58.

³³ X. Villaurrutia, “Nocturno eterno”, en *Obras*, p. 54.

³⁴ X. Villaurrutia, “Alba”, en *Obras*, p. 43.

³⁵ X. Villaurrutia, “Poesía”, en *Obras*, p. 26.

Considera Dámaso Alonso que nuestra lengua no permite “muchos escarceos en este punto” (el de la paronomasia). De ahí que Góngora tuviese que “reprimir su natural y contentarse en la mayor parte de los casos con aliteraciones” (infame *turba* de nocturnas aves; *trepando troncos* y *abrazando peñas*).³⁶

Lo mismo debió ocurrirle a Villaurrutia, el cual nos ha dejado, entre otros, este interesante verso aliterativo: “el sabido sabor de la saliva”.³⁷

Otro gracioso juego: “en las fichas del cementerio /los + son -”;³⁸ y otro más al que yo llamaría antitópico “y comprendo de una vez para nunca”.³⁹

Conclusiones

1. Xavier Villaurrutia emplea la disemia a) con un propósito finamente humorístico: “Epigramas de Boston”; b) con absoluta seriedad: “Nocturno en que nada se oye”, “Nocturno muerto”, “Poesía”, y c) arrastrado por el “demonio de la analogía”: “Nocturno muerto”, “Ya mi súplica es llanto”, “Nocturno amor”. (Estas últimas disemias son, estéticamente, las menos eficaces).

2. Hay disemias villaurrutianas que, en punto a originalidad, lo son tanto como las de Góngora o las de Cocteau. El poeta se vale, a veces, del seseo, lo que le permite llevar el juego de palabras a originales extremos: “Nocturno en que nada se oye”, “Nocturna rosa” y “Nocturno mar”.

3. Combina disemia y paronomasia.

4. Utiliza paronomasias de complemento interno, así como de palabras de sonido semejante y diverso significado.

5. Ya había advertido Villaurrutia que estos juegos de palabras “mantienen, atizan o son parte del fuego” de su composición.

³⁶ Cf. D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 58.

³⁷ X. Villaurrutia, “Nocturno”, en *Obras*, p. 44.

³⁸ X. Villaurrutia, “Pueblo”, en *Obras*, p. 34.

³⁹ X. Villaurrutia, “Muerte en el frío”, en *Obras*, p. 67. Antitópico porque el lector espera que el vocablo con el que se cierre el verso (para completar una frase que no es sino un lugar común) sea siempre, y Villaurrutia utiliza su antípoda: nunca.

Correlación y paralelismo en la poesía de Xavier Villaurrutia. Ejemplos

Nomenclatura

Como el resumen de ambos procedimientos (el paratáctico —correlación—, el hipotáctico —paralelismo—) ocuparía excesivo espacio, remito al lector al libro de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*.¹

Con el objeto de explicar los poemas correlativos y paralelísticos de Xavier Villaurrutia me valdré de la nomenclatura empleada por ellos y transcribiré sus textos cuando resulte indispensable para la mejor comprensión del análisis.

Correlación

En uno de sus antipuritanos “Epigramas de Boston”, el VI, utiliza el poeta la *correlación progresiva*:

En hoteles y ascensores
la moral consabida
exige diferente salida
a las damas y a los señores.

De modo que los maridos,
los amantes, los pretendientes
y los recién nacidos
tienen que estar pendientes

¹ Cf. D. Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*.



para reunirse, de manera
subrepticia y privada,
con la esposa, la amada,
la novia o la niñera.²

Los miembros de la primera columna son correlatos de los que aparecen en la misma línea de la segunda:

señores	damas
maridos	esposa
amantes	amada
pretendientes	novia
recién nacidos	niñera

“Si a los elementos de la primera línea los designamos por A, y a los de la segunda por B [...]; y si a los de cada columna les damos un subíndice (1, 2, 3)”³ expresaríamos así la correlación del epigrama:

A ₁	A ₂
B ₁	B ₂
C ₁	C ₂
D ₁	D ₂
E ₁	E ₂

“A, designa el contenido conceptual genérico de la primera pluralidad; B, el de la segunda...”⁴ Con A queda expresada la primera pluralidad; B, el de la segunda...”⁴ Con A queda expresada la primera pluralidad; B, el de la segunda...”⁴

² X. Villaurrutia, “Epigramas de Boston”, en *Poesía y teatro completos*, p. 74.

³ D. Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, t. I, p. 171.

⁴ D. Alonso y C. Bousoño, *op. cit.*, p. 59.

lidad de correlación; con B, la segunda; con C, la tercera... La “pluralidad básica” o “base” del primer conjunto (A_1, B_1, C_1, D_1, E_1) es señores (A_1), y damas (A_2) la del segundo (A_2, B_2, C_2, D_2, E_2). Los subíndices (1 y 2) expresan el número de conjuntos semejantes, esto es, “correspondientes a [...] fenómenos de la realidad semejantes entre sí”.

Se trata de un poema *correlativo progresivo bímembre*. Sería perfecto (paratácticamente) de haber exacta correlación entre las cinco pluralidades de los dos conjuntos. Si el primer correlato (“señores”, “damas”) es inobjetable, en los restantes los miembros del conjunto 1 aparecen en plural (“maridos”, “amantes”, “pretendientes”, “recién nacidos”) mientras los del 2 se encuentran en singular (“esposa”, “amada”, “novia”, “niñera”).

El carácter irónico del poema queda de manifiesto cuando el autor alude a la supuesta separación (a la hora de salir de hoteles y ascensores) entre los “recién nacidos” (varones) y la “niñera”.

Es asimismo *correlativa progresiva bímembre* la tercera décima de “Décima muerte”:

Si tienes manos, que sean
de un tacto sutil y blando,
apenas sensible cuando
anestesiado me crean;
y que tus ojos me vean
sin mirarme, de tal suerte
que nada me desconcierte
ni tu vista ni tu roce,
para no sentir un goce
ni un dolor contigo, Muerte.⁵

Consta el poema de dos pluralidades de correlación y dos conjuntos:

Manos	ojos
roce	vista

⁵ X. Villaurrutia, “Décima muerte”, en *Poesía y teatro completos*, p. 57.

La fórmula será

A_1	A_2
B_1	B_2

Si tú —Muerte— (dice el poeta) tienes manos que sean tan sutiles que caso dado que con ellas me roce(s) no me hagas gozar, no me hagas sufrir.

Que tus “ojos” —Muerte— me vean sin mirarme para que tu “vista” no me depare gozo ni sufrimiento.

Trascribo ahora algunos versos de “Cuando la tarde...”:

Quando la tarde cierra sus ventanas remotas,
 sus puertas invisibles,
 para que el polvo, el humo, la ceniza,
 impalpables, oscuros,
 lentos como el trabajo de la muerte
 en el cuerpo del niño,
 vayan creciendo;
 [...]

La noche surge con el humo denso
 del cigarrillo y de la chimenea.
 La noche surge envuelta en su manto de polvo.
 El polvo asciende, lento.
 Y de un cielo impasible,
 cada vez más cercano y más compacto,
 llueve ceniza.

Quando la noche de humo, de polvo y de ceniza
 envuelve la ciudad,⁶

⁶ X. Villaurrutia, “Cuando la tarde...”, en *Poesía. y teatro completos*, p. 50.

Se trata de una *correlación reiterativa*: “todas las pluralidades [tienen] el mismo contenido conceptual”.⁷ Una pluralidad que aparece tres veces (“polvo”, “humo” y “ceniza”) y que consta de tres conjuntos (1, 2, 3).

A ₁	A ₂	A ₃
A ₁	A ₂	A ₃
A ₁	A ₂	A ₃

Otro poema reiterativo: “El viaje sin retorno”:

[...] Tú que afinas
mis gritos y mis voces calurosas
avivabas mi sed y ardías mi llaga.

Por esa sed que al corazón abría
ávido con mis labios y mis brazos,
y por la llaga que en mi carne hundía
la angustia de las uñas, llegué un día:
certidumbre entre todos los acasos.

Mas contigo mi sed halló frescura
y en tu blando mirar halló deleite;
[...]
siento cómo me invade la ternura
con que unges a mi llaga con tu aceite.⁸

Poema de *correlación bimembre reiterativa y progresiva*: consta de dos conjuntos y de dos pluralidades, una de ellas repetida tres veces (“sed”, “llaga”), y de otra que sólo figura una vez (“frescura”, “aceite”).

⁷ D. Alonso y C. Bousoño, *op. cit.*, p. 60.

⁸ X. Villaurrutia, “El viaje sin retorno”, en *Poesía y teatro completos*, pp. 10-11.

A ₁	A ₂
A ₁	A ₂
A ₁	A ₂
B ₁	B ₂

La segunda décima de “Décima muerte” es del subtipo *diseminativo recolectivo*:

Si en todas partes estás,
 en el agua y en la tierra,
 en el aire que me encierra
 y en el incendio voraz;
 y si a todas partes vas
 conmigo en el pensamiento,
 en el soplo de mi aliento
 y en mi sangre confundida
 ¿no serás, Muerte, en mi vida,
 agua, fuego, polvo y viento?⁹

La pluralidad de cuatro conjuntos similares aparece diseminada para ser reunida luego en el último verso. En la recolección, tres de los cuatro elementos fueron sustituidos por significativos sinónimos:

agua	tierra	aire	incendio
agua	polvo	viento	fuego

⁹ X. Villaurrutia, “Décima muerte”, en *Poesía y teatro completos*, p. 57.

No obstante, podemos representar esta correlación así:

A ₁	A ₂	A ₃	A ₄
A ₁	A ₂	A ₃	A ₄

Paralelismo

En el verso “agua, fuego, polvo y viento” advertimos que la relación entre los cuatro conjuntos “consiste en ser todos miembros de un mismo sintagma no progresivo”.¹⁰ Pero en el poema también puede darse “la ordenación hipotáctica de conjuntos semejantes”,¹¹ es decir, el paralelismo.

El aire juega a las distancias:
 acerca el horizonte,
 echa a volar los árboles
 y levanta vidrieras entre los ojos y el paisaje.

El aire juega a los sonidos:
 rompe los tragaluces del cielo,
 y llena con ecos de plata y agua
 el caracol de los oídos.

El aire juega a los colores:
 tiñe con verde de hojas el arroyo
 y lo vuelve, súbito, azul
 o le pasa la borla de una nube.

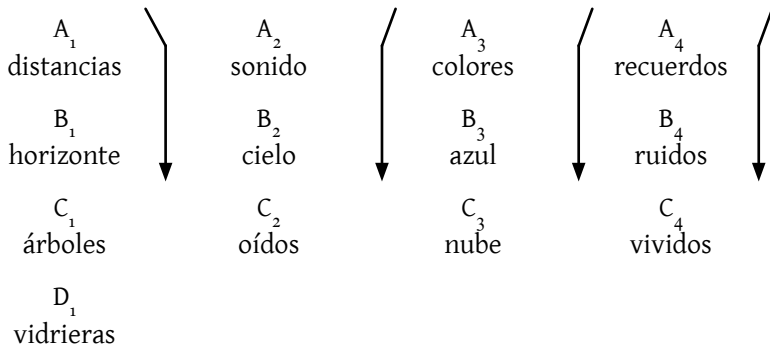
El aire juega a los recuerdos:
 se lleva todos los ruidos
 y deja espejos de silencio
 para mirar los años vividos.¹²

¹⁰ D. Alonso y C. Bousoño, *op. cit.*, p. 68.

¹¹ *Idem.*

¹² X. Villaurrutia, “Aire”, en *Poesía y teatro completos*, p. 15.

He aquí la fórmula (entreveré en ella los cuatro conjuntos semejantes ordenados hipotácticamente; léase en el sentido de las flechas):



“Nocturno” es otro poema hipotáctico. Tres de sus cinco conjuntos (1, 4, 5) constan de tres pluralidades; los restantes (2, 3), de cuatro:

Todo lo que la noche
 Dibuja con su mano
 de sombra:
 el placer que revela
 el vicio que desnuda.

Todo lo que la sombra
 hace oír con el duro
 golpe de su silencio:
 las voces imprevistas
 que a intervalos enciende,
 el grito de la sangre,
 el rumor de unos pasos
 perdidos.

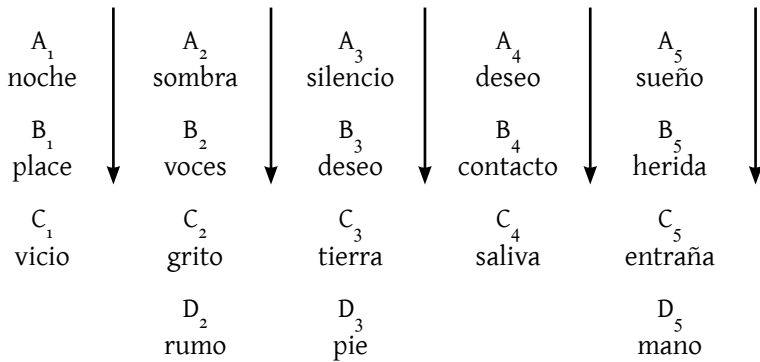
Todo lo que el silencio
 hace huir de las cosas:

el vaho del deseo,
 el sudor de la tierra,
 la fragancia sin nombre
 de la piel.

Todo lo que el deseo
 unta en mis labios:
 la dulzura soñada
 de un contacto,
 el sabido sabor
 de la saliva.

Y todo lo que el sueño
 hace palpable:
 la boca de una herida,
 la forma de una entraña,
 la fiebre de una mano
 que se atreve.¹³

La hipotaxis de “Nocturno” podríamos resumirla así:



¹³ X. Villaurrutia, “Nocturno”, en *Poesía y teatro completos*, pp. 31-32.

Formas híbridas

“Ocurre que frecuentemente varios conjuntos semejantes están expresados con una ordenación mixta de hipotaxis y parataxis”.

Lo usual es que la “ordenación hipotáctica” preceda a la paratáctica, “y los mismos elementos desarrollados primero paralelísticamente se recogen al final en orden correlativo”.¹⁴

Leamos algunos versos de “Canto a la primavera”:

La primavera nace
de no sabremos nunca
qué secretas regiones
de la tierra sumisa,
del mar inacabable,
del infinito cielo.

La primavera sube
de la tierra. Es el sueño,
[...]

La primavera llega
del mar. Es una ola
[...]

La primavera surge
del cielo. Es una nube
[...]

La primavera surge, llega y sube
y es el sueño y la ola y es la nube.¹⁵

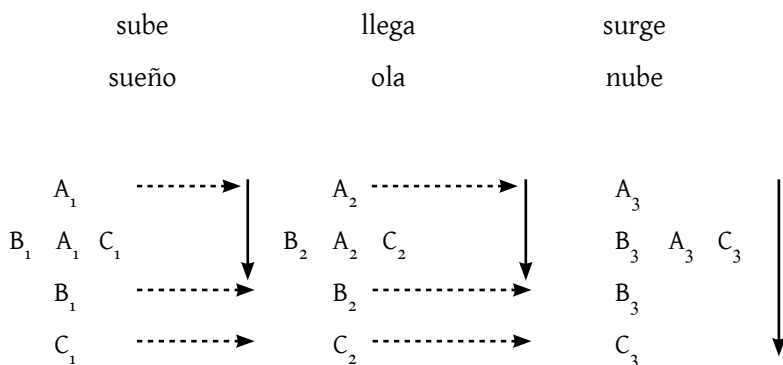
He aquí el orden de los conjuntos y la fórmula¹⁶ provisional:

tierra	mar	cielo
sube tierra	sueño llega mar ola	surge cielo nube

¹⁴ D. Alonso y C. Bousoño, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵ X. Villaurrutia, “Canto a la primavera”, en *Poesía y teatro completos*, pp. 60-61.

¹⁶ ...► = correlación; ▼ = paralelismo.



En “Canto a la primavera” la correlación es del subtipo *recolectivo-diseminativo-recolectivo*.

“Nocturno grito” es un poema híbrido (correlación reiterativa y paralelismo):

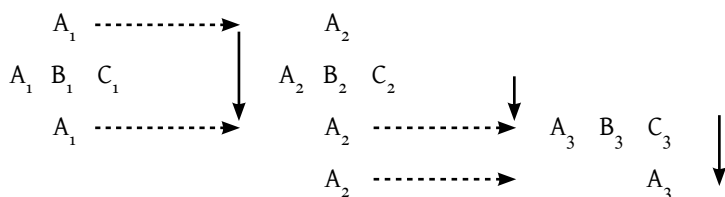
Tengo miedo de mi voz
y busco mi sombra en vano.

¿Será mía aquella sombra
sin cuerpo que va pasando?
¿y mía la voz perdida
que va la calle incendiando?

¿Qué voz, qué sombra, que sueño
despierto que no he soñado
serán la voz y la sombra
y el sueño que me han robado?¹⁷

¹⁷ X. Villaurrutia, “Nocturno grito”, en *Poesía y teatro completos*, p. 33.

La fórmula:



Conclusión

Procedimientos como la correlación y el paralelismo —en los que predomina el artificio, pero, al propio tiempo, matemáticamente rigurosos— tenían que atraer a un poeta como Villaurrutia tan cuidadoso —y preocupado— por obtener ritmos armoniosos, por alcanzar determinados refinamientos estilísticos. Poeta emotivo, pero racionalmente, intelectualmente contenido; lector atento de los clásicos españoles e hispanoamericanos (sor Juana), era lógico que emplease estos recursos y que lo hiciese —de manera esporádica— a lo largo de todas las etapas de su producción.

La vuelta de *El Hijo Pródigo*

Francisco Caudet —doctor en Filología Románica por la Universidad de Madrid—, dedicado, según parece, al estudio de revistas literarias españolas y mexicanas contemporáneas: en la nota 9 del libro que comento en seguida se confiesa autor de *Cultura y exilio: la revista “España Peregrina”* (1940), en la 10, de *Romance (1940-1941): Una revista del exilio*, y en la 14 de *Hora de España. Antología*, acaba de ver impresa su antología de *El Hijo Pródigo* (1943-1946).¹

Consta de una introducción de Caudet y de una selección de textos de esa revista dividida en cinco secciones.

A lo largo de sus tres años de existencia —casi cuatro, diría yo, pues era mensual y aparecieron 42 números—, el propósito de *El Hijo Pródigo* no fue otro, señala el introductor, que “devolver a las letras y al arte un sentido esencial, de signo humano, a la vez que preconizó la necesidad de dejar en libertad creadora a la imaginación”. Se trata, agrega, de una revista heterogénea, aunque entendida la heterogeneidad no como un defecto, sino “todo al contrario, como su primera calidad

¹ *El Hijo Pródigo. Antología*, introd., selec. y notas de Francisco Caudet. En la portada puede leerse: [...] “y notas de [...]”, y en la contraportada: “[...] y notas por [...]” Otros errores advertidos: incluir íntegro el editorial del núm. 1 de la revista en la introducción y en la antología; llamar frases a los versículos bíblicos que figuran en la portada de *El Hijo Pródigo* (p. 16); atribuir a Botas la edición de *Sala de retratos*, de Abreu Gómez, que realizó la Editorial Leyenda (p. 28); negarle la paternidad —prácticamente simbólica, es cierto— de la antología *Aproximaciones a Octavio Paz* al crítico Ángel Flores (p. 33); fechar el poema “El viejo vestido azul”, de Tablada, en 1972, cuando fue escrito en 1922 (p. 80); adjudicarle a José Luis Martínez una obra que no escribió *Letras mexicanas del siglo XIX* (p. 126); sí es autor en cambio de *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*, etcétera.



[sic]”; “afirmábamos que era ésa [la heterogeneidad] su primera calidad [sic] [de la revista, claro]”.²

La heterogeneidad o eclecticismo de *El Hijo Pródigo* queda demostrado por su cuerpo de colaboradores (escritores mexicanos pertenecientes a diversas generaciones o grupos; españoles exiliados —en México o en otros países—, hispanoamericanos, franceses, ingleses y alemanes), y por los géneros que cultivan (poesía, teatro, prosa narrativa, filosofía y ensayo).

Se conjuga en las páginas de la revista la preocupación por lo nacional y la curiosidad por autores y tendencias extranjeros, lo cual resulta beneficioso para la renovación de la cultura mexicana. El antecedente de tal actitud la encuentra Caudet —merced a la ayuda prestada por José Luis Martínez (*Literatura mexicana. Siglo XX*)— en el Ateneo de la Juventud, es decir, a partir de 1910. Del clima intelectual propiciado por el Ateneo se nutre la generación de 1915 o de los “Siete Sabios”. (El antólogo supone que el lector de su introducción conoce, si no la obra de estos últimos, al menos sus nombres, por lo que sólo cita a tres: “Castro Leal, Alfonso Caso y Gómez Morín”. Los cuatro restantes fueron: Teófilo Olea, Vicente Lombardo Toledano, Alberto Vásquez del Mercado y Jesús Moreno Baca. Que yo sepa, quien más acuciosamente ha estudiado vida y obra de los componentes del grupo en cuestión es Enrique Krauze). Por otra parte, y durante las dos primeras décadas de nuestro siglo, “González Martínez y López Velarde conducen a la poesía [mexicana] por nuevos rumbos desviándola del modernismo”.³ Aunque aquí no lo diga, Caudet es consciente de que también —¿de qué fundamentalmente?— José Juan Tablada lleva a la poesía mexicana “por nuevos rumbos”; no parece serlo, en cambio, de que en opinión de los críticos más autorizados del modernismo —Federico de Onís, Juan Ramón Jiménez, Max Henríquez Ureña, Ricardo Gullón, Manuel Pedro González, Bernardo Gicovate, Iván A. Schulman— González Martínez, López Velarde, Tablada, etcétera, no hacen sino prolongar el modernismo, movimiento epocal que, según algún anda-

² *Ibid.*, pp. 8, 9 y 11.

³ José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX*, pp. 9-10.



luz exagerado, Juan Ramón Jiménez, había de durar un siglo, esto es, terminaría en 1980.

Tras de aludir a *Nosotros*, *Pegaso* y *México Moderno*, revistas en que colaboraron los componentes del Ateneo de la Juventud y de la generación del 15, los poetas citados y otros ensayistas y narradores, se refiere el antólogo a la primera revista publicada por Octavio G. Barreda y Carlos Pellicer, *Gladios*, a la que editarían el propio Barreda, Guillermo Dávila y el “Gordo” Velázquez, titulada *San-Ev-Ank* —con mayúsculas, doctor Caudet, por lo que nos dice Enrique Krauze: “Cuenta Guillermo Dávila que él, Octavio Barreda y el ‘Gordo’ Velázquez se hicieron llamar en épocas juveniles Filemón de Santigny, Giotto Evaci y Max von der Anks, de donde salió el título de la revista”—⁴; a *La Falange*, publicada por Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano; a *Antena*, de Francisco Monterde, García Icazbalceta, y a *Ulises*, dirigida por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. Todas ellas —*Gladios*, *San-Ev-Ank*, etcétera— serán campo de experimentación “para la futura generación de *Contemporáneos*” de quienes el crítico sólo menciona, cuando lo hace por vez primera, a cuatro, los restantes figuran, sobrentendidos, en los puntos suspensivos que siguen al último nombre: “Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Torres Bodet...”⁵ Apenas comienzan a consolidarse los *Contemporáneos*, dice Caudet, cuando inician sus tareas literarias los componentes de *Taller* y *Tierra Nueva*. (Sólo cita a dos del primer grupo —Octavio Paz y Efraín Huerta— y a dos del segundo —Alí Chumacero y José Luis Martínez—; más adelante aumenta la nómina de ambos grupos, aunque siempre parcialmente).

“La gran mayoría [*sic*] de los componentes de estas varias [*sic*] generaciones serían invitadas a colaborar en *El Hijo Pródigo*”⁶ así como muchos desterrados españoles, vivieran o no por esos años en México.

⁴ Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, p. 77.

⁵ *El Hijo Pródigo. Antología*, p. 11.

⁶ *Idem*.

Expresa luego, el antólogo, las causas que llevaron a un grupo de escritores (Samuel Ramos, Paz y Villaurrutia) a sugerirle a Barreda la conveniencia de que fundase una revista que sirviera de contrapeso a *Cuadernos Americanos*, recién creada por Jesús Silva Herzog, Juan Larrea y, si mal no recuerdo, Ortiz de Montellano, que juzgaban un tanto cerrada a “determinados valores mexicanos de promociones jóvenes”, y que había asumido una actitud antieuropea (Europa se hallaba “en un periodo de grave decadencia de la que no iba a salir”), especialmente en la pluma del español Larrea. Paz, Ramos y Villaurrutia debieron dirigirse a Barreda porque éste era el director, desde hacía varios años, de la gaceta *Letras de México* (1937-1947), y porque, según palabras del propio Barreda, era poco conflictivo, “de centro” y había vivido alejado del país mucho tiempo.

Caudet nos ofrece enseguida unas “observaciones descriptivas”, acerca de la revista, que pecan de escasas y vagas. Indica, por ejemplo, que tenía “muy pocos márgenes con el fin de ahorrar papel”, lo cual es exacto, y que “se tiraba a dos columnas”, lo que sólo es parcialmente cierto, pues el editorial y los poemas se imprimían a una, y las reseñas bibliográficas a tres. (El editorial, convendría añadir, iba compuesto en tipo mayor que los artículos, y éstos en tipo mayor que las reseñas. No es de extrañar que estuviese editada “con mucho gusto, elegantemente”, como señala Caudet, pues se imprimía en la que era por esos años la mejor imprenta de México: Talleres Gráficos de la Nación).

Dice el crítico: “En todos los números se incluyeron láminas de arte, acompañadas de textos críticos”.⁷ Impresas, dichas láminas, habría que agregar, en papel cuché, y frecuentemente (véanse, por ejemplo, los números 2, 3, 6, 10, 14, 15, 18, 19, 34 y 36), tras de los anuncios y antes del editorial, aparecía una lámina en que se reproducía algún dibujo o cuadro con un motivo común: el del hijo pródigo. Afirmar que en el centro de la portada (“muy atractiva”) “se reproducía un cuadro o un motivo de arte cualquiera” es, por lo menos, impreciso:

⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.



se reproducía, en un recuadro, una de las láminas que figuraban en el interior de la revista acompañadas de su respectivo artículo.

A continuación transcribe Caudet el texto en que Barreda alude a las secciones de *El Hijo Pródigo*, “cuyos títulos invisibles —recuerda el poeta— eran [sic]: ‘Tiempo’, ‘Destiempo’, ‘Contratiempo’ y ‘Pasatiempo’”. Ignoro por qué Barreda se hizo acreedor al fulminante *sic* del doctor en Filología por la Universidad de Madrid. No creo que sea porque piense que los títulos son visibles o, simplemente, no son, pues esto implicaría que el crítico no entendió lo transcrito: esas cuatro secciones de “títulos invisibles” eran, en efecto, y paradójicamente, harto visibles, mucho más sin duda que las cinco —explícitas— en que divide su antología Caudet, quien hubiera hecho bien, a mi juicio, en tomar como paradigma las señaladas por Barreda:

En la primera (Tiempo) se incluirían los ensayos, narraciones, teatro y poemas de escritores actuales; en la segunda (Destiempo), las traducciones y los textos del pasado poco conocidos u olvidados; en la tercera (Contratiempo), entrarían las notas críticas —en ocasiones amargas— sobre libros recientes; y en la cuarta (Pasatiempo o Entretiempo), todo aquello de por sí fugaz, agudo o bien de mero divertimento. Cada número debería llevar un editorial, dividido en dos partes: Imaginación y Realidad, prácticamente el lema —o tema— de la revista.⁸

Enumero ahora las partes en que dividió Caudet su “visible” antología: I. Editoriales, II. Poesía (sólo en lengua española; únicamente textos de poetas mexicanos y españoles); III. Ensayos y crítica literaria (doce artículos de mexicanos y españoles, y uno de un inglés, Richards, cuando si algo prolifera en la revista son ensayos de críticos ingleses y franceses, vertidos al español, en torno del quehacer literario); IV. Ensayos y crítica de arte (cuatro mexicanos, un español y un alemán), y V. Prosa narrativa (representada únicamente por Revueltas, que sólo colaboró en el número 1, con un cuento, y por Yáñez, que vio impreso en el número 35 un fragmento del capítulo “El día de

⁸ *Ibid.*, p. 16.



la Cruz”, de *Al filo del agua*). (Aquí, en esta última sección, se advierte a las claras cómo el crítico hace caso omiso de la preocupación por lo nacional y de la curiosidad por autores y tendencias extranjeros de quienes realizaban la revista, pues afirmar, como lo hace, que sólo incluye a dos autores porque “la prosa narrativa ocupó un lugar secundario en *El Hijo Pródigo*”,⁹ es una falacia: prácticamente no hay número en que no figure algún cuento o fragmento de novela o relato, y la nomina de autores resulta en este campo impresionante).

El título de la revista originó innumerables (y, en ocasiones, agrias) discusiones. Atendía —sostiene Caudet— al regreso a lo humano a la rehumanización que experimentaron el arte y las letras a partir de los años treinta. Esto afectaba al esteticismo de moda una década antes. Pero muchos partidarios del regreso no querían sacrificar a él la imaginación, la autonomía o autosuficiencia del arte; no deseaban someter el arte a la causa, pues si lo hacían “la obra de creación” perdería “la libertad de indagar lo misterioso, lo irreal, lo fantástico. Tomar, pues, la *realidad* sin renunciar al artificio de la imaginación”.¹⁰

Gracias al espíritu conciliatorio de Barreda, al que se aludió arriba, pudo *El Hijo Pródigo* ser “punto de encuentro de las más variadas tendencias literarias”, “pero sin caer nunca en la mera ‘experimentación’ o en ‘desplantes individualistas’”.¹¹

Se menciona después a quienes fungieron como redactores de la revista, “algunos sólo en ciertas épocas” (Celestino Gorostiza, Gilberto Owen, José Luis Martínez, Rafael Solana y Leopoldo Zea), otros en el discurso de sus cuarenta y dos números (Villaurrutia, Paz, Chumacero y Antonio Sánchez Barbudo). Barreda dirigió los primeros veintinueve números y Villaurrutia los restantes. La administró Isaac Rojas Rosillo.

En la conferencia de Barreda que tanto orientó a Caudet en su introducción, prueba aquél que los poetas no saben sumar, pues con el propósito de probar cuán impresionante era la nómina de colaboradores de *El Hijo Pródigo*, el autor de *Los sonetos a la virgen* realiza el

⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹¹ *Ibid.*, p. 22.



cómputo siguiente: “se incluyeron trabajos de 232 *autores* (el “autores” subrayado significa que entre ellos no figuran los traductores), a saber: 87 de mexicanos, 46 de españoles, 24 de franceses, 20 de latinoamericanos, 13 de ingleses, 11 de alemanes y 18 de diversas nacionalidades”.¹² Total: ¡219! También se equivoca Barreda —y Caudet con él— cuando afirma que en “poesía se publicaron 43 colaboraciones: de mexicanos, 26; de españoles, 8; y de latinoamericanos, 9”, pues los poetas españoles que publicaron en *El Hijo Pródigo* fueron 10 —excluido Picasso—: Juan Gil-Albert, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Juan Rejano, Ramón Gaya, Francisco Giner de los Ríos y José Moreno Villa. Por otra parte, no fueron, como quiere Barreda, “43 colaboraciones”, sino 43 *colaboradores*, y un número mucho más elevado de colaboraciones. (Algunos poetas mexicanos y españoles llegaron a publicar poemas hasta en cuatro ocasiones: Guillén, Paz, Chumacero).

Caudet se refiere después al contenido de la revista de acuerdo a la manera en que distribuyó los trabajos en su antología (excluida la primera sección, en donde figuran los editoriales).

De la obra poética recogida en *El Hijo Pródigo* dice que “puede servir de muestra de las principales corrientes y autores mexicanos desde el modernismo hasta el primer lustro de los años 40”.¹³ Y, en efecto, figuran en la revista poemas de Tablada, López Velarde, González Martínez y Alfonso Reyes (de los dos primeros se reproducen poesías ya incluidas en libro), así como de algunos componentes de los grupos de *Contemporáneos*, *Taller* y *Tierra Nueva*, y de pocos poetas más (Anselmo Mena, Clemente López Trnjillo, Manuel Ponce, etcétera). (Por cierto: en los cuarenta y dos números sólo figura una poeta: la mexicana Ninfa Santos).

El Hijo Pródigo, señala Caudet, manifiesta su apertura al exterior al incluir también, traducidos, textos de escritores extranjeros: Saint-John Perse, Rimbaud, Lautréamont, John Donne, Eliot, Richards, Huxley...

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

A continuación se ocupa el crítico de *algunos* de los poetas que figurarán o no en su antología, siguiendo, bien al ensayista que estudia la obra del poeta en cuestión en la propia revista (Rafael Solana la de José Juan Tablada con motivo de su fallecimiento —1945—; José Luis Martínez la de López Velarde al cumplir éste, en 1946, veinticinco años de desaparecido), bien a quien se ocupa de él en otro lugar (Paz de López Velarde en *Cuadrivio*; el propio José Luis Martínez en *Literatura mexicana. Siglo XX*). (De González Martínez, que colaboró en dos ocasiones en la revista, Caudet no reproduce ningún texto en su antología; tampoco Alfonso Reyes figura en ella, y publicó con relativa frecuencia).

Intenta, después, el doctor en Filología por la Universidad de Madrid, caracterizar la poesía de los Contemporáneos. Se advierte en ellos, señala, “el afán por dominar la expresión poética y por intentar calar [...] en las esencias más profundas de la poesía”. Alude —siguiendo la *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, de Raúl Leiva— a su tendencia universalista, si bien nunca se advierte en ellos “desapego a lo mexicano”. Nos promete Caudet a continuación “parar” “la atención en algunos de los poetas de *Contemporáneos* que colaboraron en nuestra revista”.¹⁴ Pero sólo lo hace en Villaurrutia. Tras de señalar ciertas influencias en su obra, agrega que quien verdaderamente se ha ocupado del asunto, es decir, de las influencias “que pesaron” en la poesía de Villaurrutia (*sic*, por lo de “pesaron”, pues si de algo se ufano éste fue de reconocer espontáneamente, gozosamente, la influencia de la obra ajena en la suya propia), fue Alí Chumacero. Con todo, las de carácter literario que le asigna Caudet no hubiesen hecho del todo feliz al autor de *Nostalgia de la muerte* (López Velarde, González Martínez, Juan Ramón Jiménez); pues sólo se produjeron en sus primeros poemas. (Dice el antólogo: “Sobre la presencia de elementos pictóricos en su poesía, ver el artículo de Rodolfo Usigli, ‘Xavier Villaurrutia’, publicado en *Letras de México* (15 de marzo de 1937)”¹⁵ (*sic*, el artículo apareció en 1943).

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.



Caracteriza luego someramente la poesía de Villaurrutia siguiendo fielmente el prólogo de Chumacero en las *Obras* de aquél, y haciendo referencia a la entrevista que José Luis Martínez le hizo al propio Villaurrutia. Transcribe algunas estrofas del poema “Estancias nocturnas”, que le inspiran el siguiente comentario: “El sonambulismo, el horror a la muerte, la noche, la busca de una minoría cósmica, el silencio... Tales son los elementos de su mundo lírico [de Villaurrutia]”.¹⁶ (Las cursivas, acaso un tanto traicioneras, son mías).

Pero veamos cuán “graciosamente” despacha Caudet a los demás Contemporáneos:

Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano, del grupo de Contemporáneos, colaboraron también en *El Hijo Pródigo*. Bien que el papel desempeñado en la evolución y cambio de sensibilidad poética descrito fue semejante y tan significativo como el de Villaurrutia, su actuación en la revista fue marginal. Por ello no nos detendremos más, tras esta alusión, en ello.¹⁷

Pero resulta que si esta afirmación es inobjetable por lo que se refiere a Pellicer y a Torres Bodet (Pellicer sólo publicó un poema, “Noche en el agua”, en el número 8, noviembre de 1943, y Torres Bodet otro, “Continuidad”, en el 3, junio de 1943), no lo es en cambio por lo que hace a Ortiz de Montellano, quien colaboró en siete números (teatro, ensayo, reseñas, traducción, poemas); Gilberto Owen, redactor de la revista durante varios números, y colaborador en ella en nueve ocasiones (poemas, traducciones, reseñas, ensayo), y Jorge Cuesta, a quien se le dedicó parte del número 5 con motivo de su fallecimiento ocurrido pocos meses antes (1942).

Habla a continuación Caudet de las generaciones de *Taller y Tierra Nueva* conforme al esquema trazado en las páginas 10 y 11. Para caracterizar someramente la poesía de Paz, uno de los componentes de la primera, sigue dos textos: uno del propio Paz (un fragmento de su ensayo “Poesía de soledad y poesía de comunicación”, incluido en el

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.



número 1 de *El Hijo Pródigo*, y que el crítico incorpora a la antología y otro de Juan García Ponce (que figura en el libro *Aproximaciones a Octavio Paz*, escrito entre varios y firmado por Ángel Flores), y no tarda en “despachar” a los demás miembros del grupo (Efraín Huerta y Neftalí Beltrán, de quienes por lo menos incluirá algunos poemas en su centón) en un breve párrafo, en el que además omite a Rafael Solana, redactor y asiduo colaborador de la revista, y a los poetas Alberto Quintero Álvarez, quien nunca publicó en *El Hijo Pródigo* y que falleciera en 1944, y Enrique Gabriel Guerrero.

Similar procedimiento utiliza con los componentes de *Tierra Nueva*: destaca —lógicamente— la obra de Chumacero (siguiendo textos de Raúl Leiva y de José Luis Martínez), adjudicándole luego la obligada frase tópica a Jorge González Durán: en “su obra resaltan [...] los temas de la soledad y la muerte”.¹⁸

Concluye lo relativo a la poesía mencionando a los poetas españoles exiliados, pertenecientes a las Generaciones del 27 (Altolaguirre, Prados, Moreno Villa, Guillén y Cernuda; omite a Pedro Salinas) y del 36 (Gil-Albert, Ramón Gaya, Francisco Giner de los Ríos y Juan Rejano), que publicaron en la revista.

Al hablar del ensayo y la crítica insiste Caudet en el “sentido crítico y universal de *El Hijo Pródigo*, heredado del Ateneo”, y en su propósito de revitalizar lo nacional, “y, en casos, descubrirlo”.¹⁹

El procedimiento utilizado en esta sección (la tercera) por el antólogo ya no consiste —como cuando se refirió a la poesía— en trazar al menos un modesto panorama del ensayo y la crítica mexicanos de la primera mitad de nuestro siglo, sino tan sólo en citar “unos ejemplos de temas y autores que certifiquen lo antes dicho” (heterogeneidad y eclecticismo de la revista, interés por lo propio y lo foráneo, etcétera). Ni siquiera ubica generacionalmente a los escritores mexicanos y españoles que colaboraron en *El Hijo Pródigo*, sino que se refiere a sus textos —que a veces, es verdad, incluso comenta— los cuales no necesariamente figuran en la antología. Los primeros trabajos de

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

que se ocupa son de teoría literaria: José Luis Martínez (“La técnica en literatura” y “Algunos problemas de la historia literaria”), José Ferrater Mora (“De la contención literaria”); menciona varios ensayos traducidos y publicados por primera vez en castellano en *El Hijo Pródigo* acerca de ese tema —mejor: de ese vasto conjunto de temas que constituye la teoría literaria— de críticos tan notables como T. S. Eliot, I. A. Richards, A. E. Housman, Valéry Larbaud, entre otros. Alude a continuación a quienes estudian diversos aspectos de la literatura mexicana (Henríquez Ureña, “Juan Ruiz de Alarcón”, texto de una conferencia dictada en 1913 y publicada con antelación, que se incluye en la revista —y no así en la antología— como homenaje al maestro dominicano; Ermilo Abreu Gómez, “Literatura virreinal mexicana”; Eduardo Urzaiz Rodríguez, “El espíritu varonil de sor Juana”; Castro Leal, “Las correcciones de Rafael López”; Rafael Solana, “José Juan Tablada”). De los trabajos de esta índole sólo recoge tres en la antología: Chumacero, “Ramón López Velarde, el hombre solo”; Villaurrutia, “Agustín Lazo y el teatro” (que nada tiene que ver con la obra dramática de Lazo, pues Villaurrutia se limita a comentar las escenografías del pintor; este artículo debería figurar, de hacerlo, en la cuarta parte de la antología: “Ensayos y crítica de arte”), y Usigli, “Estética de la muerte”, reseña de *Nostalgia de la muerte*, de Villaurrutia, publicada ocho años antes en *El Universal*.

Caudet se refiere después a los ensayos relacionados con la filosofía del mexicano, con “las esencias y características del pueblo mexicano”, y cita —no podía ser de otra manera— los libros de Samuel Ramos, *El perfil del mexicano y la cultura en México*, y Paz, *El laberinto de la soledad*. (Por cierto que Ramos, uno de los tres escritores que instaron a Barreda a que fundase *El Hijo Pródigo*, sólo colabora una vez —con una traducción— a lo largo de sus cuarenta y dos números). Señala el crítico que en la revista hay ejemplos de esa temática; lo prueba publicando un agudo artículo de César Garizurieta: “Catarsis del mexicano”.

Por lo que se refiere a España, sigue parecido orden: menciona los ensayos sobre literatura española —debate sobre san Juan de la Cruz; un artículo de Díez-Canedo acerca de Darío, Juan Ramón Jiménez y

el modernismo, y otro de Juan Ramón Jiménez a propósito de ciertos poetas españoles de los siglos XIX y XX, y fundamentalmente (no podía ser de otra manera), de su propia obra; uno más de Joaquín Calsalduero respecto de *Cántico*, de Guillén; alude después al problema de España tratado en artículos de Sánchez Barbudo y José Bergamín.

Cita a continuación algunos trabajos de críticos mexicanos, españoles, franceses e ingleses, acerca de la obra de Eliot, Poe, Joyce, Nerval y Baudelaire.

Anuncia que no se ocupa de las reseñas de libros “de actualidad, nacionales y extranjeros que pueden servir para espigar la producción y curiosidad literaria de aquellos años. Pararnos en este tema nos llevaría demasiado lejos”.²⁰ ¿Y qué tiene de malo ir, en este orden de cosas, “demasiado lejos”? Por otra parte, resulta incongruente que no se ocupe de las reseñas y, sin embargo, publique una de Sánchez Barbudo acerca de un libro de Paz, y otra de Usigli, a propósito de *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia.

Menciona de pasada los ensayos y traducciones de filosofía incluidos en la revista. A Leopoldo Zea, de quien destaca su “Esquema para una historia de la filosofía”, lo declara discípulo de José Gaos —en lo que seguramente Zea estará de acuerdo—, y lo adscribe “a la ‘escuela de Ortega y Gasset’” —cosa que no creo que le agrade mucho. También menciona los trabajos filosóficos de Juan David García Bacca y María Zambrano.

En cuanto a la crítica de arte, Caudet señala que recogió en el centón “unos cuantos ensayos y notas críticas de arte”.²¹ Asienta que prácticamente cada uno de los cuarenta y dos números de la revista ofrece un artículo de esa índole, que casi siempre gira en torno de algún tópico relacionado con las artes plásticas mexicanas, pues los autores de los textos (siempre acompañados estos últimos de láminas alusivas) deseaban “explorar y divulgar lo desconocido de esa tradición nacional”. En su incursión en el campo de las artes plásticas mexicanas le sirve a Caudet de caballito de batalla el ensayo “Las ar-

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²¹ *Ibid.*, p. 42.



tes plásticas”, de A. Luna Arroyo, incluido en *México. 50 años de Revolución. La Cultura*. Con ese texto, y otros entresacados del ensayo de Barrera acerca de Tamayo (*El Hijo Pródigo*, núm. 18, septiembre de 1944), el crítico señala que en la revista se condenaba, en cuanto respecta a las artes plásticas contemporáneas, todo sectarismo (el de Rivera y Siqueiros, especialmente), expresándose la “conveniencia de explorar técnicas y modos de expresión”, y se abrogaba “por un ir continuamente conociendo y descubriéndolo nuevo, y, también, lo viejo, la tradición”.²² Por eso, junto a trabajos acerca de la obra de Tamayo, Soriano, Paalen, etcétera, figuraban otros a propósito de la “cerámica tarasca” o de la “escultura tolteca [sic], maya o azteca, por poner unos ejemplos”. Se procuró, pues, en *El Hijo Pródigo*, “reivindicar el patrimonio artístico nacional”, sin “negar ni quitar importancia a la influencia de las corrientes estéticas europeas”. En la antología se recogen ensayos de este carácter de Salvador Toscano, Paul Westheim, Justino Fernández, Lazo, Gaya y Barrera.

Por lo que se refiere al teatro, Caudet nos refiere, sirviéndose de diversas obras de Antonio Magaña Esquivel, lo relativo a los primeros intentos de teatro experimental mexicano en los años veintes y treintas: Teatro de Ulises, Escolares del Teatro y Teatro Orientación. Hacia 1940 casi todos estos intentos de cambio se habían esfumado y, finalmente, como sostiene Magaña Esquivel, algunos componentes de los grupos Ulises y Orientación se asocian con los dramaturgos de la Comedia Mexicana, y constituyen, unidos, el Teatro de México. En varios editoriales de *El Hijo Pródigo* se alude al “estancamiento o declive del teatro experimental, y se define una ‘política teatral’ que en 1947 habría de ser adoptada en líneas generales por el INBA”.²³

Menciona luego Caudet las piezas incluidas en la revista: autores mexicanos: Usigli, *El gesticulador* y *La familia cena en casa*; Villaurrutia, *Invitación a la muerte*, *El yerro candente* y *La mulata de Córdoba*; Lazo, *Segundo Imperio*; Abreu Gómez, *Un loro y tres golondrinas*; Ortiz de Montellano, *La cabeza de Salomé*; Enrique Asúnsolo, *Dos mujeres y una actriz* y

²² *Ibid.*, p. 44.

²³ *Ibid.*, p. 52.

Venus analgésica (Caudet omite *Amanecer*, obra en un acto de Salvador Calvillo Madrigal);²⁴ españoles: José Bergamín, “*Tanto tienes cuanto esperas y El cielo padece fuerza o muerte burlada*” (la conjunción, en tipo redondo, nos hace pensar que se trata de dos obras, pero no es sino una, aunque de título copioso: *Tanto tienes cuanto esperas y El cielo padece fuerza o La muerte burlada* (*Misterio de la fe y dolorosa pasión de santa Catalina de Siena*); Max Aub, *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo y La vida conyugal*; de otras nacionalidades: Chéjov, Duhamel, Giraudoux, Lenormand, Pirandello, Pushkin, Rosso de San Secondo, Émile Mazaud... (Las traducciones de las obras de estos autores se las atribuye el crítico únicamente a Villaurrutia, Owen y Lazo, siendo que también Alfonso Reyes tradujo una: *Un día estupendo*, de Mazaud).

En tres párrafos (uno de ellos de dos líneas; otro, una breve nota bibliográfica acerca de la novela y el cuento mexicanos) despacha Caudet la prosa narrativa de *El Hijo Pródigo*. Señala que se incluyeron dos anticipos de novela (el fragmento de un capítulo mencionado arriba de *Al filo del agua*, de Yáñez, y un capítulo de Lola Casanova, de

²⁴ José Juan Arrom ha escrito a propósito de esta obra publicada en el vol. x, núm. 33, dic. 1945, de *El Hijo Pródigo*. “En esta pieza, sobre el fondo de la Revolución mexicana se aprieta en concisión de minutos una acción bien tramada, poderosa y fatal: la de un prisionero que, ante la inminencia de ser fusilado por una banda de forajidos, confiesa a su compañero, en descargo de su conciencia, haber sido amante de la mujer de éste. Admirables son la precisión del diálogo, la verosimilitud de las motivaciones, los seguros rasgos con que, en dos frases, queda trazado el carácter de los protagonistas, y la dramática situación en que culmina la obra al recobrar ambos hombres, imprevistamente, la libertad. Y en esa obra, mexicana en todos los pormenores, desde la escenografía hasta el lenguaje de los personajes secundarios, es igualmente mexicana la manera en que se resuelve dicha situación, pues si en otras partes del mundo pudiera desembocar en un *menage à trois* o en simple satisfacción económica, en México el público no admitiría otra salida sino la definitiva por la puerta de la muerte. Y así se hace en esta pieza, pero no con el fácil recurso del homicidio pasional, sino mediante la honda tragedia de un hombre que al ver vado y sin sentido su mundo interior, exclama: ‘Y ahora, ¿para qué quiero ya la vida?’

Sirve esta obra, pues, de excelente ejemplo de la presentación de la misma modalidad ambiental, con fondo de la Revolución mexicana, que se ha novelado en *Los de abajo*, se ha hecho memorias en *El águila y la serpiente* y, en teatro, reaparece con igual eficacia dramática en *La huella* de Agusín Lazo, o *San Miguel de las Espinas*, de Juan Bustillo Oro”. (J. J. Arrom, *Certidumbre de América*, pp. 174-175).

Francisco Rojas González), para mencionar a continuación a otros narradores mexicanos como Vasconcelos, Reyes, Solana, Revueltas, Fernández MacGregor, cita en seguida a los cuentistas y novelistas españoles exiliados, como Benjamín Jarnés, José Herrera Petere, Sánchez Barbudo, que también publicaron en la revista, y a varios autores en lenguas extranjeras: Gide, Saroyan, Seghers, Smedley, Tolstoi (Alexis), Malaquais, que hicieron otro tanto. Y termina sus comentarios a esta sección con una aseveración inexacta: la prosa narrativa ocupó un lugar secundario en *El Hijo Pródigo*, inexacta, digo, vista la calidad de los textos, el número de firmas que menciona el propio Caudet (a las cuales habría que añadir las de Juan de la Cabada, Adolfo Salazar, José Martínez Sotomayor, Villaurrutia, etcétera), y el difícil equilibrio por lo que se refiere a las colaboraciones que revela la revista, pues si no faltan en ella poemas, piezas dramáticas, artículos de arte, reseñas, casi nunca carece de prosa narrativa.

Respecto de la antología propiamente dicha expreso mi extrañeza por el hecho de que Francisco Caudet excluya textos de Reyes, Adolfo Salazar, Rejano, Vasconcelos, Prados, Guillén, Ortiz de Montellano y José Bergamín, entre otros, así como algunos signados por importantes escritores hispanoamericanos, conjunto de quien no publica una sola línea; se trata de trabajos, y los nombres que siguen constituyen meros ejemplos, de Luis Cardoza y Aragón, Jorge Carrera Andrade y César Moro (quien hizo tanto por aclimatar el surrealismo en México).

Tampoco dejó de extrañarme que no figure en la antología alguna obra de teatro —en todo caso, en un acto— de las publicadas en *El Hijo Pródigo*. ¿Qué objeto tiene mencionarlas si no se le brinda al lector una mínima muestra?

El indigenismo de José Revueltas

Advertencia

José Revueltas no escribió novelas indigenistas. Con todo, no faltan, en varias de éstas, alusiones a la concepción indígena del mundo; a los abusos de que es objeto el indio de México; a su apariencia física; etcétera. Sí, en cambio, cultivó el cuento indigenista: nos ha dejado algunos donde son indios tema, asunto y protagonistas.

En lo que sigue he procurado recoger y comentar bajo los rubros “pasado/presente”, “nosotros/ellos” y “nosotros”, la presencia indígena en su prosa de ficción.

Pasado/Presente

Cuando en *El luto humano* muere Chonita, una criatura, José Revueltas dice que fuera de la casa la noche “era una víbora reptante”:¹ la noche había cobrado condición animal; pero no tarda en atribuirle un nuevo término al elemento real del símil: la noche es la muerte, y ambas la víbora, el elemento irreal de la comparación:

La muerte tomaba con frecuencia esa forma de reptil inesperado. Agredía a mansalva y agrandándose simplemente para dejar la mordedura y retroceder a su rincón húmedo. Una víbora con ojos casi inexpresivos de tan fríos, luchando sujeta por el águila rabiosa, invencibles

¹ J. Revueltas, “El luto humano”, en *Obra literaria*, t. I, p. 196.



ambas en ese combatir eterno y fijo sobre el cacto doloroso del pueblo cubierto de espinas.²

La víbora es la noche y la muerte —y unas líneas después, al estrechar sus anillos, el río que se desborda—, pero es también la que lucha con el águila, “sobre el cacto doloroso del pueblo cubierto de espinas” —¿como Cristo?— para el que no hay salvación.

El destino del pueblo mexicano —del precortesiano, del poscortesiano— no es otro que ser el campo de batalla —el cacto— del águila y la serpiente —que luchan entre sí por toda una eternidad— avasallándolo, martirizándolo, destruyéndolo..., con su rapacidad, con su veneno.

También tiende José Revueltas un puente entre pasado y presente en el cuento “El árbol último”, recogido en su obra póstuma *Las cenizas*.³

Frente a la desgracia presente —Marta, su mujer, lo abandonó; la epidemia está acabando con los habitantes del pueblo—, Francisco, moribundo, piensa en lo que debió ser la caída de Tenochtitlán:

“En igual forma habrá pasado en la antigua Tenochtitlán [...], en igual forma, cuando los conquistadores destruyeron todo y se perdió para siempre la esperanza”. La misma tremenda quietud, la misma resignación siniestra a través de todos los tiempos, la misma precortesiana desolación en todos los pueblos y en todas las edades.⁴

Hoy como ayer, como siempre.

En “(Fragmento sin título)”, incluido también en *Las cenizas*, Manuel camina por la calle de Argentina, la que:

[...] resplandecía de sol, retumbaba de camiones y ortofónicos “Víctor”
[...] Hacia el norte de la ciudad estaba la calle de Jesús Carranza y ahí, la vecindad aquella de dos salidas, que daba a Tenochtitlán. El nombre

² *Ibid.*, pp. 196-197.

³ Cf. José Revueltas, “El árbol último”, en *Las cenizas*.

⁴ *Ibid.*, p. 236.



así, en una calle, Tenochtitlán, perdía totalmente su sentido histórico. No se imaginaba uno el gran templo ni las canoas.⁵

Poco después:

Manuel se detuvo frente al escaparate de una librería, en Argentina, y al lado suyo se detuvieron [...] Ramos y Floreal, que lo acompañaban [...] Se le antojó decir una frase tonta, de la cual nunca estuvo seguro, señalando alternativamente las ruinas del gran Teocali y los libros albos, limpios, del escaparate.

—El pasado y el presente... aquello es lo muerto, lo inmóvil —y señalaba las ruinas—, esto —ahí estaban don Miguel de Unamuno, Azorín, Ortega, *Revista de Occidente*—, es el pensamiento, la creación, el porvenir...

—¡Sandeces! Te expresas como un idiota liberal: ¡la razón, el pensamiento! —objetó Ramos; hubiese querido agregar, aunque no venía muy a cuento: “sólo hay dos clases: el proletariado y la burguesía; el problema esta ahí”, pero consideró que era una forma de esquivar la discusión y prefirió guardar silencio.⁶

Si sustituimos los términos *proletariado* y *burguesía* por, respectivamente, *explotados* y *explotadores*, Ramos no hubiera “esquivado la discusión”, pues tanto quienes habitaron en México en el pasado prehispánico como aquellos que lo hicieron en el presente de “(Fragmento sin título)” se hallaban —con todas las peculiaridades distintivas que se desee— divididos, como siempre, en *explotados* —los más— y *explotadores* —los menos.

También resulta obvio que el pasado, “las ruinas del gran Teocali”, no es sinónimo de lo muerto, de lo inmóvil, sino que sigue tan vivo en él —Manuel—, y en Ramos, y en Floreal, y en el país, se quiera o no, como el presente —lo móvil, “el pensamiento, la creación...” Y de la permanencia del pasado en el presente mexicano hay copia de ejemplos en la obra de José Revueltas.

⁵ José Revueltas, “(Fragmento sin título)”, en *Las cenizas*, p. 102.

⁶ *Ibid.*, pp. 102-103.

Así, en *El luto humano*, alude al triunfo de Madero, y al regreso de Villa a su hacienda de Canutillo. Antes de hacerlo licencia a sus tropas, y les indica que aquellos que lo deseen pueden ingresar en el ejército de la Federación. A Calixto, uno de los personajes centrales de la novela, no le seduce la idea y se dirige en tren a México:

Primero el paisaje hosco, desconsolado, de ciertas partes de San Luis Potosí [...]

Adelante aguardan las montañas, la fuerza pura del país. Impone su masa solemne y bestial donde el olfato se nutre de aromado ruido y de resina. Deshabitadas montañas del coyote, del perro salvaje, del jabalí pesado y pensativo, del tigrillo furioso, de la enloquecida paloma, del indio animal. Por sus riscos, por sus veredas imperceptibles, hermánanse las plantas, aquélla del hombre, herida y desnuda, y ésta sigilosa de la serpiente, en el mismo camino, en el mismo destino. ¡México profundo, sin superficie de tan interior, subterráneo y lleno de lágrimas desconocidas!⁷

Ese “México profundo” al que alude José Revueltas es intemporal: estaba ahí antes de la llegada de los españoles, y está ahora, y estará mañana: nada cambia, nunca, en esas montañas, en esa “fuerza pura del país”.

En seguida, se exploya en torno del valle de México: cuando el tren lo penetra realiza una excelente yuxtaposición temporal:

Más tarde es el valle, respirativo [*sic*], sosegado. Sus pirámides presiden todo, pues aún no próximas ni vistas, se advierten, se presienten. Fueron colocadas ahí, religiosamente, y entonces llénase el valle de sabiduría y se oye el golpe del cincel sobre la piedra y la acuática [*sic*] sangre del ídolo. Óyense las pirámides cómo caminan mientras los lagos se levantan llenos de pájaros como un cielo terrestre, horizontal. Es un ídolo dormido, la escultura de un sueño, el valle claro. Acolman, Tepexpan, Xometla, donde los cactus tienen una condición alada. He aquí las pirámides esparciendo su polvo en la hora del crepúsculo,

⁷ J. Revueltas, “El luto humano”, en *Obra literaria*, t. I, p. 256.

transparente piedra. Se oyen y en el fondo de los ojos emerge su remota atmósfera, su ancho estar posadas en la gracia inmaculada del aire.⁸

Revueltas describe de nuevo la ciudad de México —ahora en *Los días terrenales*— uniendo ambos planos urbanos: el actual —el de José Revueltas— y el prehispánico:

[...] la geografía nocturna de la ciudad de México trastoca [*sic*], subvierte los puntos cardinales, y al mezclar el pan y el vino del tiempo y el espacio se transustancia en una unidad extraña que hace posible la convivencia de sucesos ocurridos hace cuatro siglos con cosas existentes hoy, piedras que ya existían en el año de Acatl con campanas y fábricas y estaciones y ferrocarriles [...] No importaba que los ruidos de Tlatelolco y Nonoalco fuesen el aletear, como rojo pájaro ciego, de la respiración fatigada de alguna locomotora.⁹

También se advierte la conjugación del pasado precortesiano con el presente en el plano religioso.

Mediante el sacerdote de *El luto humano*, José Revueltas expresa un topoi de la novela indigenista: la religión que practican los indios —y no pocos mestizos— es, desde la Colonia, sincrética: “No creen únicamente en Cristo, sino también en sus cristos inanimados, en sus dioses sin forma. En ellos [Adán, Úrsulo, dos importantes personajes de la novela] Cristo se inclinaba sobre la serpiente aspirando su veneno, consustancial y triste”.¹⁰

El propio cura, que participara en la Guerra cristera —a favor, claro, de los cristeros—, recuerda ciertos sucesos de entonces, e insiste en la problemática religiosa indígena:

Los mismos hombres que construyeron teocalis macizos e incomprensibles, sangrientos tal vez, bárbaros, más tarde realizaron el prodigio de los soberanos, lineales, profundos templos católicos. Pero obsérven-

⁸ *Idem*.

⁹ J. Revueltas, “Los días terrenales”, en *Obra literaria*, t. I, pp. 380-381.

¹⁰ J. Revueltas, “El luto humano”, en *Obra literaria*, t. I, p. 186.

se en cualquier sitio, en Tlatelolco, en Puebla, en Guadalajara, en Oaxaca, y hay ahí, entre sus piedras, trepando con lentitud extática, con ojos, una serpiente tristísima de nostalgia, que deja su interrogación, el aire imposible que se pregunta dónde y en qué sitio.¹¹

[...] Aquello descomunal [la Guerra cristera], todo aquello insensato y extraviado, la inútil sangre, la fiereza, el odio, el río sucio a mitad del país, negro, con saliva, la serpiente reptando, ¿qué era? ¿Qué misterio? ¿Qué pueblo asombroso, qué pueblo espantoso? Sólo podía explicarse por la disposición radical y terminante de que había sido objeto el hombre, que si defendía a Dios era porque en él defendía la vaga, temblorosa, empavorecida noción de sentirse dueño de algo, dueño de Dios, dueño de la Iglesia, dueño de las piedras, de algo que jamás había poseído, la tierra, la verdad, la luz o quién sabe qué, magnífico y poderoso.¹²

Hay en la narrativa de José Revueltas otro ejemplo de sincretismo religioso aún más complejo que éste pues se le suma la educación socialista.

En efecto, en *Los días terrenales*, Jovita, la mujer de Ventura, le indica a su marido que en la distribución de los peces obtenidos sólo se toma en cuenta a las comunidades indígenas, olvidando a las organizaciones políticas, concretamente al Centro Rosa Luxemburgo y a la Juventud Comunista. Ventura ordena entonces que los representantes de esas organizaciones se coloquen junto a los caciques y reciban su parte.

Y señala en seguida Revueltas:

En medio de la selva [el reparto de los peces tiene lugar en los alrededores de Acayucan, Ver.], entre los hombres desnudos y las mujeres casi animales, resultaba fantástico oír el nombre de la socialista alemana. Rosa Luxemburgo. Nuestra Señora de Catemaco. Ambas debían ser, en efecto, figuras solamente celestiales.¹³

¹¹ La idea es, creo, que la figura de la serpiente constituye un signo de interrogación (aún más acusado que la del cisne modernista).

¹² *Ibid.*, p. 321.

¹³ J. Revueltas, "Los días terrenales", en *Obra literaria*, t. I, p. 352.

Se expresa aquí la fusión de elementos socialistas y cristianos (estos últimos, a su vez, con su carga “gentil”, “pagana”).

En ese mismo capítulo —el primero— Ventura ordena a un pescador que abra la compuerta del río. Comienza la segunda sesión de pesca de la jornada. El pescador pide desde el vado una estaca: cree haber visto, del otro lado del dique, un caimán. Ventura llega a la compuerta, corre la trampa con movimiento vigoroso, y penetra al otro lado, donde había “una maraña confusa de troncos, lianas, helechos y raíces, que obstaculizaban el paso de la corriente”. Ventura comienza entonces a golpear la maraña, mientras grita: “—¡Qué caimán ni qué la chingada! [...] Súbitamente Jerónimo Tépatl, el cacique de Santa Rita Laurel, lanzó un grito agudo como si lo hubiera mordido una serpiente [...] —¡No sigas! ¡Mira tu machete!”¹⁴

Estaba tinto en sangre, pero el cuerpo herido no era el de un caimán, sino el de Macario Mendoza, el odiado jefe de las Guardias Blancas, a quien había ultimado una prostituta. Ventura ordena: “—Vayan dos de ustedes al pueblo [...] y se traen al cura para que nos riegue ese pescado de agua bendita no sea que se malogre por haber estado en la misma agua que el difunto...”¹⁵

El texto incide en la aparente incongruencia de estos campesinos-pescadores, predominantemente indios: si por un lado están siendo adoctrinados políticamente, por otro es evidente que no han abandonado sus creencias católicas, con lo que tengan de “paganas”. A esto habría que añadir que el importe de la venta del pescado está destinado a una peregrinación que los habitantes de esos lugares se proponen realizar al santuario de Catemaco. Pero todo ello no es sino el testimonio fehaciente de una realidad contradictoria, compleja que es la que campa por sus respetos —afortunadamente— en la obra revueltiana.

¹⁴ *Ibid.*, p. 357.

¹⁵ *Ibid.*, p. 358.

Nosotros/Ellos

En *El luto humano* se hace referencia a uno de los temas más socorridos en las letras hispanoamericanas de los siglos XIX y XX: la desconfianza que despierta en las comunidades indígenas cualquier disposición que respecto de ellas o de sus componentes tome el Gobierno:

De los papeles oficiales podía esperarse todo: el bien y el mal, aunque casi siempre el mal. En tiempos de la leva, por ejemplo, un grupo de soldados al mando de un jefe llegaba hasta el pueblo. A continuación el jefe leía un papel del gobierno y en seguida se llevaban a los hombres, como animales, para la guerra.¹⁶

Entre las escenas que interpola José Revueltas en *El luto humano* para comprender el presente —agónico— de sus criaturas hay una, relativa a los ancestros de Úrsulo, ferozmente cruda y relacionada, como la anterior, con los abusos de que son víctima los indios de parte del gobierno: Los indígenas de una comunidad son obligados por un piquete de soldados a dejar sus tierras. Cuando el tren que los llevará a su nuevo destino se acerca:

La madre de Antonia [Antonia lo es, a su vez, de Úrsulo] tuvo un gesto sombrío. El tren, pausado, aproximábase como una bestia de fuego.

—No vamos, es mejor morir —dijo la madre de Antonia— y tomando a su hijo de un año lo estrelló contra la vía del ferrocarril.

—¡Eres una víbora, india jija de la chingada! —exclamó un soldado a tiempo que la atravesaba con la bayoneta.¹⁷

El soldado califica de víbora a la madre de Antonia, y la mata lleno de “santa” indignación. (Indignación similar a la de un viejo subteniente, subordinado del huertista don Victorino —personajes ambos de *Los errores*—,¹⁸ quien ha ordenado a los prisioneros zapatistas que

¹⁶ J. Revueltas, “El luto humano”, en *Obra literaria*, t. I, p. 276.

¹⁷ *Ibid.*, p. 221.

¹⁸ J. Revueltas, “Los errores”, en *Obra literaria*, t. II.

escarben el hoyo donde habrán de enterrar a uno de los suyos aún agonizante: “—¿Pos qué no son meramente ni cristianos pa ni siquiera enterrar a sus muertos? —reclamaba un viejo subteniente de aire bondadoso y justo, a tiempo que le rompía los labios con la empuñadura de su sable, a uno de los prisioneros”).¹⁹

Otro ejemplo de la actitud antiproletaria de parte de las autoridades gubernamentales emanadas de la Revolución mexicana se advierte en su interés por hacer abortar la huelga de los trabajadores del Sistema de Riego capitaneados por Natividad. Para conseguirlo encargan a un enganchador que contrate —mediante ridículo estipendio y alcohol en abundancia— a un grupo de indios de los alrededores para que, vista su pobreza, trabajen en el Sistema como esquiroles. Dos textos resultan al respecto significativos: “Los indígenas [alcoholizados] movían los brazos como rechazando invisibles telas de araña [...] Podían desear la mujer de su prójimo y mentarle la madre a quien quisieran sin que por ello dejaran de beber, cual bestias, beber con toda el alma, hasta que les saliera sangre”.²⁰

El alcohol —¿quién lo ignora?— es un mal endémico en muchas comunidades indígenas: los indios son inducidos a sufrir su dependencia por las clases explotadoras, las cuales logran así someterlos a sus designios. El aguardiente constituye para ellos un escape, una liberación, si bien temporal, de una vida que tan exiguos atractivos les brinda —así al menos lo señalan Revueltas, los novelistas indigenistas y los antropólogos que han publicado testimonios de vida indígenas. (También es verdad que hay indios —paradigma: Juan Pérez Jolote, cuya biografía escribiera Ricardo Pozas A.— que se vuelven alcohólicos en el desempeño de diversas funciones religiosas al servicio de su comunidad).

Uno de los trabajadores en huelga procura salvar ese, al parecer, “obstáculo infranqueable” —el del alcohol—, señalándoles a los indios que les han quitado la tierra, que son —como ellos, los huelguistas— víctimas, etcétera.

¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

²⁰ J. Revueltas, “El luto humano”, en *Obra literaria*, t. I, pp. 308-309.

Uno de los indígenas de edad más avanzada se aproxima al orador: “—Queremos trabajar con estas manos —dijo mostrando las manos abiertas— y ustedes no nos dejan”.²¹

El orador logra demostrarles que el enganchador que les contrata les engaña, les roba, y los indios, convencidos, lo golpean ferozmente y, por último, lo cuelgan —pese a la oposición de los trabajadores del Sistema de Riego.

En “Cama 11 (relato autobiográfico)”²² puede leerse un impresionante ejemplo de represión de parte de los militares guatemaltecos.

Revueltas, que ocupa la cama 11 en una de las salas del hospital, está sedado y piensa que ha de escribir un cuento, “La matanza de los locos”: “así debe llamarse a fin de denunciar ese infame, ese abominable exterminio de locos que hubo. Ignoro de qué matanza se trate, dónde y cuándo fue. Tengo el deber de escribir el cuento, eso es lo único claro para mí”.²³

Al planearlo, José Revueltas lo incorpora a “Cama 11” (procedimiento, por otra parte, muy socorrido en las letras hispánicas):

[...] La acción podría situarse en Soloma, aquel siniestro pueblo del Ande guatemalteco donde estuve hace muchos años. Viene a mi memoria el recuerdo de los indios humilladísimos, tristes y aterrados, que corrían como animales ciegos en todas las direcciones, ante la embestida rabiosa de la soldadesca, sin poder escapar de la plaza de Soloma, en cada una de cuyas salidas los esperaban más soldados, que los recibían a bestiales golpes de culata en la cara, en los lomos, en el vientre. Iban de un lado para otro, llenos de pánico, como olas desamparadas, pero lo más sobrecogedor, sin lanzar un grito, sin proferir una queja, con el silencio insuperable de los sordomudos o apenas con el chillido inarticulado de los monos. Terminaron por abandonarse a su impotencia y, precisamente como esas enloquecidas familias de monos a las que rodea una inundación, se abrazaron y enlazaron unos a otros, formando un racimo de cuerpos en el centro de la plaza, dispuestos a morir. De

²¹ *Ibid.*, p. 309.

²² J. Revueltas, “Cama 11 (relato autobiográfico)”, en *Obra literaria*, t. II.

²³ *Ibid.*, p. 285.

ahí los arrancaban los verdugos, a tajos de machete sobre las manos y los brazos, para después llevarlos a rastras sobre las piedras de la calle, hasta las puertas de la cárcel.

[...] Prefiguro la matanza de los locos con los mismos rasgos esenciales de lo ocurrido en Soloma hace tantos años, cuando los indios osaron reclamar de sus usurpadores las tierras comunales que pertenecían al pueblo desde los tiempos del emperador Carlos V.²⁴

En seguida, el novelista adapta el hecho histórico a otro imaginario: los locos han escapado del manicomio —que se encuentra en el mismo edificio de la cárcel de Soloma—, y los soldados les disparan en forma inmisericorde. Y es tal el sentimiento de culpa de los locos —a quienes José Revueltas asocia siempre con los indios de la insurrección— que incluso quienes lograron ocultarse en las cavernas de las montañas regresan a la plaza pues están convencidos de que sólo la muerte podrá redimirlos, y jueces, magistrados, sacerdotes..., los complacen por “réprobos”.

Hay en la obra de José Revueltas varios textos en los que el enfrentamiento entre indios, por una parte, y mestizos y blancos, por otra, es, por decirlo así, de índole personal, y depende más de motivaciones sociales, étnicas, morales, etcétera, que, como en los casos citados arriba, económicas y políticas. Veamos.

Ese hombre supuestamente bondadoso que es el protagonista de *En algún valle de lágrimas*²⁵ se dispone a salir de su casa:

[...] cerró las puertas del balcón para volverse en seguida y caminar hasta el escritorio. Ahí estaban las monedas de níquel, dispuestas unas sobre otras en cinco columnas de veinte, dentro de una formación ininterrumpidamente simétrica [...], cien monedas para socorrer a otros tantos pobres, lo que también estaba comprendido en su misericordia de cada mes. (Su otra “misericordia” mensual consistía en

²⁴ *Idem.*

²⁵ J. Revueltas, “En algún valle de lágrimas”, en *Obra literaria*, t. I.



cobrarles la renta a los inquilinos de sus sórdidos inmuebles cinco o seis días después del plazo acordado).²⁶

Tras distribuir unas monedas entre los mendigos que se hallaban en el quicio de Porta Coeli, penetra en la iglesia y reza. Quiso, al salir, cruzar a la otra acera por entre unos indígenas sentados a media calle:

[...] pero los indios se quedaron quietos, fijos, como si él fuera un ser invisible. Entonces avanzó a empellones, apartándolos con fuerza, pues de otro modo no iban a entender, ya que ni siquiera sabían español. Los indígenas lo dejaban hacer, impasibles, sin enojo, con una suerte de resignación simple, de no resistencia orgullosa y tranquila, como si en el fondo lo compadecieran por algo, lo que tuvo la virtud de irritarlo cada vez más [...] De pronto sintió bajo el zapato un pie desnudo, vivo, al que, sin querer, aplastó con todo el peso de su cuerpo. Era una muchacha india como de catorce años, desgredada, ya vieja, con un niño en los brazos. A través de la suela los dedos eran una cosa horriblemente humana y corporal, pero aquello no debió causarle dolor porque no lanzó una sola queja.

Se había arrastrado a corta distancia, apoyándose en los talones, sentada, sin soltar al niño, con miedo y deseos de pedir perdón, como si el delito fuera suyo [...].²⁷

Se frota el pie desnudo con la planta del otro, mientras conserva al niño en brazos, “sin apartarle de los labios el pezón de su seno”:

Algo pronunció la mujer en su lengua indígena, que parecía una protesta, pero dirigiéndose al niño. —¿Qué estás diciendo ahí, diantre de india alzada? —le gritó en pleno rostro, colérico, casi sin darse cuenta.

Los ojos de la muchacha se clavaron en el suelo, obstinados, espesos. —Toy diciendo que me dispensas, patroncito— dijo en una voz dulce, muy tierna en su cantado español de barro quedamente musical. —Que me dispensas —añadió como si temiera no haber sido comprendida, insegura de aquel idioma con el que tan poco podía decir.

²⁶ *Ibid.*, p. 591.

²⁷ *Ibid.*, p. 597.

—Esto es lo que les pasa por andarse tirando a media calle, como las bestias, por donde va la gente —exclamó él, para añadir, suavizándose: —¡Toma!— mientras sacaba del chaleco una de sus monedas de níquel.

[...] puso la moneda en las manos de la mujer, la quinta de las cien monedas que destinaba a la caridad [...] La india clavó el mentón torvamente, el entrecejo fruncido de pronto. Empuñaba la moneda contra el pecho, igual que un puñal.

—Güeno que me pisaste, patroncito, pero yo no vendo mis dedos machucados —exclamó arrojando lejos de sí la moneda, como si la quemara.

¿Quién podía entender a estos indios infelices? [...] la incomprensión de estos indios que no entienden de caridad.

[...] los indios siguieron con la mirada el curso de la moneda, pero sin moverse [...] estaba muy lejos para ellos, muy lejos, al otro lado de lo que eran, inalcanzable.²⁸

La india ultrajada ha pasado aquí de la humildad al orgullo. Y es en general en asuntos de dignidad, de fortaleza moral del indio en los que Revueltas insiste en los contados textos de su obra en que éste aparece.

A la condición inescrutable del carácter del indio alude también José Revueltas en “Barra de Navidad” (véase el capitulillo “Nosotros”), así como en una escena que figura en las pp. 599-600 de *En algún valle de lágrimas*.

El cuento “El dios vivo”, de *Dios en la tierra*,²⁹ es de franco contenido moral: un indio lava la afrenta de que ha sido objeto su pueblo. En efecto, los yaquis han cedido alguna tierra a los yoris —blancos, mestizos— para que la cultiven a cambio de una parte de la cosecha que obtengan, mas éstos no cumplen lo pactado. En cierta ocasión los yoris organizan un baile al que no invitan a los yaquis. Su jefe les ha ordenado no acercárseles, pues si lo hacen serán azotados. Uno de los indios afrentados por no poder penetrar en una tierra que les pertenece, resuelve desobedecer:

²⁸ *Ibid.*, p. 599.

²⁹ J. Revueltas, “El dios vivo”, en *Obra literaria*, t. II.

No bailó, no habló, no tuvo una sonrisa, los ojos sin ver a quienes lo rodeaban, hermético y superior, ni nadie, tampoco, se atrevió a decirle nada, porque era un dios lejano, corporal, presente, construido por la tierra como una estatua pura.

Con el alba se dirigió al Vicam yoreme dejando atrás el Vicam de los blancos.³⁰

El “dios vivo” pide al jefe Porfirio Buitimea que llame al *alawasin*, al verdugo, “para que le [dé] cien azotes sobre el cuerpo”.

Carmelo, el protagonista del cuento “El lenguaje de nadie”, del volumen *Dormir en tierra*,³¹ es un indio obsesionado con que su patrona, la hacendada doña Aquilina —nombre deliberadamente significativo—, le arriende a medias “esa miseria de territa que naiden aprovecha”. La señora califica de indio ladino a Carmelo, pues le parece tan disparatado que le pida ese pedazo de tierra en arrendamiento que piensa que él maquina, sabrá Dios cómo, engañarla, cosa que ni el más listo había logrado jamás. Con todo, doña Aquilina desea beneficiar a Carmelo quien afronta un terrible problema: no logra hacerle entender que para un hombre humilde y pobre como él “le parece güeno hasta lo más pior”.

El contraste de la relación Carmelo/Aquilina es la que existe entre Carmelo/“Tiliches” (el idiota del lugar, quien, además, es sordo): ambos se entienden de maravilla.

Carmelo explica así esta falta de comunicación con su patrona:

“Es que como semos inditos —pensó de sí mismo y de todos los suyos— la gente de ‘razón’ no nos entiende porque a la mejor hablamos de otros asuntos”. Él sólo deseaba poseer aquella tierra magra, pobre, fea, para no despertar envidias, para no perjudicar a nadie, para tener algo en la vida, pero doña Aquilina no quería apearse de su burro con eso de que él era un indio pícaro, ladino, mentiroso, ladrón.³²

³⁰ *Ibid.*, p. 371.

³¹ J. Revueltas, “El lenguaje de nadie”, en *Obra literaria*, t. II.

³² *Ibid.*, p. 545.



Doña Aquilina llega a decirle que le pida tierras buenas; Carmelo le contesta que si lo hace lo mandará azotar por “igualado”. Se encorajina entonces la hacendada: lo llama bruto, terco; le dice que no deja que se le haga un bien “aun cuando uno se lo proponga de todo corazón”.

Con todo, su patrona se valdrá de Carmelo para tratar de vengarse: sus parientes habían hecho lo imposible por labrar su desgracia, y ahora —rica ella— se le humillaban; mas nada les dejaría a su muerte, y para lograrlo nombra al indio su heredero universal.

La epidemia de tifo, que había llevado a la tumba a la mujer de Carmelo, llega al casco de la hacienda, y lo contrae doña Aquilina. Sólo la cuidan —pues la servidumbre ha huido despavorida— Carmelo y el “Tiliches”. Éstos piensan en un momento dado que la señora ha muerto, y ni tardos ni perezosos la colocan en una caja y la trasladan al cementerio. Desde el ataúd doña Aquilina empieza a dar golpes, y los amigos huyen despavoridos; pero finalmente Carmelo regresa, y deja caer el féretro en el hoyo y lo tapa, pese a que la hacendada seguía golpeando.

Cuenta Carmelo lo ocurrido a las autoridades, y el juez —coludido con los familiares de doña Aquilina— le informa que enterró a una mujer viva:

[...] y a eso se llama homicidio. Pero no te pondremos preso a causa de tu ignorancia de indio tarugo, si pones tu huella en este papel, que es un desistimiento, donde dices que ibas a recibir de herencia una tierra, que de cualquier manera ya no quieres, porque de nada te serviría preso.³³

Carmelo hizo cuanto le pidieron y al fin pudo regresar a la hacienda. Pero tuvo la certeza de que alguna vez aquella tierra había sido suya: “no supo en qué forma, de qué modo y en qué tiempo, ‘porque él no tuvo la ocurrencia de pararse a escuchar lo que quiso decirle la

³³ *Ibid.*, p. 549.



difuntita, desde el más allá, al golpear dentro de su cajón cuando la enterraba”³⁴.

Estaba visto que él sólo se entendía con el “Tiliches” porque hablaban el lenguaje de nadie.

En *Los errores*, don Victorino, el prestamista, agrade físicamente al indio que le solicita una cantidad insignificante a cambio de su palabra de hombre. El dinero —tres pesos— lo quería para iniciar “el negocio del mosco”: compraría unos kilos de mosco muerto, los cuales vendería al menudeo a las amas de casa que tuviesen aves que alimentar.³⁵

La indignación de don Victorino tiene como razón de ser causas profundas, y la más poderosa de ellas es, creo, la de haber nacido falto de sentimientos humanos: es, en efecto, incapaz de amar, de sentir afecto por nadie.

Hay en la vida del prestamista dos hechos paradigmáticos de su catadura moral: 1) Siendo un niño —diez años— contempla fascinado cómo se incendia la casa de enfrente, de la que poco después salen, envueltos en llamas, un hombre y una mujer, quienes, aterrados, se dirigen en busca de ayuda al hogar de Victorino, el cual les cierra el portón, los condena a muerte, y 2) hallándose al frente de un destacamento huertista, ordena que entierren —aún agonizante— a uno de los zapatistas que han tomado prisionero.

(El desenlace de la escena resulta escalofriante:

Apenas terminaron de danzar sobre la tumba los zapatonos de los soldados, cuando aquello ocurrió. El brazo había brotado de la tierra co-

³⁴ *Idem.*

³⁵ J. Revueltas, “Los errores”, en *Obra literaria*, t. II. El negocio que le propone el indio a don Victorino tenía su tradición. Payno, por ejemplo, nos habla de él en *Los bandidos de Río Frío*: “Otros [indios] van a pescar *juiles* y a recoger *ahuautle*; las mujeres por lo común recogen *tequesquite* y mosquitos de las orillas del lago, y los cambian en la ciudad, en las casas, por mendrugos de pan y por venas de chile (p. 11). [...] Allí nació tal vez [por Tlatelolco] una de las brujas, y vivió de la venta de los mosquitos para los pájaros, sea que ella los cogiera directamente del lago, sea que otros indios pescadores se los diesen para venderlos en las casas de la villa y de la ciudad o cambiarlos por mendrugos de pan y sobras de comida” (p. 12).

mo un resorte, como el ímpetu rabioso de una conciencia lúcida y perdida, en alto, desnudo, igual que una cenicienta raíz horrendamente humana.

—¡Vámonos! ¡Déjenlo ahí! Así pasa con estos indios —había comentado don Victorino entonces.³⁶

Palabras enigmáticas estas últimas: “Así pasa con estos indios.” ¿Qué pasa, en efecto, con ellos? ¿Son susceptibles de sobrevivir a cuantos victorinos los pisoteen, exploten, injurien, masacren...? ¿Son incapaces de agradecer que se les entierre vivos para proteger sus cuerpos del apetito feroz de coyotes y buitres? ¿No hubiese sido preferible que don Victorino se cuestionara qué pasaba con él, cómo es que había nacido sin alma?).

No le mueve al prestamista a maltratar al indio solicitante sobreponerse —mediante la brutalidad— a sus problemas de conciencia, pues no los tiene; quizá lo hace porque le indigna que un desposeído crea en sí mismo, en su condición humana. Careciendo de todo, un hombre aún posee su palabra, y de acuerdo con sus principios —que el indio sin duda tenía— vale más que cualquier prenda que hubiese podido garantizar el préstamo.

Otra faceta del incidente son las diversas interpretaciones que de él nos ofrece el enano —quien se encuentra escondido en un veliz, dejado en casa de don Victorino por Mario Cobián, para que, dormido el usurero, saliese, abriera la puerta del establecimiento a su cómplice y hurtasen a su gusto. Veamos:

“Elena” —el enano— ha despertado con uno de sus ronquidos y teme que el prestamista lo haya descubierto. Escucha atentamente; de pronto don Victorino se dirige a alguien; “Elena” teme que sea a él; pero no, se trata de un indio que le dice: “—Pos nomás esperaba ocasión de decirle de un empréstito que vengo a solicitarle, señor” —se escuchó el tono indígena rampante y tímido de aquella voz desconocida.³⁷

³⁶ J. Revueltas, “Los errores”, en *Obra literaria*, t. II, p. 124.

³⁷ *Ibid.*, p. 127.



Las palabras que el usurero le dirige al indio hacen que “Elena” hierva de indignación: su casa no era una casa de caridad, sino un negocio; el prestamista salvaba del hambre y la miseria a todos los hombres, mujeres y niños del barrio; era un rey: “Alguien como lo debió haber sido su Moctezuma, el emperador de todos los indios, si es que todavía se hablaba de él entre ellos”; y ante él, don Victorino, “comparecía un indio estúpido, andrajoso, descalzo y más sucio que el bote de la basura, dizque para solicitar un préstamo. (Son palabras como de loco, pensó ‘Elena’, y el viejo no las pronunciaría de saberse ante testigos, pero se aprovechaba de que están solos)”.³⁸

El prestamista le pregunta cuánto quiere:

—Tres pesos [...] Ciertamente que son mucho, pero es lo menos que pide el negocio del mosco, pa que resulten unos centavitos de ganancia.

El mismo “Elena” sonrió: lo que consideraba mucho el pobre indígena, tres pesos, ni siquiera lo suficiente para comprarse una botella de tequila. No, el maldito usurero del demonio debía recibir su castigo; hay cosas que no deben dejarse pasar así nomás en la vida, cosas que no son para tolerarse ni por el más mendigo de los hombres.³⁹

“Elena” piensa después, erróneamente, que “esa comedia de idiotez, ese fingimiento, ese negocio absurdo de los moscos”, no era sino un truco del indio para asesinar y robar a don Victorino.

A la pregunta que sin duda debió formularle el negociante en el sentido de qué garantía le dejaría el indio a cambio del préstamo, “Elena” alcanza a escuchar la respuesta de éste, “¿Qué más garantía que mi palabra de hombre?”, y la contestación de aquél: “—¿Qué demonios dices? —la voz de don Victorino era más bien de una incredulidad despreciativa, con náuseas, como quien está a punto de aplastar una cucaracha”.⁴⁰

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 129.

Con todo, el indio no cede, y repite aquello “de su palabra de hombre” como garantía de lo solicitado.

“Elena” piensa que el indio —que en su opinión está actuando, pues su vida crapulosa e indigna le impide comprender que en el mundo de aquél aún se conservan valores como la palabra empeñada— agredirá a don Victorino, lo matará, apoderándose luego de cuanto Cobián y él pensaban arrebatarse. Pero “Elena” se equivoca: es el prestamista quien —al levantarse lleno de “santa ira”— hace caer la silla giratoria, y se lanza a forcejear con el indio, hasta arrojarlo violentamente a la calle: “—¿Cómo te atreviste a decirme eso? [le dice] ¡Tu palabra de hombre...! ¡Bah! ¡Me cago en ella!”⁴¹

Una actitud como la de don Victorino revela lo contrario de lo que dicen las palabras: no, no se caga en la palabra de hombre del indígena, pues sabe que la tiene, pese a los andrajos, la mugre, la pobreza. En cambio él, ¿qué tiene? “Su razón esencial de ser es un profundo, ardiente y apasionado desprecio por los hombres y por todo lo que sea humano”.

“Elena”, por otra parte, termina “simpatizando” con la causa de don Victorino —el indio no iba a hacerle nada, no les iba a arruinar el “negocio”—, pero en el fondo aún piensa lo que discurrió inicialmente en favor de él y en contra del “maldito usurero”.

Poco antes de ser asesinado, don Victorino piensa en el indígena:

El indio infeliz no podía ser sino el instrumento de ellos mismos [los comunistas]; indio hechicero que vendría a verlo con perlas letales, emboscada su actitud en otras absurdas solicitudes de préstamo para los tipos de tráfico más risibles, como ese de la venta de mosco con que se había presentado hoy por la tarde.⁴²

Llega a pensar el negociante, viéndose atacado esa misma noche por el asma, que el indígena procurará matarlo, que es un instrumento de los comunistas, que lo del negocio del mosco era fingido; pero

⁴¹ *Ibid.*, p. 132.

⁴² *Ibid.*, p. 144.

nunca se le ocurre que su propósito sea asesinarlo para robarle, propósito que intuye de inmediato en Mario Cobián, en quien descubre, pese a su disfraz de vendedor, un ser no menos cruel ni perverso que él mismo.

Por otra parte, el que ni don Victorino ni “Elena” conciban que alguien pretenda vivir del “negocio del mosco” prueba que se hallan inmersos en una sociedad de valores trastrocados, consumista; en cambio, y por regla general, el indio ha logrado sobrevivir —en gran medida porque no le ha quedado más alternativa, y en parte porque hay en él una veta fatalista, estoica y religiosa— disponiendo de un número muy limitado de alimentos, de objetos, de pasatiempos...

Nosotros

En *El luto humano* José Revueltas atribuye a Úrsulo, líder de los pocos campesinos empeñados en mantener su derecho a la posesión de unas tierras áridas que apenas les dan de comer, los sentimientos que seguramente abrigó Adán cuando le ordenaron matarle. Aunque en diversos lugares de su obra, Revueltas une los mitos bíblicos con los nahuas, especialmente en los textos que se refieren a la Borrada y a Adán, aquí, al “pensar” en Adán, Úrsulo sólo alude a los segundos:

Imaginaba entonces la emoción dura, la casi voluptuosa masculinidad, la reconfortante, opaca, animal sensación. Animal [*sic*, seguramente errata por Adán] debía descender de los animales. De los animales mexicanos. Del coyote. De aquel pardo *ixcuintle* sin pelos y sin voz, con cuerpo de sombra, de humo; de la serpiente, de la culebra; de las iguanas tristísimas y pétreas. Porque Adán era hijo de los animales; de los animales precortesianos que tenían algo de religioso, bárbaro y lleno de misterio y de crueldad. Aunque también Úrsulo descendía de esos mismos animales.⁴³

⁴³ J. Revueltas, “El luto humano”, en *Obra literaria*, t. I, p. 183.

Revueltas insiste poco después en la semejanza, al menos étnica, entre Adán y Úrsulo. Cuando Adán acompaña en su lancha a Úrsulo a cruzar el río, aquel, debido a un golpe de remo, cae al agua, y Úrsulo, su víctima en potencia, lo salva, y no tarda en preguntarse:

¿Por qué lo había salvado? Ellos eran dos *ixcuintles* sin voz, sin pelo, pardos y solitarios, precortesianamente inmóviles, anteriores al Descubrimiento. Descendían de la adoración por la muerte, de las viejas caminatas donde edades enteras iban muriendo, por generaciones, en busca del águila y la serpiente.⁴⁴

Lo salvó porque ambos descendían de los aztecas que buscaron durante décadas la tierra prometida. Y esto ya no es mito sino historia.

La tesis que el novelista atribuye a Úrsulo en el sentido de que tanto éste como Adán descendían de algún animal precortesiano, resulta ratificada por el cura —el ex cristero a quien cité arriba, enemigo jurado de Adán, al que finalmente asesina:

Imaginó entonces que un animal desesperado, enemigo de sí mismo y cuya fuerza dimanaba de su propia capacidad por destruirse, para no ser, los había formado.

Adán estaba hecho de una liturgia compacta, sangrienta, cuyo rito era la negación por la negación misma; liturgia que había nacido de un acabamiento general donde la luz se extinguió por completo y sobre el que se edificaron, más tarde, tan sólo símbolos destructores, piedras en cuyos cimientos germinaba la impotencia tomándose voluntad, modo de su fisonomía. Adán era la impotencia llena de vigor, la indiferencia cálida, la apatía activa. Representaba a las víboras que se matan a sí mismas con prometéica cólera cuando se las vence. A todo lo que tiene veneno y es inmortal, humilladísimo y lento.

Igualmente enigmático, Úrsulo [...] dábale miedo también, certeza del desconsuelo; de que había en esta tierra un suceder inevitable y malo.⁴⁵

⁴⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 187-188.

Consideraciones ferozmente pesimistas: frente al pasado precortesiano la “civilización occidental” nada pesa ni significa, ello expresado mediante el empleo, de manera no menos negativa, del oxímoron: “impotencia llena de vigor”, “indiferencia cálida”, “apatía activa”.

Como en *El luto humano* predominan las reminiscencias de los protagonistas, nada tiene de particular que se aluda a la ascendencia materna de uno de ellos: Úrsulo. “Extraño que nada más se llamase Antonia, sin otro nombre. Antonia a secas, como un animal que pareciera no tener origen. Antonia porque era indígena, algo así, evidentemente, como un animal, pues ni español sabía [...] Era una diosa con su carne morena y profunda”.⁴⁶

Aunque dado José Revueltas a establecer comparaciones entre animales y hombres, muchas veces con propósito deturpador para los últimos, aquí, cuando dice que la madre de Úrsulo se llamaba “Antonia a secas, como un animal que pareciera no tener origen” está confiriéndole cierta condición misteriosa, lo cual se corrobora al definirla como una diosa “con su carne morena y profunda”. Sí, en cambio, “ironiza” cuando dice que sólo se llamaba Antonia porque era indígena, “algo así, evidentemente, como un animal, pues ni español sabía”. Pero la ironía no es contra ella, sino contra cuantos piensan que el indio es punto menos que un ser irracional, lo cual queda “corroborado” por el hecho de que ni siquiera hablase español.

Ambos aspectos —el hecho de que Antonia sólo tenga nombre propio, y la afirmación de que era “como un animal, pues ni español sabía”— son retomados por José Revueltas, el primero, en *El luto humano* cuando menciona al “indio animal” que habita en el “México profundo”; el segundo, en la novela *En este valle de lágrimas*: para el anónimo protagonista el hecho de que los indios no hablen español prueba su irracionalidad, su condición animal —en el plano peyorativo—; en cambio, no le pasó por las mientes que en ese caso él tampoco era un ente racional pues no conocía el náhuatl ni ninguna otra lengua “occidental” salvo la materna.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 220.

En el texto de *El luto humano* que sigue se advierte un hálito mítico, una mezcla de las mitologías judeo-cristiana y nahua (aunque aquí con franco predominio de la segunda):

[...] en el principio fue lo inanimado, la turba en reposo y fría ya, y una memoria que duele en el entendimiento recuerda al hombre su condición de sílice o de mármol.

Yo era sílice entonces [...] Era preciso el milagro y mi destino convertiríame en pez, en reptil, en ave, hasta llegar aquí, sollozando, sollozando eternamente.

Úrsulo descubrió de pronto que su reino no era de este mundo. Que pertenecía al mundo de lo inanimado, antes, siquiera, de lo vegetal [...] Úrsulo era hijo del cuchillo de obsidiana, y su madre la diosa misma, una joven diosa.⁴⁷

El personaje expresa su protesta por haber salido de un mundo, inferior en apariencia, el de lo inanimado, para llegar al de lo animado, a la condición humana, misma que sólo le depara —¿nos depara?— dolor, sufrimiento. Su reino —como el de Cristo— “no era de este mundo” (aunque los verdaderos reinos de Úrsulo y de Cristo fuesen opuestos).

La tesis del cura respecto de Úrsulo y de Adán en el sentido de que su origen se remontaba a los animales prehispanicos es retomada por Úrsulo, quien aún se interna más en el pasado en busca de dicho origen: en el mundo de lo inanimado; y Antonia, su madre, era, se afirma, una diosa.

Si no diosa, al menos descendiente de reyes resulta la “Borrada”, la esposa india de Adán, a quien le dice a propósito de hombres como Natividad y Úrsulo, acaso con el propósito de evitar que los asesine: “—Esos hombres [...] tienen espíritus que los protegen. Aves y culebras y otros embrujos”.⁴⁸

Si Natividad y Úrsulo poseían espíritus protectores era en virtud de su condición indígena. La “Borrada” probablemente se refiera aquí al

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 219-220.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 328.

aludir a sus embrujos —a que ambos tendrían su correspondiente nágual (fenómeno natural, animal o cosa que nos protege y cuya suerte compartimos).

Quizá por eso Adán sólo pudo cumplir en parte el encargo de quienes contrataron sus servicios como pistolero, pues si logró matar a Natividad, fue asesinado antes de darle muerte a Úrsulo, aunque de hacerlo, el acto hubiese carecido de importancia vista la consunción del movimiento huelguístico que ahora capitaneaba este último.

Tampoco faltan en esta novela las comparaciones de objetos indios con animales típicamente americanos, ni de animales con hombres. “Ahí dentro [la casa de Adán y la “Borrada”] todo era de tierra, sin muebles, apenas una silla y un metate antiguo, prieto como iguana. Del techo colgaban trozos de carne seca de res, llenos de humo, con su color humano indígena, de cobre”.⁴⁹

Después de asistir al sepelio de Natividad, la “Borrada” regresa a su casa donde se encuentra con Adán, el asesino —su marido. La india está aterrada, confusa, dolida.

Se miraron atónitos [Adán y ella], allá en la casa.

De un horcón pendía cecina, cobriza y fea.

La “Borrada” experimentó un odio súbito hacia aquella carne tan cerca de lo humano [...]

La cecina maldita, ahí, de cobre, pendiendo del horcón, con cuatro grandes moscas inmóviles y hartas.⁵⁰

La “Borrada” asocia el cuerpo muerto de Natividad, el líder indio de los campesinos del Sistema de Riego, con la cecina colgante en su hogar.

Pero si José Revueltas compara con frecuencia a los hombres con animales, en las líneas de arriba ha ocurrido a la inversa: ha comparado el color de los trozos de la cecina con el color del indio —el de Natividad.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 326.

Con todo, la relación animal/indio —sin trasfondo peyorativo— la estableció varias veces en sus textos José Revueltas, si bien no entre animales de origen europeo —la res— e indios, sino entre animales americanos —coyote, iguana, etcétera— e indios.

A la “Borrada” le adjudica Revueltas las características distintivas de la loba, pero sin rebajarla en su condición humana.

Úrsulo —repito— busca a Adán para que lo acompañe con su barca y pueda cruzar el río e ir por el sacerdote, pues su hija ha muerto. Ambos saben que en ese momento no pueden “matarse” “porque una muerte, físicamente extraña a los dos [la de Chonita] los separaba”.

La mirada recelosa de loba, el cuerpo de loba de la mujer [la “Borrada”], el vaho de loba de la mujer, intentó una prevención, un gesto:

—Tu machete, Adán...

Adán la miró y quién sabe qué decían sus ojos de piedra que entraron por la mujer como un cuchillo.

Salieron. Adán sin el machete; desnudo; sin la parra, sin la hoja.⁵¹

Confirma Revueltas —con la alusión a la hoja de parra— lo que había escrito poco antes: “Úrsulo levantó los ojos, pero no descubrió nada en los de Adán, pues nada había, sólo el tezontle lejano de una raza, antigua como el viento. ‘Adán, el hijo de Dios. El primer hombre’”.⁵²

Adán antes del pecado original, antes de ser expulsado del Paraíso. Fusión, de nueva cuenta, de lo judeo-cristiano y lo nahua.

Pero hay en *El luto humano* una escena que cronológicamente ocurrió antes de la que acabo de transcribir, aunque el autor nos la presente mucho después, donde José Revueltas vuelve a comparar a la “Borrada” con una loba: “—Mira —comenzó [Adán], pero la “Borrada” lo interrumpió. Loba. Animal amoroso.

—No necesitas decirme —dijo con una claridad fantástica—. Vas a matar a Natividad... [...]

—No lo mates...”⁵³

⁵¹ *Ibid.*, p. 181.

⁵² *Idem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 314.

Poco después, la “Borrada” —a quien se ha hecho descender de reyes— “recobra” su condición humana: “Ahí estaba la hembra. No ella, la de hacía un instante. No ella, la del vaho, la bestia, la loba. Curvada sobre sí misma, en la miseria, lloraba, los verdes ojos fosforeciendo de lágrimas”.⁵⁴

“Loba, animal amoroso”, la “Borrada”; ama a Adán, está con él, pese a todo, contra todos, al margen de su condición humana que la lleva a llorar, a sufrir por Natividad, el hombre a quien el suyo matará sin odiarlo, sin que en el fondo sepa por qué.

Revueltas establece en un momento dado una comparación entre la actitud de Ventura —personaje de *Los días terrenales*— y la de la iguana que entraña una alusión al mundo precortesiano —al cual pertenece este animal—⁵⁵ del que descende Ventura, si no íntegra, fundamentalmente: “Todos escuchaban intranquilos hasta que de pronto Ventura cesó de tocar, inmovilizándose como una iguana perseguida, atento a cosas que él solo oía”.⁵⁶

¿Habrán un trasfondo indígena en Revueltas en cuanto a esta asociación constante entre animales —e incluso entre objetos inanimados— y hombres? ¿Habrán en él —inconscientemente— la aceptación de un nagualismo *sui generis*? Hay varios textos de Revueltas en los que afirma la condición compleja, inescrutable del indio. Me limitaré a transcribir —y comentar— dos.

En el cuento “Barra de Navidad”, de *Dios en la tierra*, Chuy descubre que su compadre lo engaña con su mujer. Se enfrentarán a machetazos. Lo saben los indios, quienes, como los compadres, “tronchaban arbustos, ramas” para hacer la carretera que conduciría a Barra de Navidad; lo sabe el ayudante del ingeniero, al cual le sugiere que no insista en que los indios trabajen hasta que no concluya el duelo entre ofendido y ofensor:

⁵⁴ *Ibid.*, p. 315.

⁵⁵ El lector puede recabar copiosa e interesante información acerca de la iguana en Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas*.

⁵⁶ J. Revueltas, “El luto humano”, en *Obra literaria*, t. I, p. 356.

[...] hoy los indios estaban ahí, agrupados, y la naturaleza, también, tenía algo de piedra, algo de animalidad porfiada e infinita [...] Los compadres empezaron a pelear con sus machetes, que eran unos machetes sonoros y que caían, como en un ejercicio inofensivo, con cierta gracia rítmica y lejana. Aquello no era la muerte. Era como una danza. Como la danza de la vida que abordara afirmaciones inmortales, tranquilas, de sorprendente perenidad. Los demás indios ni siquiera admiraban a los contendientes. Apenas se les veía un cierto brillo en los ojos cuando los machetazos eran más o menos hábiles o finos.

—Ahí te va ésta, compadre... [...]

Sin que un solo espectador mudara de sitio, el compadre de Chuy cayó de pronto, herido. Tomaba en sus manos el vientre, mientras le dirigía a Chuy una mirada a la vez inexpresiva y un tanto irónica.

—Ora sí me la ganaste compadrito.

Chuy se lo quedó mirando intensamente y quién sabe qué pasaría en esos instantes por su alma, porque nadie sabe lo que pasa en el fondo verdadero de un indio.

—Dios nos ha de perdonar... compadre —musitó.⁵⁷

El tema del cuento no es original, sí lo es en cambio su tratamiento: las consideraciones en torno del carácter del indio previas al duelo explican que éste se produzca con una extremada dignidad así de parte de los contendientes como de los espectadores:

¿Quién puede entender verdaderamente el rostro de los indios? Es un solo rostro que viene de muy lejos, que viene de edades inexpresables, pero de las que aún se guarda memoria. Los indios se quedan callados, pensando, aunque es posible que no piensen en nada. Siempre parece que han perdido algo muy profundo, que les pertenecía por entero y que no volverán a recuperar jamás. Y buscan ese algo, lo aguardan. Creen encontrarlo en todo lo que pasa, en las piedras, en los animales, en el paisaje donde todavía soplan los ídolos, como si el polvo aún los congregara. Los ojos del indio se quejan, parecen pedir que no se les quite nada más, que se les devuelva quién sabe qué cosas queridas, quién sabe qué mujer o qué madre terrena y perdurable [...] Mas hoy no que-

⁵⁷ J. Revueltas, "Barra de Navidad", en *Obra literaria*, t. II, pp. 403-404.

rían trabajar estos nombres [...] ¿Y por qué no decir algo? ¿Explicar, sí, “no queremos”, cuando menos? Pero aquello parecía imposible y en los rostros no había nada, ni desdén, ni indiferencia, ni hostilidad, ni protesta. El silencio, tan sólo, porfiado como una gota de agua, tenaz. Así eran los indios. ¿De dónde venían? ¿Qué propósitos fabulosos, qué mitología llevaban ahí metida, indescifrable? En sus fiestas danzaban alrededor de la iglesia, vestidos con faldas rojas y jubones medievales, verdes, azules. En los velorios se quedaban mirando al difuntito toda la noche, sin decir nada, sin llorar, sin reír, como meditando que otra era la cosa perdida, allá, en las edades. ¡Si sólo dijeran algo! ¿Qué lenguaje les servía de comunión, de seña, de lazo? No obstante, aquel silencio era múltiple, como si se explicara a sí mismo en cada ocasión frente a las cosas: ante la Virgen, ante Dios, en las fiestas religiosas, como un silencio hablado y con sentido. Lo mismo ante la muerte.⁵⁸

En “Esto también era el mundo...”, incluido en *Las cenizas*, Gabriel, un preso político de izquierda, no se deja humillar de un teniente que junto con tres soldados han ido a medirlo y a tomarle las huellas digitales. El teniente envía a un subalterno por un sable para cintarear al rebelde, pero el soldado no trae los mecates para atarlo cuando reciba el castigo. Mientras esperan:

—O’ verá, jijo de su mala madre —refunfuñaba el teniente paseando a un lado y otro. Los otros dos soldados guardaban un silencio casi religioso. No podía adivinarse en sus inmóviles rostros indígenas cuales eran realmente sus sentimientos. Posiblemente desaprobaban aquello, o en el fondo nada les importaba.

¡Quién iba a saber!⁵⁹

No faltan en la obra narrativa de José Revueltas los retratos.⁶⁰ Uno de los más logrados —y de los más crudos— es el de la “Chunca”, per-

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 401-402.

⁵⁹ J. Revueltas, “Esto también era el mundo...”, en *Las cenizas*, p. 73.

⁶⁰ No comento, por razones de espacio, el del indio loco, “Cabezas”, que no cesa de preguntarle a su amada —india también— ¿por qué?, ¿por qué? (“¿Por qué?”, *Las cenizas*, pp. 239-245), ni tampoco el acto circense en donde “Elena” (el enano) es envuelto

sonaje del cuento “Dormir en tierra”, que forma parte del volumen del mismo título. Se trata de una prostituta que ejerce su oficio en Minatitlán, Veracruz: “Los rostros casi giraron hacia una mujer de toscas proporciones y baja estatura que tenía ese horrorizante atractivo de ciertas piezas arqueológicas, la piel llena de gruesos poros y unos muslos breves bajo el cerámico vientre feroz”.⁶¹

En un momento dado, la “Chunca” se dirige a la taberna a depositar unas monedas en la sinfonola, y Revueltas amplía, inmisericorde, el retrato mediante un símil: “La ‘Chunca’ bajó por cada uno de los travesaños de su casa con la pausada lentitud y la melancólica obediencia de un chimpancé enfermo que se somete a las órdenes del domador”.⁶² Tras del manoseo de que es objeto de parte de uno de los sin trabajo que pierden las horas cerca de donde se encuentran los “palomares” de las prostitutas, agrega Revueltas:

La “Chunca” no se pudo defender [del ataque del despedido], inenne y atontada, idéntica a las iguanas que no aciertan a discurrir de dónde proviene el peligro cuando se les arroja una piedra, y permanecen inmóviles, pétreas, poseídas de una antigua angustia telúrica, con el desamparo de los primeros tiempos zoológicos, el rostro estúpido de impotencia, borracha perdida, es decir, no que lo estuviera, sino igual que una borracha imbecilizada hasta lo último por el alcohol, hasta donde ya no se puede más.⁶³

Después de la ofensa “por sus mejillas de piedra rodaban unas lágrimas extrañas, sin sentido, no suyas, no pertenecientes en modo alguno a su sagrado cuerpo de infame prostituta”.⁶⁴

Otro personaje de acusados rasgos indígenas que figura en “Dormir en tierra” es presentado por Revueltas, en cambio, en simpatía: se trata del capitán del remolcador El Tritón:

por innumerables serpientes, y da la impresión de ser “un pavoroso dios azteca” (*Los errores*, p. 113).

⁶¹ J. Revueltas, “Dormir en tierra”, en *Obra literaria*, t. II, p. 557.

⁶² *Idem*.

⁶³ *Ibid.*, p. 558.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 559.

Era prieto, la cara mofletuda, indígena y de expresión feliz. El total estrabismo de un ojo, condenado en definitiva a mantenerse en un rincón de su cuenca, tirando hacia la sien, cosa que en otras personas da a sus fisonomías un aire de asustada severidad, en él, por el contrario, expresaba una malicia cínica y juguetona, cierto sarcasmo alegre.⁶⁵

El capitán es uno de los contados, si no el único, personaje de José Revueltas cuyo rostro expresa felicidad.

El contraataque ha arrojado en pleno rostro los desechos de la cocina del barco a Eulalio, el hijo de la “Chunca”, cuyo delito ha consistido en pedirle que lo lleve a Veracruz en El Tritón, y ante su negativa ha permanecido en el muelle frente al barco. El capitán ha contemplado la escena, y le dice poco después a su subordinado: “—Mire [...]: es el ‘meteorológico’ de hace unos minutos —explicó respecto al papel—, de apenas unos minutos antes de que usted bañara en mierda al muchacho. —Era la forma efusiva; mañosa, de reprenderlo”.⁶⁶

El parte meteorológico anunciaba vientos huracanados en el Golfo de México; había, pues, que salir de Minatitlán en seguida, y llegar a Veracruz eludiendo el “norte”. El contraataque promete concluir la maniobra antes de lo previsto, y dejar el lugar a las cinco de la tarde. “—De no cumplir su promesa, entonces sí habrá arresto, y de ese modo pagará usted por lo del chamaco también.

La mirada diagonal del ojo torcido irradiaba ahora una especie de inocencia triste. Tal vez este hombre habría tenido un hijo así, como el muchacho del muelle”.⁶⁷

Al abandonar el remolcador para ir a comer, el contraataque se encuentra frente al niño indígena y la “Chunca”, su madre.

Era imposible creerlo, pero el espantoso niño permanecía en el mismo lugar, un niño de madera, un niño preorgánico no perteneciente al reino.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 565.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 566.

Atrás, a unos cuantos pasos, ahora también se encontraba la “Chunca”, el rostro inclinado sobre el pecho, la mirada tonta y sin luz hundida en el suelo con la obstinación homicida de un cuchillo terrible, la hoja de pedernal con que los antiguos mexicanos arrancaban a sus hijos el corazón.

[...] ¿Esa mujer, esa dolorosa bestia idiotizada [piensa el contra-
maestre], sería la madre del niño?⁶⁸

Con todo, Eulalio logra introducirse subrepticamente en el navío, y cuando éste se halla a punto de zozobrar lo encuentra agazapado en su camarote —no podía ser de otra manera— el contra-
maestre. “Era un extraño animal, un bulto encogido sobre sí mismo, una especie de mico aterrorizado, con dos ojos redondos y salvajes que no se movían, que no acertaban siquiera a parpadear”.⁶⁹

El contra-
maestre da por fin rienda suelta a su piedad, y acoge al niño, quien le muestra el papel donde figuraba la dirección de la persona con quien iba a vivir en Veracruz. El contra-
maestre lo lee:

Señora Felipa Martínez. Puerto de Veracruz, Ver. Cuida mucho a mi hijo. Felipa.

Esto era todo.

—¡Malhaya tu madre! —estalló el contra-
maestre—. ¿A qué casa, a qué dirección, con qué gente vas a llegar? ¡Se necesita ser animales, indios cerreros, bestias!

El muchacho volvió a replegarse contra el rincón, poseído de un miedo horrible.⁷⁰

Con todo, coloca el contra-
maestre su salvavidas al niño, y logra arrojarlo al mar, para salvarlo, pues el remolcador está a punto de hundirse. Esto, claro, no lo entiende Eulalio, quien piensa que el marino quiere tirarlo al mar para que se ahogue: “entonces el contra-
maestre se aproximó a la borda con el niño a cuestas. Éste le clavaba los

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 574.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 575.

dientes en una oreja, sin desprenderse de ella, rabioso, feroz, atado a la vida con una fuerza milenaria”.⁷¹

De El Tritón sólo se salva Eulalio.

Por cuanto al niño que habían descubierto en la playa, su presencia era inexplicable porque nadie había reportado que fuese a bordo de El Tritón; era, en cierto modo, un niño inexistente, del cual resultaba imposible informar a las autoridades superiores que había sido el único ser humano que se salvara de la catástrofe. Sin embargo, en el chaleco salvavidas del niño se veían impresas con toda claridad las letras de El Tritón.

Genaro tomó en brazos a la criatura, interrogándolo con suavidad, con afecto.

—¡Me tiró al mar! —exclamó el niño con odio—. El hombre me tiró al mar. No quería que yo fuera en el barco. Era un hombre lleno de pelos, que me daba miedo. Quiso que me ahogara en el mar..

Genaro estrechó al niño contra su pecho. “Un hombre peludo y que daba miedo”, pensó. “Era él, era él. Era el contra maestre Galindo, el mejor hombre que había conocido en la tierra”.⁷²

¿No será acaso Eulalio, sin sacar las cosas de quicio, un símbolo de la salvación del indio, de la esperanza en su sobrevivencia —pese a todo, pese a todos?

En el relato autobiográfico “Cama 11” Revueltas nos presenta a un compañero suyo de hospital, Moctezuma II, que tiene el colon perforado, y a quien los “calmantes apenas” le “sirven de leve amortiguamiento y el dolor no” lo “abandona ni abandonará por muchas horas”: “[Moctezuma II] entra en la sala [...] con su habitual aire indígena digno y abatido, de emperador derrotado y prisionero [...]”.⁷³

Respecto del nombre de este personaje se produce una polionomía, pues se llama Ángel, pero afectuosamente le aplican el diminutivo, don Angelito, y José Revueltas y otro paciente de la misma sala,

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Ibid.*, p. 576.

⁷³ J. Revueltas, “Cama 11 (relato autobiográfico)”, en *Obra literaria*, t. II, p. 584.

el señor V., convinieron “desde el primer día en darle el inocente sobrenombre de Moctezuma II, porque don Ángel no podría ser [...] sino una copia rigurosamente fiel de lo que imaginábamos el hombre que habría sido el emperador de los aztecas después de su caída”.⁷⁴

⁷⁴ “Cualquier lector medianamente culto conoce las desventuras, desasosiegos y vivencias del penúltimo emperador azteca. Pues bien, todo eso, y más, converge en el papel con la sola mención de Moctezuma II. Su dignidad, su estirpe de casi Dios, es puesta en entredicho por la acuciosa interrogación acerca de sus evacuaciones, y con ello, todo un pasado histórico, un pretérito ya legendario y mítico”. (Luis Arturo Ramos, *Lo grotesco en dos textos de José Revueltas*, p. 42).

Bibliografía

- ABREU GÓMEZ, Ermilo, “Contemporáneos”, en *Las revistas literarias de México*. México, INBA, 1963.
- ABREU GÓMEZ, Ermilo, “Carta de sor Filotea de la Cruz a sor Juana Inés de la Cruz”, en *Revista de Revistas*. México, 16 de sep., 1928.
- ABREU GÓMEZ, Ermilo, “Silva de la madre Juana Inés de la Cruz”, en *La Voz Nueva*, año II, núm. 23. México, 31 de oct., 1928.
- ABREU GÓMEZ, Ermilo, “Sor Juana, en ‘escudo de armas de México’”, en *La Voz Nueva*, año II, núm. 24. México, 30 de nov., 1928.
- ABREU GÓMEZ, Ermilo, “Tribulaciones de un sorjuanista”, en *Letras de México*. México, 1 de ago., 1945.
- ABREU GÓMEZ, Ermilo, “Primero sueño”, en *Contemporáneos*, núms. 3 (t. I, México, ago., 1928) y 4 (t. II, México, sep., 1928).
- ALATORRE, Antonio, “La mexicanidad de Ruiz de Alarcón”, en *Anuario de Letras*, año IV. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1964.
- ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio, “Una biblioteca mínima mexicana”, en *Revista de Revistas*. México, 25 de jun., 1933.
- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1953.
- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el “Polifemo”*, t. I. Madrid, Gredos, 1961.
- ALONSO, Dámaso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*. 2a. ed. Madrid, Gredos, 1956.
- ALONSO, Dámaso, “Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, El Colegio de México, año II, núm. 1, ene.-mar., 1948, pp. 1-9.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Estudios sobre escritores de América*. Buenos Aires, Raigal, 1954.
- ARROM, José Juan, *Certidumbre de América*. Madrid, Gredos, 1971.



- BAROJA, Pío *et al.*, “Cartas a Ermilo Abreu Gómez”, en *Los Sesenta*, núm. 4. México, Antigua Librería Robredo, 1965, pp. 25-28.
- BATIS, Huberto, *Índices de El Renacimiento*. México, UNAM, 1963.
- BESSIÈRE, Irene, *Le récit fantastique*. París, Larousse, 1974.
- BETRAL, Máximo, “¿En qué trabajan nuestros literatos?”, en *Revista de Revistas*. México, 18 de ene., 1931.
- BOLAÑO E ISLA, Amancio, *Estudio comparativo entre el Estebanillo González y El Periquillo Sarniento*. México, UNAM, 1971.
- CARBALLO, Emmanuel, *Jaime Torres Bodet*. México, Empresas Editoriales, 1968.
- CARILLA, Emilio, *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid, Gredos, 1958.
- CARILLA, Emilio, *El gongorismo en América*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1946.
- CASTRO, Rosa, “Y ahora hablemos de la poesía mexicana”, en *Hoy*. México, 30 de dic., 1950.
- CAUDEL, Francisco, comp., *El Hijo Pródigo. Antología*. Introd., selec. y notas de F. C. México, Siglo XXI, 1979.
- CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1957.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. 14a. ed. Pról. y esquema biográfico de Américo Castro, México, Porrúa, 1972. 692 pp.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Baltasar Gracián*. Madrid. Gredas, 1961.
- CRUZ, Juana Inés de la, *Lírica Personal*, t. I de *Obras completas*. Pról. de Alfonso Méndez Plancarte. México, FCE, 1951.
- CRUZ, Juana Inés de la, *Sonetos y endechas*. Ed. y notas de Xavier Villaurrutia. México, Nueva Cultura, 1941.
- CRUZ, Juana Inés de la, *Sonetos*. Ed. y notas de Xavier Villaurrutia. México, Ediciones de La Razón, 1931.
- CRUZ, Juana Inés de la, *Obras escogidas*. Introd. de Pedro Heríquez Ureña y Patricia Canto. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1934.
- CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, 2a. ed. México, Contemporáneos, 1952.
- CUESTA, Jorge, *Poemas y ensayos*, t. II. México, UNAM, 1964.

- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura española y Edad Media latina*, t. 1. México, FCE, 1955.
- DAUSTER, Frank, *Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los Contemporáneos*. México, Ediciones de Andrea, 1963.
- DURAN, Manuel, *Antología de la revista "Contemporáneos"*. México, FCE, 1973.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *El Periquillo Sarmiento*. 7a. ed. Pról. de Jefferson Rea Spell. México, Porrúa, 1965.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *La Quijotita y su prima*. 3a. ed. Introd. de María del Carmen Ruiz Castañeda. México, Porrúa, 1976.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *Don Catrín de la Fachenda y Noches tristes y día alegre*. 4a. ed. Ed. y pról. de Jefferson Rea Spell. México, Porrúa, 1978.
- FERRERES, Rafael, "Los límites del modernismo y la Generación del 98", en *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introd., selec. y bibliog. gral. de Homero Castillo. Madrid, Gredos, 1968.
- FIGUEROA AMARAL, Esperanza, "El cisne modernista", en *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introd., selec. y bibliog. gral. de Homero Castillo. Madrid, Gredos, 1968.
- FORSTER, Merlín H., *Los Contemporáneos. 1920-1932*. México, Ediciones De Andrea, 1964.
- GAOS, Vicente, *La poética de Campoamor*. Madrid, Gredos, 1955.
- GARCÍA GIRÓN, Edmundo, "El modernismo como evasión", en *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introd., selec. y bibliog. gral. de Homero Castillo. Madrid, Gredos, 1968.
- GICOVATE, Bernardo, "El modernismo movimiento y época", en *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introd., selec. y bibliog. gral. de Homero Castillo. Madrid, Gredos, 1968.
- GICOVATE, Bernardo, "Antes del modernismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introd., selec. y bibliog. gral. de Homero Castillo. Madrid, Gredos, 1968.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro, "En torno a la iniciación del modernismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introd., selec. y bibliog. gral. de Homero Castillo. Madrid, Gredos, 1968.

- GONZÁLEZ CASANOVA, Henrique, “Reseña de la poesía mexicana del siglo XX”, en *México en el Arte*. México, núm. 10, 1951.
- GOROSTIZA, Celestino, *El trato con escritores*. México, INBA, 1964.
- GRANJA IRIGOYEN, A., *Trilogía dramática*. México, Editores Herrero Hermanos, 1923.
- GUIRAUD, Pierre, *La semántica*. Trad. de J. A. Hasler. México, FCE, 1960.
- GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del modernismo*. 2a. ed. Madrid, Gredos, 1971.
- GUTIÉRREZ HERMOSILLO, Alfonso, “El amor, el genio y la libeción de sor Juana”, en *Bandera de Provincias*. Guadalajara, México, núm. 5, primera quincena de jul., 1929.
- HAHN, Óscar, *El cuento fantástico hispanoamericano*. México, Premiá, 1978.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, “Estudios sobre la prosa de Martí”, en *Antología crítica de José Martí*. Recop., introd. y notas de Manuel Pedro González. México, Cultura, 1950.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, “Traducciones y paráfrasis en la literatura de la época de Independencia (1800-1821)”, en *Anales del Nuevo Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, núm. v, 1913.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Obra crítica*. Ed., bibliog. e índice onomástico de Emma Susana Speratti Pinero. Pról. de Jorge Luis Borges. México, FCE, 1960.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, “Bibliografía de sor Juana Inés de la Cruz”, en *El libro y el Pueblo*, núm. 2. México, feb., 1934.
- ICAZA, Francisco A. de, “Don Quijote y Cervantes”, en *Páginas escogidas*. Pról. y selec. de Luis Garrido. México, UNAM, 1978. (Biblioteca del estudiante universitario, 68).
- JIMÉNEZ, Guillermo, “Los Sonetos de sor Juana y Xavier Villaurrutia”, en *Revista de Revistas*. México, 13 de sep., 1931.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, “Pedro Henríquez Ureña profesor en México”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, núm. 41-42, ene.-dic., 1956.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Vers. esp. de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid, Gredos, 1954.

- KRAUZE, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*. 2a. ed. México, Siglo XXI, 1976.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*. 3a. ed., corregida. Madrid, Gredos, 1977.
- LEAL, Luis, "Pedro Henríquez Ureña en México", en *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, núm. 41-42, ene.-dic., 1956.
- LEAL, Luis, *Panorama de la literatura mexicana actual*. Washington, D. C., Unión Panamericana, 1968.
- LIDA, Raimundo, *Letras hispánicas*. México, FCE, 1958.
- LUISI, Luisa, "Sor Juana Inés de la Cruz", en *Contemporáneos*, t. III, núm. 9. México, feb., 1929, pp. 130-160.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, comp., *El Espectador*. Pról. y selec. de A. E. M. México, INBA, 1969.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Literatura mexicana. Siglo xx*. México, Antigua Librería Robredo, 1949.
- MARTÍNEZ, José Luis, "Unidad y diversidad", en César Fernández Moreno, coord., *América Latina en su literatura*. 2a. ed. Introd. de C. F. M. México, Siglo XXI, 1974.
- MARTÍNEZ, José Luis, *La expresión nacional*. México, UNAM, 1955.
- MOLHO, Mauricio, *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid, Gredos, 1976.
- MONGUIÓ, Luis, "De lo problemático del modernismo: la crítica y el cosmopolitismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introd., selec. y bibliog. gral. de Homero Castillo. Madrid, Gredos, 1968.
- MONGUIÓ, Luis, "Sobre la caracterización del modernismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introd., selec. y bibliog. gral. de Homero Castillo. Madrid, Gredos, 1968.
- NOVO, Salvador, "Algunas verdades acerca de la literatura mexicana", en *El Universal Ilustrado*. México, 19 de feb., 1924.
- ONÍS, Federico de, "Sobre el concepto del modernismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introd., selec. y bibliog. gral. de Homero Castillo. Madrid, Gredos, 1968.
- PAZ, Octavio, *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz, 1965.
- PAZ, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, FCE, 1978.
- PAZ, Octavio, *Las peras del olmo*. México, UNAM, 1957.
- PFANDL, Ludwig, *Sor Juana Inés de la Cruz*. México, UNAM, 1936.


- PIMENTEL, Francisco, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México*. México, Librería de la Enseñanza, 1885.
- PODESTÁ, Bruno, “Hacia una conceptualización ideológica del modernismo hispánico”, en *Cuadernos Americanos*. México, núm. 4, jul.-ago., 1974.
- PRIETO, Adolfo, “Conflicto de generaciones”, en César Fernández Moreno, coord., *América Latina en su literatura*. 2a. ed. Introd. de C. F. M. México, Siglo XXI, 1974.
- RAMOS, Luis Arturo, *Lo grotesco en dos textos de José Revueltas*. Xalapa, 1976. [Tesis], Universidad Veracruzana.
- REVUELTAS, José, *Obra literaria*. México, Empresas Editoriales, 1967. 2 tt.
- REVUELTAS, José, *Las cenizas*. México, ERA, 1981.
- REYES, Alfonso, *Obras completas*, t. I. México, FCE, 1955.
- REYES, Alfonso, *Obras completas*, t. XII. México, FCE, 1960.
- REYES, Alfonso, “El Periquillo Sarniento y la crítica mexicana”, en *Simpatías y diferencias*, t. II. Ed. y pról. de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1975.
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César, “Cervantes y las prevaricaciones idiomáticas”, en *Escritura y vida. Ensayos cervantinos*. México, FFL, UNAM, 1977, pp. 73-104.
- ROGGIANO, Alfredo A., *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*. México, Cultura, 1961.
- ROJAS, Marcial, “La muerte de Endrenio”, en *Contemporáneos*, vol. v, núm. 19. México, dic., 1919.
- ROJAS, Marcial, “Acera”, en *Contemporáneos*, vol. IV, núm. 14. México, jul., 1929.
- ROJAS, Marcial, “Acera. Nota de conversación”, en *Contemporáneos*, vol. v, núm. 19. México, nov., 1929.
- ROJAS, Marcial, “La escena está servida”, en *Hoy*, núm. 48. México, 22 de ene., 1938.
- ROJAS, Marcial, “La escena está servida”, en *Hoy*, núm. 57. México, 26 de mar., 1938.
- ROJAS, Marcial, “Moralidades legendarias”, en *Contemporáneos*, vol. I, núm. 2. México, jul., 1928.
- ROJAS, Marcial, “Seguro azar de Pedro Salinas”, en *Contemporáneos*, vol. 3, núm. 9. México, feb., 1929.

- ROJAS, Marcial, “Un extemporáneo”, en *Contemporáneos*, vol. 3, núm. 9. México, feb., 1929.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, “Xavier Villaurrutia, crítico”, en *Nivel*. México, 25 de ene., 1961.
- ROSENBLAT, Ángel, *La lengua del Quijote*. Madrid, Gredos, 1971.
- SALINAS, Pedro, *Literatura española siglo XX*. México, Antigua Librería Robredo, 1949.
- SALINAS, Pedro, *Ensayos de literaturas hispánicas*. Madrid, Aguilar, 1958.
- SÁNCHEZ REULET, Aníbal, “Pensamiento y mensaje en Pedro Henríquez Ureña”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, núm. 41-42, ene.-dic., 1956.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, Ediciones de Bellas Artes, 1970.
- SCHULMAN, Iván A., *Génesis del modernismo*. 2a. ed. México, El Colegio de México/Universidad de Washington, 1968.
- SCHULMAN, Iván A. y Manuel Pedro González, *Martí, Darío y el modernismo*. Madrid, Gredos, 1974.
- SIERRA, Justo, *Cuentos románticos*. Ed. y pról. de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1946.
- SIERRA, Justo, *Prosa literaria*, t. II. Ed. ordenada y anotada por Francisco Monterde. México, UNAM, 1948.
- SILVA CASTRO, Raúl, “¿Es posible definir el modernismo?”, en *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introd., selec. y bibliog. gral. de Homero Castillo. Madrid, Gredos, 1968.
- SPITLER, Leo, “El perspectivismo lingüístico en el Quijote”, en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955.
- SUCKER, George K., “La prevaricación idiomática: un recurso cómico en el Quijote”, en *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, t. XXVIII. Bogotá, 1973, pp. 15-25.
- TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, t. I. Madrid, Guadarrama, 1971.
- TORRES BODET, Jaime, “Evocación de Villaurrutia”, en *Novedades*. México, 7 de sep.; 1954.
- TORRES BODET, Jaime, *Obras escogidas*. México, FCE, 1961.

- VILLAMEDINA, Conde de, *Obras*. Ed., introd. y notas de Juan Manuel Rosas. Madrid, Castalia, 1969.
- VILLAURRUTIA, Xavier, “Meditación ante el retrato”, en *Excelsior*. México, 30 de abr. y 7 de mayo, 1960.
- VILLAURRUTIA, Xavier, “El rostro y el retrato”, en *Letras de México*, año VI, vol. III, núm. 15. México, 15 de mar., 1942, pp. 1-2.
- VILLAURRUTIA, Xavier, “Endechas de sor Juana Inés de la Cruz”, en *Taller*, núm. VII. México, dic., 1939.
- VILLAURRUTIA, Xavier, “Introducción a la poesía mexicana”, en *Universidad Michoacana*, núm. 27. Morelia, abr.-jun., 1951.
- VILLAURRUTIA, Xavier, “Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Universidad Michoacana*, núm. 28. Morelia, mar.-abr., 1952.
- VILLAURRUTIA, Xavier, “Sor Adoración del Divino Verbo de Julio Jiménez Rueda”, en *La Falange*. México, 1 de ago., 1923.
- VILLAURRUTIA, Xavier, “Trilogía dramática de A. Granja Irigoyen”, en *La Falange*. México, 1 de sep., 1923.
- VILLAURRUTIA, Xavier, “José Bergamín. Caballito del diablo”, en *El Hijo Pródigo*. México, año I, núm. 2, mayo, 1943.
- VILLAURRUTIA, Xavier, *Poesía y teatro completos*. Pról. de Alí Chumacero. México, FCE, 1953.
- VILLAURRUTIA, Xavier, *Obras*. 2a. ed., aumentada. Pról. de Alí Chumacero. Recop. de textos de Miguel Capistrán, A. Chumacero y Luis Mario Schneider. Bibliog. de L. M. Schneider. México, FCE, 1966.
- VOSSLER, Karl, «Ludwig Pfandl, “Die ‘zehnte Muse von Mexico’ Sor Juana Inés de la Cruz”» [Reseña], en *Deutsche Literaturzeitung*, núm. 19, 13 mayo, 1934, pp. 874-883.
- VOSSLER, Karl, “La décima Musa de México Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Universidad de México*, núm. 2, 9 de octubre de 1936, pp. 14-24. Trad. de Mariana Frenk y Arqueles Vela.
- WELLECK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*. Vers. esp. de José María Gimeno. Pról. de Dámaso Alonso. Madrid, Gredos, 1953.

Índice

El cervantismo de José Joaquín Fernández de Lizardi	7
Los cuentos fantásticos de Justo Sierra	31
Cuatro aspectos del modernismo	51
Pedro Henríquez Ureña y las letras en México	71
Los Contemporáneos (1920-1932).....	93
Xavier Villaurrutia, Marcial Rojas y <i>Ulises</i>	107
Sor Juana según Villaurrutia.....	115
Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia. Ejemplos	131
Correlación y paralelismo en la poesía de Xavier Villaurrutia. Ejemplos	143
La vuelta de <i>El Hijo Pródigo</i>	155
El indigenismo de José Revueltas	171
Bibliografía.....	205

Estudios de literatura mexicana fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se terminó de producir en enero de 2020 en Editora Seiyu de México S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie  PRÆCEPTVM, así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, en la que colaboró inicialmente Edgar Gómez Muñoz, la familia tipográfica completa Gentium en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor y, en su caso, responsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La edición estuvo a cargo del equipo de editores de Seiyu. Supervisó la edición Juan Carlos H. Vera.

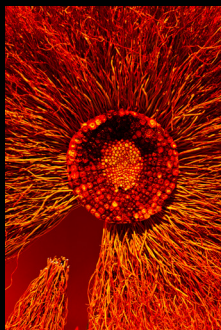
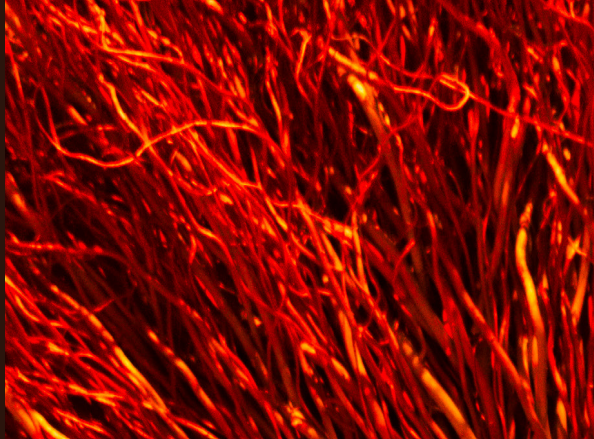


IMAGEN EN LA CUBIERTA:
Nii Shu (Fotógrafa contemporánea de la ciudad de Beijing, República Popular China). *Primer plano de un jarrón hecho de paja* (2022). Trabajo en dominio público y modificado para la presente publicación gratuita:
www.unsplash.com



Estudios de literatura mexicana, del poeta y ensayista César Rodríguez Chicharro, aborda con grandes figuras de la literatura la importancia del paralelismo al enfrentar a Cervantes con Lizardí; o hacer una revisión meticulosa de los cuentos fantásticos de Justo Sierra; la importancia literaria que significó la estancia en México de Pedro Henríquez Ureña, y que sigue cobijándonos en la actualidad; un par de temas que no dejan de producir comentarios y ensayos es el movimiento del Modernismo y Darío a la cabeza o del grupo sin grupo de los Contemporáneos, del cual retoma la figura de Xavier Villaurrutia para ensayarlo en cuatro entradas y, finalmente, un tema que siempre ocupó sus pensamientos el “indigenismo”, que en esta ocasión será analizado en la obra de José Revueltas.

Estudios de literatura mexicana continua siendo una obra actual, a pesar de la distancia en que estos ensayos fueron escritos, hoy celebramos una tercera edición, que se muestra como un homenaje al maestro César Rodríguez Chicharro.

