

L
a
E
xperiencia
L
iteraria

NÚM. X, DICIEMBRE DE 2001

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

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

NÚM. X, DICIEMBRE DE 2001

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La experiencia literaria

Directora.

Eugenia Revueltas

Secretario de redacción

Arturo Souto

Consejo editorial

Arturo Souto, Manuel de Ezcurdia, Jorge López Páez, Marcela Palma,
Seymour Menton, Herón Pérez Martínez, Eugenia Revueltas

Ayudante de redacción

Tania Jiménez

Cuidado de la edición

Eduardo Clavé

DR © 2001, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria. 04510, México D.F.
Impreso y hecho en México
ISSN: 1405-1036

Sumario

Presentación	5
Investigación	
El prisma del tiempo: Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana, y las miradas vicarias. <i>Dolores Bravo</i>	9
Poética y reflexión sobre el lenguaje. <i>Benjamín Barajas</i>	39
Ensayo monográfico	
La influencia de los barrocos en Gorostiza (y algunos apuntes sobre Hegel). <i>Evodio Escalante</i>	89
Jorge Cuesta o el nacionalismo como misantropía, <i>Augusto Isla</i>	111
Presencia barroca en Xavier Villaurrutia y Elías Nandino. <i>Marcela Palma</i>	127
Ensayo vario	
Calderón en los escenarios <i>de México</i> , 1980-1999. Una reflexión sobre la representación del texto de D. Pedro Calderón de la Barca. <i>Horacio José Almada</i>	135
Polémica	
Mujer y literatura en el ocaso del siglo XX. <i>Tania Jiménez</i>	175
¿Literatura femenina o de género? Entrevistas al público lector	179
Antología literaria	189
Reseña	
Voces de lo cotidiano: <i>Buenos días</i> , Zenón de Rogelio Riverón. <i>Tania Jiménez</i>	199
Inteligencia, soledad en llamas: Gorostiza en su obra. <i>José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe</i> de Evodio Escalante. <i>Tania Jiménez</i>	203
Creación (suplemento)	
Sobre todas las cosas (fragmento) <i>Ximena Sánchez</i>	209

Presentación

Con el número x de *La Experiencia Literaria*, reiniciamos la publicación de la revista del Colegio de Letras de la Facultad de Filosofía, que la prolongada huelga de 1999 impidió editar. El número correspondiente salió hasta el 2000 y ahora nos proponemos sacar los dos números anuales a los que nos hemos comprometido. El primero de ellos es éste en el que, atendiendo a la solicitud del CONACYT, hemos privilegiado los capítulos correspondientes a investigación y ensayo monográfico, sin dejar totalmente de lado las otras secciones de nuestra revista. En “Investigación” se presentan dos trabajos que son el producto de estudios realizados a lo largo de varios años. El primero, “El prisma del tiempo: Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana, y las miradas vicarias” de la doctora Dolores Bravo, es una rigurosa investigación de literatura novohispana en la cual la autora ha iluminado una serie de puntos oscuros sobre el director espiritual de Sor Juana y la influencia que éste tuvo en la religiosidad de la Nueva España. El material completo de investigación será publicado próximamente. El segundo trabajo, “Poética y reflexión sobre el lenguaje” de Benjamín Barajas, representa sin duda un aporte a la historia de la literatura mexicana, pues el autor trabaja con rigor y profundidad la obra de Dolores Castro, una poeta que no por olvidada deja de ser una de las figuras más importantes de la poesía mexicana de la década de los cuarenta. Con un riguroso marco teórico, el autor va rastreando las preocupaciones estéticas de la autora.

En la sección correspondiente a “Ensayo Monográfico”, se presentan cuatro trabajos sobre los Contemporáneos, que formaron parte del tercer módulo del Seminario de investigación en torno a Calderón, y que tenían justamente como foco de reflexión a este grupo. Evodio Escalante, investigador de UAM, Augusto Isla, investigador de Ciencias Políticas y Sociales, y Marcela Palma de la Facultad de Filosofía y Letras se proponen, a partir de diferentes ángulos, tales como la literatura comparada, la teoría de la recepción o la sociohistoria, el análisis de la obra de estos poetas cuya complejidad y valores estéticos son indudables.

En “Ensayo Vario”, Horacio José Almada hace una reflexión en torno a los problemas que la representación de Calderón propuso a los diferentes directores teatrales que en los últimos veinte años han puesto en escena diferentes obras del autor. Este interés se vio acrecentado por la celebración

del cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo, y que se celebró tanto en España como en América, fundamentalmente en instituciones de cultura universitaria:

La sección de "Polémica" que siempre ha abierto la posibilidad a la reflexión sobre los problemas de nuestra área de conocimiento, y generalmente se ha abocado a entrevistas con autores y académicos, en esta ocasión ha concentrado su atención en la recepción de los lectores no especializados.

6 Persistimos en la idea de que la creación forma parte de la actividad natural de nuestra disciplina pero, al mismo tiempo, estando conscientes del carácter de investigación académica que la revista tiene, hemos pensado que la parte de "Creación" quede integrada como un suplemento de la revista. El segmento de la novela que ahora se presenta es parte de una actividad propiciada por el curso de Teoría Literaria y un Seminario de Crítica que se imparten en esta Facultad.

Por último, en la sección de "Reseña", hemos pensado que debe estar dividida en dos partes: una reseña sobre creación y otra sobre trabajos de investigación en el área de literatura.

Nos congratulamos de que al Consejo Editorial se una la experiencia y sabiduría del doctor Seymour Menton, investigador de la Universidad de Irvine, California, y autor de numerosos libros en torno a la literatura hispanoamericana, cuyos textos más afamados son *El cuento hispanoamericano* y *La nueva novela histórica hispanoamericana*, publicados por el Fondo de Cultura Económica; y el doctor Herón Pérez Martínez, investigador de El Colegio de Michoacán y coordinador del Centro de las Tradiciones de la misma institución. El doctor Pérez Martínez ha publicado un sinnúmero de textos de semiótica y en torno a la tradición paremiológica. Dentro de sus libros más destacados están: *En pos del signo*, *Refrán viejo nunca miente* y *El discurso paremiológico*, publicados por El Colegio de Michoacán. Asimismo, damos la bienvenida a la ayudante de redacción, Tania Jiménez, esforzada trabajadora y pasante de la carrera de Letras Hispánicas.

* Se invita a los lectores a participar con su opinión acerca del contenido de esta sección. Su comentarios se incluirán en la publicación de nuestro siguiente volumen.

Investigación



El prisma del tiempo: Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana, y las miradas vicarias

María Dolores Bravo Arriaga

En un curioso almanaque del siglo XIX, llamado Calendario de Cumplidos, al igual que en otras publicaciones de este tipo, aparecen algunas biografías de personajes ilustres que muestran la intención de los editores que desean darlas a conocer a sus lectores. En el correspondiente al año 1837 surgen, por ejemplo, entre otros, Eguiara y Eguren, el mártir Bartolomé Gutiérrez y el gran humanista de la Compañía, Francisco Javier Alegre. En el mes de marzo se publica una biografía de Antonio Núñez de Miranda. Como era de esperarse, evidentemente el episodio de su vida que más se resalta es el de su relación con Sor Juana. De ahí que no sea desmedido aseverar que a partir de la muerte de ambos, en 1695, sus nombres, sus acciones y sus recuerdos, estarán vinculados casi irremediabilmente. Es esta relación vicaria la que ha dado fama al jesuita. La posteridad lo conoce y lo rememora, en gran medida, asociado con la escritora. No obstante, Núñez fue —como es bien sabido— una de las grandes y más veneradas personalidades religiosas de su tiempo. Sin embargo, aun en su época o pocos años después de su muerte, para los autores que de él hablan, sigue siendo “el confesor de Sor Juana”. Es claro que mientras las menciones están más cerca de su contexto temporal, los juicios sobre él emitidos conservan más autonomía de la monja que se ha escrito desde principios del siglo XX hasta el momento actual. Considero que han llegado hasta nosotros dos formas de comunicación y de recepción de su personalidad: la que tuvieron sus contemporáneos y otros autores más cercanos a él en el tiempo, como pueden ser Gutiérrez Dávila y Eguiara y Eguren, y algunas menciones del siglo XIX, hasta estudiosos actuales quienes casi siempre lo presentan en una relación que invariablemente incluye a la autora del *Primero Sueño*. Son las imágenes modernas las que menos pueden evitar no sólo aprehenderlo por sí mismo, sino que, en términos generales, dan un juicio de valor acerca de él, siempre en función de la monja jerónima. Ejemplo inequívoco de esta ase-

veración son las palabras que Francisco de la Maza le dirige en una carta al autor del monumental *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús*, Francisco Zambrano, a quien le pide datos sobre Núñez:

10

[...] el fin de mi posible estudio es indirecto, es decir, es por Sor Juana. Hay cosas del padre que no son muy de mi agrado, como su horror a las comedias, pero cada vez lo entiendo más en sus relaciones con Sor Juana y en sus separaciones, pues la que andaba errada por fortuna para las letras era la monja y no el jesuita. Me interesa la época y los contemporáneos de Sor Juana. A algunos habrá que censurar, pero en el caso del P. Núñez, como le decía, ha cambiado mi 'antigua opinión radicalmente (Zambrano 1970, t. 10, p. 514).

Las palabras del reconocido historiador del arte y la cultura son reveladoras de la apreciación vicaria que nuestro siglo ha tenido del jesuita. No es de menospreciar, sin embargo, la "rectificación" que de la Maza confiesa con respecto al prefecto de la Purísima, reconociendo la lógica del comportamiento de Núñez hacia Sor Juana, en su calidad de aleccionador de almas, dispuesto siempre a alejarlas del ámbito de lo mundano. No obstante, resalta el interés que el jesuita ha despertado como uno de los eclesiásticos que, al final de su vida, aleja a la escritora de las letras profanas. La fascinación personal, casi mítica, que inspiran la escritora y su genio creador han opacado a todas las otras figuras que la rodearon, en especial a Núñez, a quien sólo se le identifica, muy parcialmente, como "el confesor de Sor Juana".

Esto se ha hecho inevitable para quienes estudiamos a Sor Juana, la que es, finalmente, quien le ha otorgado una posteridad perdurable. A las dos representaciones de Núñez de Miranda (la de "los antiguos" y la de nuestros contemporáneos) añadiremos, no obstante, una tercera imagen del jesuita que nos parece más significativa: la que el propio Núñez revela de sí mismo en sus escritos, algunas primeras personas declaradas que arrojan mucho de la percepción que él tenía de sí mismo como miembro de la Compañía, como redentor de almas y como escritor. Su "yo" manifiesto en muchas ocasiones nos descubre varias facetas de lo que podríamos llamar "*Núñez de Miranda par lui même*".

1. Las miradas de sus coetáneos y de otras miradas cercanas a su tiempo

Dado lo anterior, deseamos iniciar la semblanza de este formidable personaje (como lo son tantos otros de sus contemporáneos) con lo que dice ese raro almanaque, el *Calendario de cumpleaños*, al que antes nos hemos referido, localizado en la Colección Lafragua del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Los juicios ahí vertidos están casi a medio camino en el tiempo,

entre su época y la nuestra: a ciento cuarenta y dos años después de la muerte del venerable jesuita, y a ciento sesenta años de nuestro tiempo. El texto es anónimo y consta de, aproximadamente, una página a renglón seguido, que es el espacio que se da a las otras biografías que se publicaron mes con mes. Después de señalar la fecha y lugar de nacimiento, se dice: “Hablaremos de su sabiduría, prudencia y beneficencia” (Anónimo 1837, p. 6).

Como era común en la época, estos conceptos y muchos otros se tomaban, aun cuando esto no se apunte, de la célebre biografía de Oviedo, que empezó a circular y a hacerse famosa casi inmediatamente después de publicada. El texto es una bien lograda mezcla de los datos de la hagiografía que el discípulo hace de su maestro, y de las opiniones personales del anónimo, pero indudablemente bien informado escritor. Cuando el autor habla de la “dirección espiritual” que el jesuita da a la jerónima dice lo siguiente:

11

Otro que no fuera el P. Núñez habría violentado su inclinación a las letras humanas reduciéndola al Kempis y a otros autores ascéticos, pero este jesuita supo conciliar los santos carismas de un esposo sobrenatural y los entretenimientos del juicio con la imaginación. La veía pasar del monte Oreb al Parnaso; y como no la encontraba pervertida con las ilusiones de la fábula, consentía que volviese a abastecerse de imágenes sublimes para explicar [sic] sus pensamientos. Esta monja que renunció a la corte del virrey [sic] y que prefirió a Dios sobre los muchos personajes que le ofrecían su mano, confirmó su vocación con los mejores ejemplos con que edificó a sus hermanas, de cuya caridad fue víctima en una epidemia, y el buen juicio del padre Núñez con las nobles producciones de su ingenio (Oviedo 1702, p. 6).

Como podemos observar, el texto de 1837 glosa, en buena medida dulcificándolo, el juicio de Oviedo, y lo desvía de la acción coercitiva que Núñez ejerció sobre Sor Juana, para que se alejara del “Parnaso” y se adentrara en el “Oreb” de la mortificación interior. También se establece la suposición (nunca realmente comprobada) de “los muchos personajes que le ofrecían su mano”. No debemos olvidar que los almanaques eran textos de divulgación que no se distinguían por su rigor informativo y que sí, en cambio, pretendían captar el interés de sus lectores con noticias atractivas sobre los personajes mencionados.

Entre sus correligionarios, mencionan a su importante compañero Francisco de Florencia y al propio Juan Antonio de Oviedo, en su difundido libro: *Menologio de los varones más señalados en Perfección Religiosa de la Compañía de Jesús*. En el mes de febrero, al dar el calendario-santoral (por supuesto no canonizado) de los jesuitas muertos en ese mes, ofrecen una amplia referencia de Núñez y resaltan, junto a su capacidad como orador, y su

destreza en el conocimiento de la teología, su intuitiva penetración anímica y psicológica para con los demás, así como ciertos rasgos emblemáticos de perfección espiritual y de irrefragable santidad:

12

A esto juntaba el singular esmero de la observancia religiosa en una profundísima humildad, extremada pobreza, castidad angélica, obediencia ciega, mortificación heroica y oración continua en que Dios le ilustraba para penetrar corazones y conocer las cosas futuras de que hubo pruebas muy calificadas. Murió con aclamación de Santo, de casi setenta y ocho años de edad, y una persona Eclesiástica de muy elevado y probado espíritu vio su lecho al tiempo de morir, cercado de Ángeles, y se le dio a entender que de la cama avia volado su dichoso espíritu al Cielo (Florencia y Oviedo 1747, pp. 56-58).

Curiosa resulta la apreciación que el propio Oviedo emite acerca de la imagen de la capilla de la Purísima, y en la que se ofrece una “atrevida” y casi inusitada faceta sobre una personalidad de la austeridad y rigidez moral que poseía Núñez. Lo que narra es un acto que, cuando menos, implica una clara desviación de las normas cristianas de las leyes naturales de comportamiento moral. En la ya muy difundida biografía, de la que él se autocita, dice de la escultura que al principio adornó la capilla de la Purísima:

Lo primero que trataron de hacer fue la Imagen de bulto de la Concepcion, y por el poco posible, que hubo para su costo salio tan fea, bronca y desaliñada que por mucha razón se tiene por cosa sobrenatural la hermosura y Magestad conque sin averle llegado mas mano de Escultor alguno, oy se hacer respectar, admirar y amar de quantos la miran, mudando poco á poco, aunque insensiblemente con el tiempo (y no de repente, como muchos han pensado) en belleza y gracia, la tosquedad de su principio (Oviedo 1702, p. 66).

De las palabras referidas vale la pena detenerse en las que relatan que la imagen se fue mudando, milagrosamente “con el tiempo y no de repente” Oviedo parece jugar con sus lectores cuando en el *Zodiaco Mariano*, libro que escribe también en coautoría con Florencia, nos da una versión sorprendente de la hermosa imagen que presidía el altar mayor de la capilla de la Inmaculada Concepción, de la que Núñez de Miranda es protagonista esencial. El relato es en verdad delicioso y nos narra la siguiente anécdota. Oviedo refiere que en el ingenio de Malinalco existía una hermosísima imagen de la Concepción, que era la patrona del lugar. Su perfección era además milagrosa, pues había vertido dos lágrimas que se le quedaron indelebles en el rostro. “El Padre Antonio Núñez solía ir por el tiempo de las vacaciones a dicho ingenio, y cautivo de la extraordinaria belleza de la imagen quisiera

con piadoso atrevimiento robarla y colocarla en la capilla de su congregación donde estuviera con mucho más culto y veneración que en el ingenio” (Florencia y Oviedo 1995, p. 150). Dice Oviedo que “todo se quedaba en buenos deseos” (*loc. cit.*). Al llegar a rector del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo se decide Núñez “a idear la traza [...] para la traslación de la imagen que tan grandemente deseaba [...] Para el efecto fue al ingenio, llevando consigo un escultor y en un cajón una estatua de la Concepción de la Virgen, pero sin cabeza ni manos, aunque en otro las llevaba ocultas” (*ibid.*, pp. 150-151).

A continuación, el ascético director de almas pide al administrador dé a los “esclavos” una tarde de descanso “[...] en donde les hizo prevenir música y buena merienda. Mientras ellos se divertían, sacó el escultor la cabeza y las manos que llevaba y no había descubierto, las unió al cuerpo de la estatua, que todos habían visto, y se colocó en el altar de la capilla” (*ibid.*, p. 151). Por ser ya noche, nadie se percató de que la imagen no era la misma. Para lograr el éxito de su empresa: “El P. Antonio Núñez procuró abreviar cuanto antes su vuelta para México, despachando por delante con mensajero muy seguro el robado tesoro” (*loc. cit.*). Para disimular el hurto, vistió a la venerada imagen con los vestidos que antes tenía. Oviedo concluye el episodio así:

Con esta diligencia no se hizo reparo al principio ni se conoció la mudanza de la imagen, hasta que los congregantes comenzaron a notar la extremada hermosura de que la antigua imagen carecía. De aquí tomaron fundamento para decir que la imagen de la Purísima se había renovado milagrosamente, y que siendo antes tosca, bronca y desaliñada, sin llegarle manos de escultor, se había puesto hermosísima. En esta persuasión estuvieron muchos años. Y así lo escribí yo en la vida del Ven. P. Antonio Núñez que por obediencia y mandato de mis superiores se dio a la luz pública el año de 1702 (Oviedo 1702, pp. 151-152).

Con este comentario, e indicando que por precepto escribió la biografía de Núñez, concluye Oviedo el episodio. Es lógico y comprensible que en la *Vida*, como texto hagiográfico, no aparezca esta historia, que desdora la persona de Núñez al convertirlo en un “piadoso” ladrón, que despoja a los humildes habitantes del ingenio de su imagen para trasladarla a la suntuosa capilla de la Purísima. Tal vez la pregunta que se hace el lector es ¿por qué Oviedo cuenta la anécdota, y de alguna forma, opaca la rectitud intachable que le había conferido a Núñez en la *Vida y virtudes*? Las respuestas pueden ser diversas, nos quedaremos con la más literaria: exponer en el *Zodiaco Mariano* la mayor cantidad de historias de las imágenes de la Virgen a lo largo del territorio novohispano, en honor a la verosimilitud.

Ahora bien, de las “censuras” o “pareceres” con los que algunos de sus contemporáneos “califican” al jesuita, destacaremos sólo algunas. Es necesario recordar que estas aprobaciones eran convencionales y elogiosas; que precedían a todo impreso novohispano, que resaltaban la ejemplaridad del texto y su fidelidad a la ortodoxia; además son pequeñas opiniones literarias sobre la obra que el lector tenía en sus manos. El célebre Sariñana, después de alabar la calidad del Padre como orador, emite el siguiente juicio:

14

Si no me obsta la excepcion de Discipulo suyo, para presentar por testigo de esta verdad a mi experiencia, puedo dezir, que aviendolo oydo desde mi juventud, ya Maestro en la Cathedra, ya orador en el Pulpito, nunca le oi sin desseo. En este dicho prevalece á la vergüença la ingenuidad, pues no puedo confessar la frecuencia de tanto Magisterio sin sacarme colores al rostro, lo mal aprovechado (Sariñana, en Núñez 1678, sin foliar).

En ese mismo sermón leemos el parecer del canónigo catedralicio Ignacio de Hoyos Santillana, uno de los más constantes censores de libros de la época, y quien aparece con frecuencia como calificador inquisitorial, junto con el propio Nuñez:

En tanto provecho entre la corteza de la reprehension aspera de este Pan, como en gusto, y suavidad la blandura del migajon: todo se come y todo alimenta por eso sin duda acuden todos buscando en el P. Antonio Núñez, sustento en sus necesidades. (Hoyos Santillana, en Núñez 1678, sin foliar).

Convencional al máximo, escueta y apegada a las reglas mínimas de un dictamen formal es la aprobación de su compañero de orden, Francisco Vera, a los *Exercicios Espirituales de San Ignacio acomodados a [...] las Señoras Virgenes, Esposas de Christo*, de Núñez: “Y no solo no hallo en él [el libro] cosa alguna contra N. S. Fee y buenas costumbres, sino que verdaderamente siento, ha de ser de mucho espiritualissimo logro á las almas que lo leyeren” (Vera, en Núñez 1695, sin foliar).

Otro jesuita, Juan de Torres, de suyo un orador muy reconocido en su entorno, expresa el siguiente parecer a la *Distribución*:

[...] tengo visto en un pequeño volumen lo acendrado de un espíritu en la *Distribucion* [...] que para exercicio de Angeles Virgines, dispuso el Angel de el Rmó. P. M. Antonio Nuñez, de la Sagrada Compañía de Jesus, que en paz descance: y cierto que al leer obra tan perfecta, y de Maestro tan caval, me llamó la atencion un Angel de la Escritura, que como Maestro de espíritu, es viva imagen de este Angel de la Compañía: porque assi en la mente de este como en

la cabeza de el otro, se divisa el iris con tantos colores de virtudes, quantos son los vivos de perfecciones, que pacifican los espíritus, y dan tranquilidad a las conciencias con tan sólidas doctrinas, que corren claras como el agua y lucidas como el Sol. (De Torres, en Núñez 1702, sin foliar).

El elogio del censor llega a excesos laudatorios simbólicos, ya que equipara la infalible y poderosa palabra de Núñez de Miranda nada menos que con la de San Juan Evangelista, quien en el Apocalipsis aparece como un “ángel fuerte revestido de una nube, y sobre su cabeza el arco iris [...] Y tenía en su mano un librito abierto [...]” (*Apocalipsis*, 10: 1 y 2).

Una relación que puede parecer sorprendente al lector moderno, y más aún a los críticos y estudiosos de Sor Juana, es la que existía entre Núñez de Miranda y el célebre editor de la *Fama Póstuma* de la obra de la jerónima. Dentro de los muchos sermones de Castorena, localicé uno, que afirmó una duda que me había surgido: ¿al ser originarios ambos de Zacatecas, criollos y religiosos, existiría algún nexo entre ambos? La información parecía más que nada una simple curiosidad. Yo sabía de la existencia de un misionero de principios del siglo XVII, Juan de Ángulo y Miranda, de quien tenía cierta referencia de su parentesco con Núñez. Al rastrear más información acerca del este santificado personaje (de manera vicaria, siempre para localizar más información acerca del jesuita) encontré un sermón de Castorena, intitulado *El minero mas Feliz, que halló el Tesoro escondido de la virtud en la Religión*, de 1728. En éste, el editor de la *Fama...*, ensalza el milagroso suceso de la translación del cuerpo incorrupto del evangelizador franciscano al templo de la orden seráfica, en Zacatecas. Uno de los censores, Clemente Sumpsin, también jesuita, declara:

15

Es la invención de un tesoro el argumento de este docto acertado Panegyrico, y bastaba ser obra del feliz ingenio del Señor Doctor D. Juan Ignacio de Castorena y Vrsua, para que se mereciesse las estimaciones de un tesoro. Feliz invencion! Pues desde luego se encuentra con el Tesoro de virtudes de aquel exemplar Observante, Religioso Lego del Orden Seraphico, Fr. Juan de Angulo su Venerable Tio [...] (Castorena y Ursúa 1728, sin foliar).

En la Salutación, Castorena aparece como amoroso criollo que revalora su tierra y la emblematiza como ámbito de santidad, llamándola: “Phenix de las Ciudades, esta mi Patria Amada [...] Muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas [...] por el dominio de su Concepcion Limpia, como la plata de toda ley” [...] (*ibid.*, p. 2).

Más adelante, ya en el *corpus* del sermón, Castorena hace un encendido y admirativo elogio de Núñez de Miranda:

Por los buenos frutos se conocen los arboles: un arbol malo no puede dar buenos frutos. En el Arbol de la Genealogia se ingertaron los Angulo con los Miranda, y dieron por estimable fruto al V. Padre Antonio Nuñez de Miranda, de la Sagrada Compañía de JESUS [...] Calificador de la Santa Inquisicion, fue su oraculo; en las Escripturas otro Nicolao de Lyra Jesuita; en la Cathedra otro Alberto por lo Magno [...] en la Virtud y las Letras otro Fr. Luis de Granada, ó segundo Luis de la Puente. El Parentesco con este Siervo de Dios, y esta noticia de sus Virtudes corre impresso en las Vidas de entrambos, con provecho de muchos y admiración de todos (*ibid.*, p. 10).

16

No deja de ser curioso constatar la relación que existió entre uno de los más fervientes admiradores de la *Fénix de México* y uno de los personajes que más persiguió su vocación hacia las letras profanas, y quien constantemente la acosó por ver en ella una religiosa que no cumplía cabalmente su observancia monástica.

Para concluir con algunos de los protagonistas de la cultura novohispana cercanos a Núñez en el tiempo, aludiré a dos grandes personalidades del siglo XVIII: Julián Gutiérrez Dávila y Juan José de Eguiara y Egiuren. El primero, en su muy consultada *Historia del Oratorio de San Felipe Neri de México*, imprescindible para estudiar esa orden religiosa, relata lo siguiente al hablar del filipense Pedro de Arellano y Sousa, quien fue confesor de Sor Juana, después que ella se alejó del Padre Núñez. Es bien conocida la humildad de Arellano, así como sus deliquios y arrobos místicos que se contraponían con el austero y concreto espíritu de Núñez. Eguiara relata el pasaje en el que el oratoriano busca al jesuita para que sea su confesor:

Tenialo muchas veces [Núñez a Arellano] y por largo tiempo fuera de el aposento y sin quererle abrir la puerta; despedialo con asperas y desabridas razones: sin que el paciente don Pedro dexasse de instar en su pretension [...] y no faltaron ocasiones, en que aviendo ido bien temprano por la mañana, perseveró, como hemos dicho, hasta el medio dia, y vez hubo que hasta las tres de la tarde, volviendose sin comer á su casa [...] Y lo que es mas, que no sacaba otro fruto de su paciencia, que asperezas en el Padre Antonio, quando al salir de su aposento lo encontraba despedíalo con amargura: y muchas veces hasta se valía de las manos para apartarlo de sí a rempujones sin que el humilde don Pedro, sino es callar, sufrir, y perseverar, executasse otra cosa por muchos meses en que continuó el padre Antonio, y por varios modos, estas y semejantes pruebas, que hallaría su discreción por convenientes, para hazer examen, probando en el rigor de este fuego lo rico de aquella, que verdaderamente manifestó en esta ocasión su dureza en no ablandarse para desistir, como no desistió, de su intento (Gutiérrez Dávila 1736, p. 81).

Inmediatamente salta a la vista un juicio de valor, al contraponer a los dos protagonistas del episodio narrado. Es obvio que la simpatía del autor se encuentra del lado de su compañero de orden. La opinión sobre Núñez —en quien se patentiza una dureza que quiere ser prueba para la paciencia de Arellano—, es adversa, pues en el texto no sólo se le presenta austero e inmisericorde sino que se anula en él una de las virtudes esenciales que enaltece y salva al cristiano: la caridad que, como sabemos, en la doctrina cristiana es sinónimo de amor al prójimo. Las metáforas “piedra”, en cuanto a la constancia de Arellano, y “fuego”, alusivo al poder avasallador y destructor de Núñez, ilustran la relación entre ambos. La narración termina con estas lapidarias palabras:

17

Recibiole [Núñez] por uno de sus hijos espirituales; y le fue tan hijo Don Pedro, que no obstante que siempre fue tratado con aspereza y ensayada la plata con que acudió esta piedra en el fuego de muchas y diversas mortificaciones, siempre vivió firme, obediente u constante debajo de el espiritual magisterio de el Venerable Padre Antonio, mientras a éste le duró la vida, que fue hasta el año de seiscientos noventa y cinco, en que le llamó Dios (como esperamos) para coronar sus virtudes (*loc. cit.*).

La expresión de ambigua, pero intencionada duda sobre la salvación segura de Núñez, está cargada de persuasión moral, como lo está la defensa que siempre hace el autor del Padre Arellano quien, para Gutiérrez Dávila, es el verdadero depositario de las auténticas virtudes cristianas.

Eguiara y Eguren dedica un volumen a la biografía de Arellano: *Vida Del Venerable Padre Don Pedro De Arellano y Sossa, Sacerdote, Y Primer Prepósito de la Congregación del Oratorio de México* (1735). En ella, al referir el suceso de la conducción espiritual que Núñez ejerce sobre el oratoriano, hace primero una encarecida alabanza del jesuita, de quien dice con laudatoria expresión:

... que él solo bastaría á llenar de honra a esta su Provincia Mexicana [...] y hazer dichoso el siglo passado en que floreció para tanta gloria de Dios y bien de las Almas, como publica la Fama: cuya alentada voz dize tantos elogios de este gran Siervo de Dios, que no pudiéramos entre charlas, en un apunte, sin escribir más delicadamente, que el Notario que abreva dentro de una nuez la Ilíada toda; no cabiendo ellos [los elogios] en la Historia del Venerable Padre, que con tanto acierto compuso la doctissima pluma del Rmo. Padre Juan Antonio de Oviedo (Eguiara y Eguren 1735, p. 21).

La expresión panegírica que a Eguiara le merece la póstuma celebridad de Núñez lo inclina a exaltarlo como un auténtico héroe épico de santidad. No está exento su juicio de una exageración retórica en la que el descrito Núñez-tópico excede a la capacidad de cualquier pluma, incluyendo la del propio Oviedo. Cuando entra en materia, al contar la sujeción que durante “diez y nueve años” vivió Arellano bajo la autoridad de Núñez, la narración de Eguiara, quizá para suavizar la dureza del jesuita para con el otro confesor de Sor Juana, establece un eficaz contraste de personalidades y de formas de entender la experiencia espiritual. Así, ante los arrobos y visiones de Arellano, el autor manifiesta lo siguiente:

18

El V. Padre Antonio Núñez, su confesor. Hombre igualmente Sabio y Prudente (que Arellano) y muy versado en el gobierno de las Almas no era facil de aprobar este linage de beneficios celestiales, que a vezes suele contrahazer el Demonio [...] por lo qual repetía muchas vezes á la Reyna del Parayso en su Soberana Imagen de la Purfssima: “Ha Señora! No quiero revelaciones ni resvalaciones sino observancias de Reglas”. Por consecuencia manejaba con gran tiento Aquellas Almas á quienes llevaba Dios por este illustre camino [...] Por esso tiraba fuertemente la rienda a estos espíritus remontados y examinaba sus passos y sus vuelos con repetidas y proporcionadas mortificaciones (*ibid.* p. 29).

Como decíamos, es evidente la desemejanza entre estos dos espíritus a los cuales Eguiara confiere perfección y altura espiritual. Sin restarle admiración a Arellano, a quien considera alma de vuelos místicos, reconoce, sin embargo, la reserva de Núñez —personalidad fuertemente ascética y realista— para aceptar sin recelo ciertas actitudes espirituales, tan riesgosas de caer en posibles manifestaciones heterodoxas.

Del más célebre y completo texto escrito sobre Núñez, la biografía del padre Juan Antonio de Oviedo, no hablaremos detenidamente por varias razones: en primer lugar, porque lo hemos intercalado y mencionado a lo largo de este trabajo; en segundo término, porque la hagiografía que escribe el discípulo sobre su maestro es ampliamente conocida y mencionada por los estudiosos actuales, a la que aluden frecuentemente y, por último —y más importante— porque nos servirá de referencia constante para que Núñez hable con voz propia, basada en “los apuntes” que Oviedo utiliza para enfatizar su escrito sobre el padre.

Para epilogar la visión que sus contemporáneos tuvieron de él, incluiremos la mirada y el juicio del personaje más célebre de su contexto, que le ha otorgado buena parte de la “fama póstuma” de que hoy goza; es claro que nos referimos a la propia Sor Juana, quien además servirá de “bisagra engazadora” (*El Sueño*, v. 659) entre su tiempo y el nuestro, ya que la mayoría de los

juicios que de Núñez de Miranda se han manifestado, se relacionan con ella. Tomamos la ya muy famosa *Carta al Padre Núñez*, reconocida por la crítica como auténtica. Podemos decir que gracias a este texto revelador, Sor Juana desenmascara a un muy poco caritativo asceta, poseído por la envidia y por la incómoda rivalidad de la fama que goza la escritora. Es curioso constatar que en sus juicios se encuentra cierta similitud con Gutiérrez Dávila, ya que ambos lo despojan de la apariencia cristiana de un simulado amor al prójimo, y revelan en él una intolerancia recalcitrante. Usamos la edición de Aureliano Tapia Méndez, de 1993: *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor: Autodefensa Espiritual*, pues junto a la transcripción paleográfica, incluye el manuscrito original, lo cual otorga más fidelidad a la disposición numerada de cada una de las líneas y a los subrayados incluidos en el manuscrito. Es necesario tomar en cuenta que la misiva es sólo para su destinatario, y que la poeta seguramente nunca tuvo la intención de publicarla. En realidad es un largo y catártico discurso en el que expresa en “voz alta” lo que piensa de su destinatario.

19

El escrito se intitula, como sabemos, *Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita al Reverendo Padre Maestro Antonio Núñez de la Compañía de Jesús*. Ya Antonio Alatorre (1987) ha hecho un análisis exhaustivo de este texto. Asimismo, Margo Glantz (1996) ofrece una interesante interpretación de este escrito por lo que nos limitaremos a unos cuantos comentarios y a citar los pasajes que nos parecen más significativos.

La carta carece de una convención que era común en todas las epístolas de la época: una fórmula reverencial de salutación. Desde el inicio se percibe un acre tono de antagonismo entre la emisora y el receptor. Incluso, la escritora hace una severa acusación de la calidad moral de Núñez:

Aunque ha muchos tiempos que varias personas me han informado que soy la única reprehensible en las conversaciones de Vuestra Reverencia, fiscalizando mis acciones con tan agria ponderación como llegarlas a *escándalo público* y otros epítetos no menos horribles [...] (Tapia Méndez 1993, sin paginar).

Las palabras “soy la única reprehensible” prueban no sólo la demostración que el jesuita hace de su hija de confesión, sino la obsesión que el sacerdote tiene hacia los que él considera desvíos de la religiosa. Resalta, también, la actitud de juicio público que Núñez da a la censura que emite hacia la monja. La reprobación del confesor se centra, esencialmente, en la posición que la poeta ha obtenido al escribir por encargo, y sobre todo, a la celebridad que con ello ha alcanzado. Sor Juana presume sin recato, incluso con gran delectación, la fama y los elogios de que es objeto. Creo que es necesario considerar que no sólo existe el antagonismo entre un guía espiritual y su

hija de confesión, sino la oposición entre dos intelectuales que tienen una concepción diametralmente opuesta del acto de escribir y de la finalidad de la escritura. En la religiosa se percibe una concepción creadora y muy moderna de la literatura como fin en sí misma y como acto estético de creación, innato al genio y al que no se puede renunciar, como bien lo manifiesta en la *Respuesta*; para Núñez, por el contrario, todo lo que se escribe, y en especial si lo hace un eclesiástico, debe subordinarse a una finalidad superior, al servicio de Dios. Es la tradicional concepción de que todo conocimiento profano sirve a la teología como ciencia de revelación divina. Es indudable que en el jesuita existe, de manera soterrada, no sólo un acto de reprobación sino también de envidia hacia la intelectual más sobresaliente de su tiempo.

No abundaremos más en el contenido de esta carta que, como asentamos, se ha estudiado ampliamente, sólo queremos reiterar que marca la ruptura entre estas dos personalidades en quienes existe un antagonismo de actitudes, que los confrontó por un principio de autoridad implícito que como padre espiritual tenía Núñez sobre la religiosa, y la posición de Sor Juana como escritora, para quien la palabra, el acto de conocer y la libertad de creación eran los fines últimos.

2. Núñez de Miranda en la mirada de nuestro tiempo

Como asentaba en la introducción, en nuestro siglo, Núñez de Miranda ha sido sujeto de múltiples predicados. La gran mayoría de autores en nuestro tiempo (y es claro que no pretendemos agotar todas las percepciones que de él se han dado) lo hacen actor de una serie de acciones que tienen que ver, casi invariablemente, con Sor Juana. Así, el jesuita, surge —como señalamos en el título de este capítulo— a través de una óptica vicaria, en la que la posteridad lo ha señalado como uno de los poderosos eclesiásticos que acosan a la religiosa para que al final de su vida abandone las letras “profanas”.

Una de las polémicas que inicia este debate es la que sostuvieron Genaro Fernández MacGregor y Ezequiel Chávez en torno a la relación Núñez-Sor Juana. El primero escribe un libro “ultramontano” y “raro” como lo llama Alatorre y detenta una óptica febrilmente conservadora, basada en su lectura de Oviedo, la cual le sirve para hacer una apología desmedida de Núñez. En la mayor parte de sus apreciaciones glosa al biógrafo y lo utiliza para sostener su postura conservadora. Entre otras cosas su juicio sin matices sobre Núñez, dada su ideología católica, se resume en las siguientes palabras:

Quien no haya leído la vida de este santo varón escrita por su hermano de religión el P. Juan Antonio de Oviedo, debe leerla para admirar cómo se forja a golpes de voluntad una personalidad fuerte; a qué grado de grandeza puede llegar una alma que se fija a sí misma su regla, su límite [...] El P. Núñez fue un sabio, un maestro, un caritativo, un humilde, un fundador, un justiciero, un asceta (MacGregor 1932, p. 54).

La enumeración de virtudes que sin empacho ni mayor reflexión asienta MacGregor es una apología desmedida que pretende re-escribir, casi trescientos años después, una nueva hagiografía del Padre Núñez (cfr. Benassy 1983, p. 204).

El nombre del crítico está íntimamente ligado al de su antagonista, Ezequiel A. Chávez, quien es, entre los autores de este siglo, el primero que hace una seria reflexión acerca de la personalidad del jesuita. Maestro, y psicólogo, pionero de esta disciplina en los años treinta, Chávez, además, leyó sobre la relación entre ambos escritores criollos y religiosos del siglo XVII. De él dice Antonio Alatorre que acaba para siempre “con el cuadro color de rosa de la relación entre ambos”. (Alatorre 1987, p. 595). Aunque los juicios que Chávez emite sobre Núñez se encuentran también en relación con la escritora, inciden asimismo en la personalidad del jesuita como un personaje que atrae su atención y merece sus cavilaciones, dada su austera psicología. Chávez no toma muy en serio las objeciones que MacGregor hace a su trabajo. Su argumentación es más serena e inteligente que la apasionada adjetivación que a las virtudes de Núñez como redentor de almas concede el crítico ultramontano. Se limita a responderle entre otras cosas, en respuesta a la apología de MacGregor (1932, pp. 54-64) dice en su libro lo siguiente:

No; yo no he dicho que el mal está en que el Padre Núñez sea asceta. ¿Cómo habría podido haber dicho semejante cosa cuando —en los términos en que lo expreso en mi Ensayo— reconozco virtudes en el ascetismo [...]? Tampoco pienso que sea justificado decir, como ha dicho el señor Mac Grégor, que si le hubiera yo reconocido al Padre Antonio cualquier “asomo de justificación”, no lograría mi “intento de poner en la cabeza de la monja el halo simbólico de la santidad” porque no he tenido tal intento. (Chávez 1968, pp. 155-156).

En su otro libro, *Sor Juana Inés de la Cruz, ensayo de psicología*, Chávez cala más hondo en la forma de ser del jesuita. Empieza por hacer una extensa glosa del texto de Oviedo y logra su modelo psicológico del prefecto de la Purísima, y, asimismo, consigue formular una interesante teoría de dos personalidades paradójicas y complementarias, la de Sor Juana

y la de su confesor. Resalta su obsesión por la autodisciplina y el ejercicio férreo de su ministerio para salvar prójimos. No se le escapa el autoritarismo que implícitamente detenta toda figura eclesiástica de influencia concencial, quienes la ejercen, y que buscan —como en el caso de Núñez—, la autoinmolación del hijo espiritual. Definitivo y lapidario es el siguiente juicio de Chávez:

22

Admirable es aprender la difícil arte del gobierno de sí propio; mas ¿no es verdad que lanzado al límite al que hubo de llevarlo el padre Antonio, y en los términos a que él lo llevó, acaba por matar en el hombre al hombre? ¿No es cierto que de humano tórnase éste de algún modo en inhumano, y que al cabo se convierte parte de su ser en muerta y seca yesca, que sólo pudiera servir si ardiera y se quemara? (Chávez 1970, p. 215).

Bien percibió don Ezequiel la posición espiritual y psicológica límite que un censor ejerce en sí mismo y en los demás para dobligar la voluntad y los sentidos a la obediencia del superior, enmascarada en la sujeción a Dios.

La biografía más completa y serena del jesuita, como asienta Elías Trabulse (cfr. Introducción a la *Carta Atenagórica...* 1995, p. 39) se debe indudablemente al también jesuita Francisco Zambrano, quien hace una loable labor de recopilación e investigación, de entre los autores y miembros de la Compañía que sobre el jesuita habían escrito. Zambrano recoge los datos de estudiosos que lo precedieron e incluso los enmienda y actualiza. A él se debe la primera cronología puntual, año por año, de la vida del jesuita. Asimismo, en su magna obra, *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús*, (t. 10, pp. 513-556) registra la bibliografía más completa que de los escritos de Núñez se había consignado.

Otro erudito de la Compañía, Gérard Decorme (1941), se refiere a él como “doctísimo y piadosísimo” (p. 162), y, al lado de Francisco de Florencia, dice que: “Llenan toda la segunda mitad del siglo XVII” (*ibid.*, p. 182). De Núñez —siguiendo muy de cerca a Oviedo— expresa: “Sus virtudes realzadas por una rara inteligencia y una memoria fenomenal y sus escritos ascéticos, no pudieron menos de ejercer duradera influencia en los jóvenes del Colegio Máximo, donde pasó, como Rector, profesor y director espiritual, su larga vida” (*ibid.*, p. 388).

Núñez de Miranda es tildado de extrema severidad y austeridad por Octavio Paz, quien le presta considerable atención en *Las trampas de la fe*, aunque siempre y de nuevo en relación con Sor Juana. Tampoco se le escapa al ensayista la intolerancia proverbial del jesuita. Paz lo observa como figura de dominio espiritual y de primera magnitud en su tiempo. Retoma, nuevamente, la biografía de Oviedo y logra trazar un arquetipo de época encarna-

do en un padre espiritual, de nuevo obseso por la sujeción de las almas y la regulación de los actos morales. Es reiterativo el predicado constante de “severo” con el que califica al prefecto de la Compañía (entre otras, Paz 1982, pp. 341, 368, 541, 576). En un acercamiento que trata de ser de lo más minucioso respecto a su personalidad, Paz concluye —como lo hace con la propia Sor Juana, y basado en su maestría como ensayista creativo— con varios juicios sumarios sobre el jesuita. Resumimos uno de ellos que pretende abarcarlo de una manera un tanto esquemática y discutible:

En la personalidad del padre Antonio son notables dos aspectos en apariencia contrarios, pero que en el fondo se completan: el hombre público entregado a la acción y el asceta [...] Su ascetismo estaba al servicio de una moral exigente, una suerte de atletismo espiritual [...] Aunque fue profesor de teología y filosofía no fue un *verdadero intelectual* ni mostró pasión por el conocimiento (*ibid.*, pp. 588-589; el subrayado es mío).

23

Como ocurre con otras de sus aseveraciones, considero que el gran poeta a veces opta por decidir, más que por comprobar sus juicios. Entre otras cosas, creo que se habría beneficiado de la lectura de la obra de Núñez antes de emitir opiniones tan contundentes y lapidarias.

El descubridor de la *Carta de Sor Juana a Núñez*, Aureliano Tapia, quien la edita en 1993 —siempre viendo también al jesuita vicariamente en relación con Sor Juana— exterioriza el siguiente parecer en defensa de la escritora y en detrimento del autoritarismo del jesuita:

Monseñor Octaviano Valdés [...] opinó que el caso del padre Núñez fue el de un verdadero director de almas que siente disipada la mente de la religiosa jerónima [...] y que le pide mayor consagración a su vida espiritual. Es también lo que dice Oviedo en su biografía y repiten otros sorjuanistas.

Yo también lo creo. Pero veo la historia que está allí: repaso la biografía de Núñez de Miranda, oigo la enérgica *Autodefensa Espiritual* de Sor Juana, y sigo viendo la injusta esclavitud que le quiso imponer el confesor a la religiosa (Tapia Méndez 1993, p. 80).

El destacado historiador Elías Trabulse, penetrante conocedor del contexto de Núñez y de Sor Juana, retoma nuevamente a Oviedo e interpreta y analiza lo más significativo de su biografía. Se sustenta, en especial, en “el memorial de apuntes” del propio Núñez como hace el biógrafo, y expone esta aguda percepción de su personalidad, una de las más atinadas y sustentadas dentro de la crítica moderna:

Como es de suponer, ahí [en los memoriales] están contenidas diversas sentencias morales y reflexiones espirituales a las que tan afecto era este jesuita novohispano. A lo largo de su biografía se percibe a un hombre de recia voluntad y profundamente intolerante, pero también a una inteligencia aguda y penetrante: Núñez fue un hombre de gran cultura teológica, filosófica, literaria e, incluso, científica, ávido lector, su memoria registraba los mínimos detalles de lo que leía. Además, era un magnífico prosista, cualidad de la que se sentía orgulloso, y un elocuente y célebre orador sagrado. Sus sermones eran muy concurridos y era famoso por las emociones que despertaba entre los fieles. Por otra parte, tenía el carisma del santo y del director de conciencias, lo que le dio un gran aliciente entre el alto clero, la nobleza gobernante y las monjas y clérigos de los que fue confesor [...] Su poder llegó a ser tan grande como su prestigio intelectual (Trabulse 1995, pp. 40-41).

Otra notable investigadora, especialista en el acervo inquisitorial es María Águeda Méndez, quien se ha dedicado a estudiar la presencia de Núñez en el Santo Oficio. De su labor como calificador inquisitorial —faceta que no podemos dejar a un lado por la importancia ideológica que reviste— la ensayista señala estos interesantes hasta hace muy poco, inéditos datos acerca de la participación de Núñez en una de las más controvertidas “leyendas negras” de la cultura hispánica:

Los escritos [de Núñez] que hemos catalogado se dividen en once calificaciones, tres cartas, veintiocho censuras, un discurso, diez pareceres, una relación y trece sentires. En ellos se manejan varios temas que van desde calificaciones sobre pinturas, expurgación de libros, consideraciones sobre dichos y hechos blasfemos, pactos demoníacos, actos de idolatría, magia y adivinación, pasajes de libros con proposiciones calificadas de erróneas, sermones, pasquines, lunarios [...] hasta escritos infamatorios, de autoridades eclesiásticas, oraciones irreverentes y un supuesto milagro que tenía el sello de Jesús y la imagen de Santa Teresa (*ibid.* p. 400).

No obstante, la aportación de la autora no se detiene en esta valiosa información sino que se adentra en un texto descubierto por el proyecto “Catálogo de textos marginados novohispanos”, y aparentemente anónimo, que en realidad fue escrito por Núñez y censurado por el Tribunal: *Familiar Prosopeia. Epístola Estimativa*, que desapruueba los trajes femeninos en las festividades de Semana Santa. Méndez reproduce la disculpa del jesuita ante los censores y termina su trabajo con esta interesante apreciación, al relacionar el juicio de Núñez con el que padeció Sor Juana a manos del provisor arzobispal:

En ambos casos la poca documentación que se produjo fue celosamente guardada y sólo la conocieron unos cuantos que estuvieron en el secreto y lo respetaron. Tanto Núñez como Sor Juana tuvieron que acatar la decisión de las autoridades eclesiásticas e inquisitoriales, aunque el castigo por el error de omisión, por así llamarlo, del jesuita fue menos severo que el de la monja. Ambos fueron rigurosamente reprendidos. El connotado y poderoso jesuita siguió su vida normal, ya que sólo se había proscrito que su pequeña obra se divulgara. A Sor Juana, en cambio, se le prohibió continuar con su actividad literaria, pues como bien apuntó Paz, “el saber como transgresión implica el castigo del saber” (Méndez 1997b, p. 413).

Antonio Alatorre —a quien ya hemos citado anteriormente— y también “un imprescindible” en los estudios sorjunaninos, coincide con Paz en conceptualizar al jesuita como un arquetipo confesional, como conductor de conciencias y como guía espiritual de los fieles católicos de su contexto. Alatorre se basa en Oviedo y en los más importantes bibliógrafos para reseñar la obra del jesuita. El ilustre filólogo, cimentado en Diego Calleja, el también jesuita, primer biógrafo de Sor Juana, expresa estas reflexiones:

Lo básico es la fama de ciencia-santidad, que a Núñez se le reconoció en letra de molde ya en 1676: “Pater Antonius Núñez de Miranda, natione Mexicanus, *virtute ac literis insignis*. Tenía toda la razón Calleja al decir que Núñez “era [...] en México, por *virtuoso* y *sabio*, veneración de todos” (Alatorre 1987, pp. 602-603).

Para concluir los pareceres que acerca de Núñez han emitido los estudiosos “modernos” (como los llama Alatorre), quisiera aludir a la original y convincente consideración de Margo Glantz quien ubica a Núñez y a Sor Juana como integrantes y rivales de un ritual cortesano en el que ellos, como tantos más, luchaban por el mecenazgo y la protección de los poderosos. Glantz cita la *Carta* de Sor Juana a Núñez, en la que la monja se defiende de la acre censura de su confesor por haber dispuesto el arco triunfal de 1680, en honor de los Condes de Paredes, Marqueses de la Laguna, así como su reiterada oposición por los saberes profanos:

Si se examina esta querrela con atención, este agravio enconado de Núñez contra la monja, puede advertirse que la violencia del confesor contra su confesanda no fue causada por un asunto meramente religioso; su origen es cortesano, la obtención de los favores de los poderosos, cuyo resultado es el prestigio. Y esto se deriva de la estructura tan peculiar de la corte constituida por altos funcionarios, civiles y eclesiásticos, españoles y criollos, aristócratas y comerciantes recientemente ennoblecidos, criados aspirantes al favor virreinal, etc., sociedad

regida por un severo código de etiqueta determinado de manera jerárquica por los rangos, y también, como lo he subrayado varias veces, por el prestigio (Glantz 1996, pp. 98-99).

26

En la anterior referencia la investigadora no sólo contrapone al Padre y a Sor Juana como actores destacados de un “teatro barroco” cortesano, sino que les confiere su singularidad en la historia espiritual y cultural de su época. Ya Núñez deja de ser exclusivamente “el confesor de Sor Juana” y se vislumbra como un —sin duda— envidioso opositor más del genio de la luminaria más atrayente que giraba alrededor de los virreyes, soles centrales de la corte virreinal. La contraposición entre la poeta y el lector de su conciencia desata, finalmente, un soterrado sentimiento abrigado por Núñez y por los miembros de la más estratificada y perfecta de las jerarquías; la eclesiástica: emprender una lucha por sobresalir y por detentar influencia, o sea, por obtener valimiento entre los grandes. Núñez, en su actitud hacia Sor Juana, lo que desea es ejercer dominio como lo hace con Arellano y con Barcia. La santa austeridad del jesuita, asienta Glantz, finalmente no resistió el canto de sirena de las altas esferas del Poder.

3. Núñez de Miranda cifrado en su palabra, “Núñez par lui même”

... nada soy, nada valgo, nada puedo, nada tengo. Si vos Señor no me ayudáis, librais y manteneis en lo bueno. Porque yo por mi soy un costal de podredumbre, hediondo, feo, horrible, abominable, y lo que peor es, que conociendo esto, no soy humilde. Hazedme Señor humilde de corazon, de corazon. No humildad de garabato como esta mia; sino una humildad verdadera, lisa, llana, sin doblez, sin hipocresia, tal humildad que desee ser pisado, despreciado, deshechado de los hombres, y sólo cuide de vos y de conocerme a mi, Ha, Señor conoscame a mi, y conoscate a ti. A mi para aborrecerme, y ponerme á los pies de todos, y a ti para alabarte y, y amarte por los innumerables beneficios que has hecho a este miserable pecador que merecía estar en los calabosos infernales.

(Oviedo 1702, p. 147; el subrayado es mío).

Estas arrebatadas palabras pronunciadas por un convencido y arrepentido pecador que desea ser guiado por el camino de la auténtica conversión, no son excéntricas en el contexto de la vía del arrepentimiento y el perdón. Oviedo las extrae de Núñez, del valioso “memorial de sus apuntamientos”, o “quadernillo de sus propósitos” o “apuntes”, como llama indistintamente el biógrafo a la especie de diario íntimo que el Prefecto de la Congregación de la Purísima escribe, y que el autor de su *Vida* tuvo la fortuna de tener y manejar en la hagiografía que del maestro y hermano de orden escribe. Esta

exclamación fervorosa (no descuida en señalar Oviedo) la profiere su protagonista en la presencia de su “compañero”, un personaje llamado Ángel, que siempre acompañaba a Núñez y lo asistía en la desgracia de su casi total ceguera. La cita es asimismo frecuente como parte de la autodevaluación y denigración que el cristiano siente ante su Creador. En el catolicismo tradicional, el sentimiento de culpa es uno de las entretelas espirituales, psicológicas y concienenciales más socorridas para que el individuo comparezca ante la presencia de Dios.

No obstante, no se nos debe escapar el señalamiento del biógrafo cuando declara “[...] le oía exclamar a Dios su compañero”, “Otras veces le oía decir [...]”, o sea, la necesidad gestual y dramática que Núñez —como buen protagonista y figura pública— de devoción, tenía de ser contemplado. De ahí que, en realidad, esta “voz” de Núñez que Oviedo nos deja oír, nos diga más sobre su psicología que sobre su humildad.

Como contrapartida de este gesto arrebatado que citamos anteriormente, Oviedo nos presenta su comprensiva y auténtica faceta de un rol que ejerció por muchos años, el de maestro. A este respecto, el rector del colegio de San Pedro y San Pablo emite estas conmovedoras palabras que en su vocación de maestro lo acercan al de predicador, en cuanto a transmisor de la palabra verdadera:

Afectaré con los Discipulos toda apacibilidad, respondiendo con paciencia y buen semblante á todas sus preguntas, aunque parescan crasas maliciosas, desentendiendome con total disimulo de su rusticidad; pues aunque unos pregunten mal, aprovechará á otros lo que respondere bien [...] Compadecerme de su cortedad, y acomodarme á ella, porque con mi viveza o aspreza no se arredren, ó corran de preguntar.

Paciencia, constancia ó perseverancia en oír, responder, explicar é inculcar las mismas cosas. Lo que á mi me parece facil, para los pobres Estudiantes es dificilísimo, y obscuro, y por dicha lo fue para mi, quando la primera vez lo lei o lo oi. Este es punto de summa importancia, *en que he faltado mucho* [...] Aplaudir competentemente á todos y estimar sus trabajos, y actos con religiosa charidad y verdad, y mas en ausencia que en presencia. (Oviedo 1702, p. 33. Los subrayados son míos).

Estas palabras de Núñez como profesor revisten gran importancia, pues la pedagogía es una de las funciones, apostolados y proyectos de convicción que privilegia la Compañía: una de sus mejores estrategias de persuasión. Una estudiosa contemporánea del tema expresa lo siguiente:

El alma es lo más bello salido de las manos de Dios, es la parte divina del hom-

bre, la que le asemeja y une a su Creador [...] Los jesuitas que aspiran a obtener un triunfo duradero, serán verdaderos forjadores de almas, y en su práctica educativa cuidarán de todas y cada una de sus facultades y crearán artilugios encaminados a fortalecerlas y desarrollarlas. (Varela 1983, p. 127).

28

En la primera parte de su libro, Oviedo plasma al Núñez “exterior”, al que ha realizado las acciones más sobresalientes de su vida apostólica; en la segunda, por el contrario —y en eso sigue el modelo y la estructura general de las hagiografías—, se interna en el poseedor de las virtudes espirituales, sobre las que debe recaer el peso de la santidad. De ahí que se pueda observar que la primera cita, tomada del capítulo “La profunda humildad del Padre Antonio Nuñez” ofrezca al lector un acercamiento interior más íntimo al alma del biografiado. Es en esta segunda parte en la que predomina lo que podemos llamar la “voz” de Núñez.

Una de las obsesiones no sólo de Núñez sino de cualquier cristiano de la época era la guarda de la castidad, considerada como una de las más perfectas “imitaciones de Cristo y de la Virgen” que debía conquistar un espíritu en vías de perfección. Oviedo retoma nuevamente el valioso memorial de su protagonista para ofrecer de él una percepción del ser femenino que no puede dejar de evocarnos a Aguiar y Seijas:

Con las Señoras gran cautela en los ojos, no dejarme tocar, ni besar la mano, ni mirarlas al rostro o trage, no visitar a ninguna sino con calificado é inevitable motivo, summa cautela, y circunspeccion. Y por cerrar la puerta del todo en este punto aprieta, y estrecha mas el proposito de no visitar Mugerres en otra parte con estas palabras: no he de tener amistad, ni correspondencias con Persona seglar, aunque sea Varon santo, grave, etc. para tener mas cerrada la puerta á la familiaridad con mugeres; y de estas aunque mas santas y seguras, parescan huir cielo y tierra (Oviedo 1702, p. 153. Los subrayados son míos).

Considero que esta referencia se puede enlazar con el miedo y la reserva que hacia Sor Juana siente, cuando en el capítulo V del segundo libro, Oviedo consigna que Núñez pensaba “[...] q. no podía Dios enviar asote mayor á aqueste Reyno, que si permitiesse que Juana Ines se quedara en la publicidad del siglo” (*ibid.*, p. 133). También son relevantes las palabras del biógrafo cuando al describir el esmero que pone el confesor para la ceremonia de profesión de Sor Juana, menciona lo siguiente:

Porque decia el Padre no queria que tuviesse el diablo por donde tener á Juana Ines, y porque todo lo jusgaba el Padre muy debido, á quien abandonando tan floridas esperanzas de valimiento, y estimacion en el mundo se ofrecia holocausto-

to agradable á Dios en la ara de la Religion (*ibid.*, p. 134).

Estas palabras confirman el temor que siempre sintió Núñez hacia Sor Juana, y comprueban la propuesta de Margo Glantz, de querer tener alejada a la escritora del “valimiento” de la esfera cortesana. Además, creo que es necesario recordar no sólo su cercanía con virreyes y arzobispos sino su participación como prefecto de la Congregación de la Purísima, donde se relacionó y guió las conciencias de los miembros más poderosos e influyentes de la sociedad novohispana.

La entrega irrestricta a la pureza corporal se deja ver en su actitud como confesor, uno de sus “roles” a los que se entregó más fervorosamente. La confesión es en realidad la segunda fase del Sacramento de la Penitencia, después del arrepentimiento y verdadera contrición que el penitente profesa a causa de sus culpas. Como señala un célebre tratadista de la época: “La segunda parte de la penitencia es la confession, que es manifestacion de sus pecados al confessor, como a Juez en el fuero interior, acusandose de ellos” (Gabino Carta 1653, f. 3r). La tarea de Núñez como confesor se inscribe en lo que Oviedo llama “el aprovechamiento moral de los Proximos” (*ibid.*, 119). Su biógrafo nos da una imagen de él como juez benigno y parece apegarse con verdadera vocación a su ministerio. Oviedo dice al respecto:

29

Tenia acerca del oír confesiones singulares dictámenes para hacer con fruto ministerio tan apostolico. Quiero ponerlos con sus mismas palabras, que pueden ser de mucho provecho a los que se dedican al Confessionario: *En las Confesiones*, dice en los apuntes: *Lo primero la aplicacion con grande aprecio. Lo segundo despacio como quien no tiene otra cosa que hacer. Lo tercero la suavidad y apacibilidad. Lo quarto la igualdad sin acceptacion. Lo quinto el recato y prisa en las materias venereas, modestia, etc. Lo sexto no hablar ni oír de cosas humanas* (*ibid.*, p. 120. El subrayado es mío).

El autorretrato de un confesor perfecto, henchido de caridad al prójimo se revela en las palabras del Prefecto. No son de extrañar sobre todo dos aspectos: la habilidad para acercarse a la conciencia del pecador y el seguimiento puntual al Código de Derecho Canónico que determina las cualidades siguientes que debe seguir un buen confesor:

Acuérdese el sacerdote de que, al oír confesiones, desempeña juntamente el oficio de juez y de médico, y de que ha sido constituido por Dios ministro de la justicia divina y, al mismo tiempo, de su misericordia, para que procure el honor divino y la salvación de las almas. Guárdese en absoluto de tratar de averiguar el nombre del cómplice, o de entretener a alguien con cuestiones inútiles o de

mera curiosidad. Especialmente acerca del sexto mandamiento del Decálogo [...] (Miguélez *et al.*, 1952, pp. 331-332).

Es indudable que la hagiografía de Oviedo resalta otras miradas introspectivas que Núñez ejerce sobre sí mismo. A ellas nos hemos referido en los capítulos pertinentes, al tratar de él como guía espiritual de religiosas, como predicador, bien como devoto de libros medulares de la vida espiritual, como la *Imitación de Cristo*, bien de su concepción sobre la Comunión, por lo que en otras partes del presente trabajo se vuelve a la mejor y más fidedigna fuente acerca de la personalidad del prefecto de la Purísima.

30 Otra “voz” de Núñez de Miranda, que creo pertinente incluir, es la de censor de libros; en ella se refleja una faceta importante de su ejercicio como presencia cultural, como intelectual connotado, al que se acudía como censor del virrey o del ordinario para que los textos llegaran a la imprenta. En cuanto a su presencia en el Santo Oficio, prefiero no hablar en este trabajo, pues, como asenté anteriormente, es la maestra María Águeda Méndez quien en su tesis doctoral la estudia a profundidad.

Los libros, para poder imprimirse en la época virreinal, debían incluir dos aprobaciones imprescindibles: la del Virrey y la del Ordinario, o sea, la del arzobispo, como cabeza del clero secular. Las dos magnas figuras de poder delegaban esta tarea en prestigiados teólogos, predicadores, profesores universitarios o de los colegios de enseñanza superior, en fin, en intelectuales reconocidos por su preparación humanista, dogmática y por su profundo saber y competencia en las letras humanas y divinas. Este grupo de eruditos reconocidos, respetados y temidos, aparecen constantemente dando sus “sentires”, “aprobaciones” o “pareceres” —como se denominan indistintamente estas licencias de impresión— ya sea a nombre del “Ilustrísimo y Reverendísimo Señor”, es decir, el arzobispo, o bien con la encomienda directa del “Excelentísimo Señor”, como se llamaba al virrey. Es interesante analizar la estructura y el propósito discursivo de estos breves textos que licitan la publicación de los escritos, en su mayoría religiosos. Aunque considero que las “aprobaciones” o “sentires” merecerían un ensayo aparte, por su carácter de imprescindibles en la producción novohispana, daré un breve acercamiento de sus principales características. En primer término, y como ya señalamos, debemos recordar que se escriben por mandato. En ellos constata el censor que no se atenta contra “nuestra Santa Fe y buenas costumbres”. Son, también, una breve reseña del tema que desarrolla el texto aprobado, y se hace un reconocimiento a la calidad y erudición del autor; asimismo, se suele hablar de la excelencia retórica del escrito. El censor introduce y motiva al lector y le señala la influencia y beneficio que el discurso ejercerá sobre él.

Es curioso comprobar que los censores se repiten reiteradamente y que se califican unos a otros. Por ejemplo, en los sendos sermones que ambos predicaban en ocasión del milagro de los “Panecillos de Santa Teresa”, y después del Auto emitido por fray Payo Enríquez de Ribera, en ese entonces arzobispo de México, Antonio Núñez aprueba el sermón de Isidro de Sariñana, y éste da su parecer para que el sermón del jesuita sea llevado a la imprenta. Tal práctica nos indica la existencia de un influyente grupo de religiosos eruditos que, como personajes doctos, gozaban de la confianza y del favor de las más altas figuras de autoridad. Este dato también nos revela que había una especie de “élite” influyente de intelectuales que casi “acaparaban” este ámbito de poder en la esfera de la palabra. Estas circunstancias inclinan a que el censor tenga, en un buen número de ocasiones, una actitud y una inclinación personal no sólo de simpatía sino de elogio al autor y al texto que se le encomienda aprobar. En el caso de Núñez de Miranda, hemos elegido varias aprobaciones en las que —como ocurre en todos estos escritos— se percibe un “yo” que aunque ejerce su oficio por mandato, no puede evitar manifestar su simpatía (o bien su indiferencia) por los autores a los que se le encarga calificar. Sus aprobaciones nos ofrecen la faceta reveladora de un intelectual que, inmerso en una sociedad corporativa y de ideales e intereses plenamente colectivos, entremezcla su individualidad en las esferas de lo público y de lo privado.

Los “sentires” de Núñez que voy a analizar a continuación están tomados sólo de algunos de los siete sermones localizados en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, y en ellos se pueden observar la diferencia en las relaciones personales que el prefecto de la Purísima tenía hacia los predicadores que le competía calificar. La aprobación más breve consta de sólo catorce líneas y en ella el censor cumple con el elogio de rigor al autor:

Por mandato de V. Ex. he leydo este Sermon del M. R. P. M. Fr. Pedro del Castillo; y digo que le ley por obedecer solo y por cumplir con esta obligacion: por q. para censurarlo se me pudiera juzgar ociosa la Aprobacion, trayendola tan calificada como de sus Reverendissimos Padres Maestros, Provinciales y Revisores [...] (Núñez 1672, sin foliar).

Se puede percibir que Núñez cumple al aprobar, apoyado por la influencia de las autoridades de la orden del escritor, más que por el entusiasmo y convicción de su propio criterio.

Muy diferente es su actitud en la censura que ejerce sobre un texto de su compañero de Orden, Joseph de Loyola, que tiene una extensión de

un folio. Se trata de unas exequias funerales, en honor de don Juan García Palacios. El texto del censor se centra en un elogio eminentemente retórico al predicador:

No se me ofrece, cierto, en el inmenso mar de laudables motivos en que me hallo cogido, y anegado, entre el Soberano argumento y supremo Orador, que dezir, de mas comprehensible, y amplificado elogio; sino que nunca jamas como aqui y ahora en esta Oracion he admirado guardada con suma exaccion, é igual esmero la proporcion del Orador al assumpto, del estilo al argumento, y de todas sus cualidades al auditorio (Núñez 1682, sin foliar).

32

Sin embargo, en los pareceres que Núñez más refleja su emotividad, preferencia e incluso su cercanía personal hacia el orador son en los que emite dictamen al obispo de Antequera, discípulo favorito suyo, y quien es, él mismo indudablemente, otra de las grandes personalidades literarias eclesiásticas del siglo XVII: Isidro de Sariñana. Ya el número de aprobaciones emitidas a escritos de este autor es significativo, son tres textos de Sariñana los que Núñez va a licitar para su impresión. En el referido Sermón de los Panecillos, y que consta de un folio, el jesuita exclama lo siguiente:

Y digo que unicamente lo leí por obediencia, y gusto: porque los otros ordinarios fines de censuras ó elogios, no hallan lugar en su eminencia ni en mi insuficiencia; y mas quando el Orador no solo gozó la asistencia, sino mereció los agrados y aceptacion de V. Exa. (Núñez 1678, sin foliar).

Vemos que el recurso retórico de la inferioridad oratoria y de la falsa modestia son —además de una herramienta socorrida—, en este caso, un franco y admirativo elogio a las dotes de predicador de Sariñana. Asimismo, es conmovedora la referencia que Núñez incluye, al nombrarse indigno maestro del todavía canónigo de la catedral de México y futuro obispo de Oaxaca:

[...] porque mi corta esfera no alcanza a la altissima de su eminencia: sino porque mi embaraçada felicidad se impide á si misma: acordandome que el que agora me asombra Maestro, y gran Maestro, tuvo en sus juveniles estudios el padraztro de discipulo mio; con que para consuelo de mis cortedades lo miro con singular complacencia como cosa mia ó otro yo, y tema se embilesca tambien por propria su alabança en mi boca (*ibid.* sin foliar).

La alabanza del censor no sólo alcanza a su destacado antiguo alumno, sino que es un mal velado autoelogio a su capacidad y entrega como auténtico maestro de maestros. Es indudable también el profundo afecto que sien-

te el jesuita hacia el autor del *Llanto de Occidente al Ocaso del más claro Sol de las Españas*, ese soberbio título que Sariñana dedica al monarca Felipe IV.

Otra censura hecha para Sariñana rebasa la extensión común de estos sucintos textos aprobatorios, ya que consta de tres folios; Núñez dictamina, en esta ocasión, otro sermón fúnebre en honor del franciscano Cristóbal Muñoz de la Concepción. Primeramente, el sacerdote rinde honores de jerárquica sumisión al prelado:

[...] he admirado con el debido respecto, justissimo aprecio y executiva admiracion esta funebre Oracion o Sermon Panegyrico, que el Illustrissimo Señor Doctor Don Ysidro de Sariñana y Cuenca, dignissimo Obispo de Oaxaca, y aclamado para los mayores de su jerarchia, predicó [...] (Núñez 1689, sin foliar).

33

Son interesantes y crípticas las palabras que refieren a Sariñana como “aclamado para los mayores [obispados] de su jerarchia”. Núñez disimuladamente parece postularlo, con entusiasmo, para una prelación de mayor importancia, ya que convencidamente lo juzga con suficientes méritos para ello. Con esto tenemos una prueba de que Núñez, así, contaba con otro foco de influencia. Continúa con el tópico del desempeño apostólico del obispo y expresa las palabras siguientes, en relación con el respeto que Sariñana profesa a las órdenes religiosas:

... honrandolas a todas tan de ventaja, y amandolas con tan ventajosa eminencia, que cada una piensa y con razon, q. Ella es la mas querida y honrada de su Principe. Esta llamaba yo honra de ventaja, y amor de eminencia, amar y honrar á todas como á cada una (*ibid.* sin foliar).

La cita anterior vislumbra a un religioso que no puede menos que admirar y adherirse a una sabia y sagaz política eclesiástica de ser imparcial ante las órdenes religiosas; la descripción encomiástica de la forma que tiene Sariñana para manejar al clero regular de su diócesis deja asomar a dos personajes que no pueden olvidar el aspecto profundamente diplomático y terreno que conlleva la Iglesia como institución.

De Núñez como predicador hablaremos en el capítulo en el que nos centramos en este “rol” tan importante que desempeñó como emisario responsable de la palabra de verdad y de la vehemencia y compromiso que como orador sagrado llevó a cabo. Creo que el jesuita cumple a la perfección con el “retrato hablado” del perfecto predicador que el eminente Luis de Granada presenta, por citar sólo a uno de los más grandes autores de Retórica eclesiástica de los Siglos de Oro.

Si ante Sariñana Núñez ostenta admiración, obediencia y respeto al va-

rón eminente y al superior en la jerarquía eclesiástica, ante las religiosas se percibe al seguro y muy aventajado guía espiritual cuya palabra es experiencia compartida pero preeminente en la vida del claustro. Su voz se erige sobre la actitud de natural dominio y prudente raciocinio que el varón ejerce sobre la mujer, ante él una menor de edad perenne, de conciencia dúctil y de discurso limitado. Si bien ya en los capítulos anteriores he realizado algunas expresiones suyas como autor de puntual dirección y guía en la vida espiritual de las monjas, creo pertinente evocar al preceptor moral que está acostumbrado a tener a las religiosas como súbditas naturales, dispuestas siempre a seguir sus consideraciones como irrefragables mandatos espirituales. Al aconsejar huir de cualquier ocasión que lesione la castidad de la monja, Núñez se expresa así sobre esta materia:

Mas ay Hijas queridas que arrastrado de mi vano temor y amedrentada experiencia, he ampliado sin tiempo esta delicadissima materia: que pensaba nunca tocaros, ni con recatadissima cautela: porque es tal su vidriosidad, que mejor sale, no oír los remedios para no entender las enfermedades (Núñez 1712, p. 6).

Para concluir, quisiera anotar que en los capítulos referentes a sus textos “monjiles” he resaltado su palabra, su “yo” presente en los consejos o admoniciones que dirige a las religiosas. No obstante, la cita anterior refleja la perfección de su palabra y su preocupación por presentarse, en un hábil y ambiguo discurso, como el emisario de la verdad moral y como el más rotundo conocedor de la profundidad de la conciencia. Tal representación de su personalidad escrita conlleva, claro está, su influyente posición como rector de almas, a la vez que trata de disfrazar su voz de mando. Esto es lo que su tiempo demandó de él y en esto cifró sus potencias y trazó el camino de perfección que significó su vida.

Bibliografía

ALATORRE, Antonio, “La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), XXXV (1987), pp. 591-673.

BENASSY-BERLING, Marie-Cécile, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, trad. de Laura López de Belair, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Coordinación de Humanidades), 1983.

Calendario de cumpleaños, México, s/e, 1837.

El prisma del tiempo: Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana...

CARTA, Gabino, *Gvía de confesores, practica de administrar los sacramentos, en especial el de la penitencia*. En que se facilita el vso de ella, tanto a los convessores, como a los penitentes. Sacada de la doctrina de Santo Thomas, y de otros muy graves auctores. Impressa de orden del illustrissimo, y reverendissimo señor don Andres Manca [...], por el p. [...] Dedicada a la muy ilustre Congregacion de la Immaculada Concepcion de N[uestra] Señora. Con licencia. En Mexico, por la viuda de Bernardo Calderon, vendese en su tienda en la calle de San Agustin, 1653.

CASTORENA Y URSÚA, Juan Ignacio, *El minero mas feliz, que halló el Tesoro escondido de la virtud en el campo florido de la Religion* [...] Oración fvnebre a el siervo de Dios Fray Juan de Angulo [...] Zacatecas, Licenciado Don Phelipe Suarez de Estrada y Villa Real, 1728.

35

CHÁVEZ, Ezequiel A., *Sor Juana Inés de la Cruz. Su misticismo y su vocación filosófica y literaria*, México, Asociación Civil "Ezequiel A. Chávez", 1968.

——— *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*, México, Asociación Civil "Ezequiel A. Chávez", 1970.

DECORME, Gérard, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767*, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941, t. 1.

EGUIARA Y EGUREN, Juan José de, *Vida Del Venerable Padre Don Pedro De Arellano y Sossa, Sacerdote, y Primer Prepósito de la Congregación del Oratorio de México*, México, 1735.

FERNÁNDEZ MACGREGOR, Genaro, *La santificación de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Editorial "Cultura", 1932.

FLORENCIA, Francisco de, y Juan Antonio de Oviedo, *Menologio de los varones mas señalados en Perfeccion Religiosa de la Compañia de Jesus, escrito por el padre _____ y aprobado por N. M. R. P. Juan Paulo Oliva, preposito general de la misma Compañia. Nuevamente añadido a peticion de la Congregacion Provincial, que se celebrò en Mexico á principios del mes de noviembre del año de 1733. Por el P. _____ de la misma Compañia de Jesus en Mexico, aprobado por N. M. R. P. Francisco Retz, preposito general, s/l, año de 1747.*

GLANTZ, Margo, *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*. Toluca, Estado de México, Gobierno del Estado de México e Instituto Mexiquense de Cultura.

36

GUTIÉRREZ DÁVILA, P. Julián, *Memorias historicas de la Congregacion de el Oratorio de la Ciudad de Mexico*. Bosquejada antes con el nombre de Union, y fundada con autoridad ordinaria. Despues, con la Apostolica, erigida y confirmada en Congregacion de el Oratorio. Copiada à el exemplar de la que en Roma fundó el esclarecido patriarca San Phelipe Neri. En las quales se da noticia. Assi de su fundacion como de su Apostolica ereccion y confirmacion: Y juntamente de muchas de las Personas, que en uno, y otro tiempo la han ilustrado. Recogidas y publicadas por el P. _____, Presbytero, Preposito, que fue, de dicha Congregacion del Oratorio de México. Y dedicadas a el Illmo. Y Exmo. Señor Doct. D. Juan Antonio de Vizarron, y Eguiarreta, Arcediano de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla, Sumiller de Cortina de Su Magestad, de su Consejo, Arzobispo Dignissimo de México, Virrey, Governador, y Capitan General de esta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia de ella, etc. Con Licencia, en Mexico. En la Imprenta Real del Superior Gobierno de Doña Maria de Ribera. En el Empedradillo. Año de 1736.

MIGUÉLEZ DOMÍNGUEZ, Lorenzo, Sabino Alonso Morán, O. P. y Marcelino Cabrereros de Anta, C. M. F., *Código de derecho canónico y legislación complementaria*, pról. de José López Ortiz, O. S. A., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1952.

MÉNDEZ, María Águeda, "No es lo mismo ser calificador que calificado: Una adición a la bibliografía de Antonio Núñez, confesor de sor Juana", en: Martha Elena Venier, ed., *Varia Lingüística y Literaria. 50 años del CELL Literatura: de la Edad Media al siglo XVIII*, El Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), México, 1997. t. 2, pp. 397-413. (Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica, VIII).

NÚÑEZ DE MIRANDA, Antonio, *Sermon de Santa Teresa de Iesus*. En la fiesta que sv muy observante Convento de San Joseph, de Carmelitas Descalças de esta Corte celebrò por authentica declaracion del Milagro de la prodigiosa reintegracion de sus Panecitos[...], Mexico, por la Viuda de Bernardo Calderon, en la calle de San Augustin, 1678.

_____, *Exercicios espirituales de San Ignacio acomodados a el estado y profesión religiosa de las señoras vírgenes, esposas de Christo, instruido con un Diario breve, pero suficiente, de todos los exercicios cotidianos, para que se empiezen*

El prisma del tiempo: Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana...

a exercitar, dispuesto por el P. Prefecto de la Congregación de la Puríssima [...] Dedicados a las mismas señoras religiosas vírgenes, esposas de Christo. Con licencia en México. Por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, 1695.

———, *Distribucion de las obras ordinarias y extraordinarias del dia para hacerlas perfectamente conforme al Estado de las Señoras Religiosas: instuida con doze maximas Substanciales, para la vida Regular y Espiritual, que deben seguir. Dispuesta por el R. P. M. ———, de la Sagrada Compañía de Jesus, Prefecto que fuè de la Illustre Congregacion de la Purissima. Sale a luz A sollicitud, y expensas de las Señoras Religiosas del Convento Real de Jesus Maria, quienes la dedican a Christo Señor Nro. Sacramentado. Con licencia de los superiores. En Mexico, por la Viuda de Miguel de Ribera Calderon. Año de 1712.*

37

OVIEDO, Juan Antonio de, *Vida exemplar, heroicas virtudes, y apostólicos ministerios de el V[enerable] P[adre] Antonio Núñez de Miranda de la Compañía de Jesús, professo de quatro votos, el más antiguo en la Provincia de la Nueva España, su Provincial, y Prefecto por espacio de treinta y dos años de la mui illustre Congregación de la Puríssima, fundada con autoridad Apostólica en el Collegio Máximo de San Pedro, y San Pablo de la ciudad de México. Dedicála a María S[antí]s[i]ma, Madre de Dios, y Señora nuestra Concebida sin pecado original, y venerada en su milagrosa imagen de la Puríssima, el p[adre] ——— de la misma Compañía, Rector de el Collegio Real de S[an] Ildefonso de dicha Ciudad. Con licencia, en México, por los Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio. En la puente de Palacio, año de 1702.*

PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

SARIÑANA Y CUENCA, Isidro de, *Sermon, que a la declaracion Del Milagro de los Panecitos de Santa Theresa de Jesus, predicò en la Iglesia de Carmelitas Descalços de Mexico, en 2 de Enero de 1678. El Doctor D[on] [...] Presente el Ilust[rí]simo y Excelentí[simo] Señor M. D. Fr[ay] Payo de Rivera, Arçobispo de Mexico, del Consejo de su Magestad, Virrey, Governador, y Capitan General de eta Nueva-España, y Presidente de la Real Audiencia, de ella [...] Con licencia, en México, por la Viuda de Bernardo Calderon, 1678.*

———, *Sermon que en las honras del V. P. Fr. Cristoval Muñoz de la Concepcion [...] predico [...] del Consejo de Su Magestad y Obispo de la Ciudad de Oaxaca en el Convento de N. P. S. Francisco de la misma ciudad, en el dia veinte y*

siete de unio de mil seiscientos y ochenta y nueve años. Mexico, Maria de Benavides, viuda de Juan Ribera, 1689.

TAPIA MÉNDEZ, Aureliano, *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor. Autodefensa espiritual*, pról. de Octavio Paz, Monterrey, Al Voleo-El Troquel, 1993.

TRABULSE, Elías, *Estudio introductorio a la Carta Atenagórica de Sor Juana (edición facsímile de la de 1690)*, México, Centro de Estudios de Historia Condumex, 1995.

38

VARELA, Julia, "Pedagogía jesuítica", en *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Editorial Lapiqueta, 1983.

ZAMBRANO, Francisco, S. J., *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, México, Editorial Jus, 1970, t. 10.

Poética y reflexión sobre el lenguaje

Benjamín Barajas

El conocimiento a través de la poesía es una aventura de la inteligencia, la imaginación y la creatividad. La inteligencia creadora, que nombra e ilumina [...] La poesía da nueva vitalidad a las palabras, y esta vitalidad nace de una verdad, de una vivencia fundamental que se relaciona con el pensamiento, y la emoción de todo lo que existe en el mundo, dentro y fuera del hombre.

Dolores Castro

En el presente capítulo nos ocuparemos de la poética de Dolores Castro, pero antes se harán las distinciones pertinentes que este término amerita, para delinear su sentido y evitar las confusiones derivadas del uso que se ha hecho de él en épocas recientes. En seguida, se hablará sobre la conciencia del “oficio” en los poetas, como un fenómeno moderno de reflexión y análisis sobre la poesía. Por último, se estudiarán las particularidades de la poética y del estilo en la obra de nuestra autora.

2.1 Las poéticas

El término “poética” es acaso uno de los más ricos en matices. También es uno de los más ambiguos porque ha sufrido varios cambios de sentido a lo largo del tiempo. La palabra “poética” no necesariamente se refiere a la poesía épica o lírica, o al poema lírico en particular. La raíz griega del vocablo *poiein* remite a un “hacer”, a una técnica de construir o a un “artificio”.¹ Así, y desde una perspectiva clásica, “poesía” tampoco se circunscribe al texto literario sino que se extiende a las otras artes como la pintura, la música o la escultura porque, de alguna manera, todas son construcciones poéticas² y surgen de una misma intención: imitan la naturaleza mediante una técnica y responden a un artificio, por eso son representaciones indirectas de la realidad. Éste es el sentido que Aristóteles quería darle en su obra y es la

¹ Cfr. Antonio García Berrio y Teresa Hernández, *La poética: tradición y modernidad*, p. 11.

² Cfr. Aristóteles, *Arte poética*, trad., int. y notas Juan David García Bacca, p. 1 y ss.

mimesis el punto de encuentro entre las artes.³

40

Boris Tomachevski en su *Teoría de la literatura* establece tres distinciones fundamentales. En primer lugar habla de una *poética general* que describe a grandes rasgos las obras y las clasifica de acuerdo con los géneros literarios. En este plano se situaría el texto de Aristóteles y, en menor medida, el de Horacio.⁴ La siguiente sería una *poética normativa* cuya misión “no es la de describir objetivamente unos procedimientos existentes sino la de formular un juicio acerca de ellos y la de prescribir como único o legítimo este o aquel procedimiento. La poética normativa se propone enseñar cómo deben escribirse las obras literarias.”⁵ Un ejemplo, en España, sería *La poética* de Ignacio Luzán.⁶ Por último, Tomachevski se inclina por la *poética formalista* como la ciencia que se ocupa del arte verbal y “tiene como objeto de estudio la literatura artística. Esta investigación —agrega— se realiza a través de la descripción y de la clasificación de los hechos y de su interpretación.”⁷ Concibe a la poética formalista como una teoría literaria inserta en la lingüística porque ambas trabajan con el lenguaje.⁸ No obstante, Roman Jakobson —compañero de viaje de Tomachevski— se interesará por algo más específico, y esto es que la poética debe elucidar los mecanismos de construcción

³ Octavio Paz en *El arco y la lira* escribe lo siguiente: “Para Aristóteles la pintura, la escultura, la música y la danza son también formas poéticas, como la tragedia y la épica, (...) Una tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho con palabras.” (p.18).

⁴ Se sabe que la *Poética* de Aristóteles no ejerció influencia directa en Roma y en buena parte del período que abarca la Edad Media, pues dicha obra, al parecer, fue redescubierta por el filósofo cordobés Averroes (1126-1198, d. C.) quien tras arduos análisis, a decir de la narración “ficcionalizada” de Borges, no acaba de entender lo que es comedia o tragedia porque nunca ha visto un teatro, (Cfr. J. L. Borges, “La busca de Averroes” en *Obras completas*, t.1, pp. 582-588). De este modo, el imperio de la *Poética* comienza en el Renacimiento a través de las múltiples ediciones que de ella se hicieron. Por lo que se refiere al *Arte poética* de Horacio, comparada con la obra de su antecesor, es más bien limitada. Más que tener el germen de una teoría literaria, se disuelve en una poética normativa cercana a la poesía dramática y lírica. Acaso su fórmula más célebre sea la que invita a la conjunción de lo dulce (o bello) con lo útil: “Todo sufragio ganó quien mezcló a lo dulce lo útil”. *Arte poética*, trad. de Tarsicio Herrera, p. 133.

⁵ Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, p. 17.

⁶ Aparte de la poética de Luzán, en España, que abunda en la preceptiva sobre cómo escribir poesía, se tiene memoria de textos menos ambiciosos como el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega y la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltazar Gracián.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ Cfr. Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, p. 72.

del mensaje de una obra de arte literaria y ello nos conduce a la teorización sobre qué es el lenguaje poético; asunto, por demás, perturbador.

Hasta aquí la clasificación de Boris Tomachevski nos parece esclarecedora, pero hay una cuarta idea de poética que se integra por las reflexiones de carácter general que, muchas veces, escriben los poetas. En este sentido, podríamos recordar el libro ya clásico de Octavio Paz *El arco y la lira*, texto que se centra, sobre todo, en la descripción y el análisis del poema lírico. También se podrían mencionar las obras del filósofo Gastón Bachelard como *La poética del espacio* y *La poética de la ensoñación* o *La intuición del instante*. En estos textos el sabio francés recrea algunos tópicos que, a su juicio, son recurrentes en las obras de los poetas; sus pesquisas aportan buenos elementos para alimentar la reflexión y el análisis sobre la poesía lírica. En el ámbito mexicano hay dos libros de reciente aparición: *Poesía y espíritu* de Javier Sicilia e *Indagación de lo poético* de Benjamín Valdivia. El primero busca vincular los actos de creación con la génesis del mundo, esto es, desde una perspectiva religiosa y el último es un resumen parcial sobre la poética, desde Aristóteles a nuestros días.

41

Aparece, además, una quinta acepción del término poética y se inaugura con el surgimiento de las vanguardias en las que los grupos de poetas establecen un programa de trabajo o una concepción estética para explicar y definir el sentido que tiene para ellos la creación. Los manifiestos fueron los documentos en los que se difundían dichas proclamas. Así, el surrealismo es acotado por André Breton de esta manera: “*Surrealismo. m.n.* Automatismo psíquico puro, a través del cual una persona se propone expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento [...] del cual está ausente cualquier control de la razón, y ajeno a toda preocupación estética o moral.”⁹

En el mismo tenor se expresa el chileno Vicente Huidobro, como representante del creacionismo. Para él la poética, o más bien los manuales sobre versificación, resultan anacrónicos, dice: “Creo que la poesía es una cosa tan grande, tan por encima de esas pequeñeces (como el heptasílabo) y de todos los tratados, que el hecho sólo de quererla amarrar con leyes a las patas de un código me parece el más grosero de los insultos.”¹⁰ En otro momento pugna porque los poetas hagan una teoría poética: “Tal como las leyes de la química deben ser establecidas por un químico[...] las leyes de la poesía nunca serán justas si no son elaboradas por poetas.”¹¹

⁹ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 44.

¹⁰ Vicente Huidobro, *Poética y estética creacionistas*, p. 32.

¹¹ *Ibid.*, p. 194.

Otro movimiento de vanguardia, acaso menos venerable, pero no menos intenso, fue el que encabezaron los llamados estridentistas. Inspirados en el futurismo de Marinetti y cansados del letargo en que había permanecido buena parte de la poesía mexicana, sacudieron medianamente las conciencias a través de frases de conjetura arriesgada. Pertenecieron al grupo Manuel Maples Arce, Arqueles Vela —como narrador—, Germán List Arzubide y Salvador Gallardo, entre otros. En *Actual*, su primera hoja volante, fijan su posición: “Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, imaginismo [...]”¹² Y en lugar de estas tendencias proclaman la dinámica de *su verdad*, “la verdad estridentista”, que supone el culto a las máquinas y a toda clase de “cachivaches eléctricos” a cuya fascinación sólo podrían huir los no viriles: “Sólo los eunucos no estarán con nosotros.”¹³ A fin de cuentas este fervor se concreta en una consigna de raigambre y de probables consensos: “¡Viva el Mole de Guajolote!”.

Esta nueva concepción de la poética surge contra las reglas que *paralizaban* la imaginación y la creatividad —si la había— de los artistas. Sin embargo, el rechazo no era propiamente contra la poética, acaso mal entendida, sino contra el realismo y sus variantes psicológicas y naturalistas; también contra los resabios de la versificación —considerando que el verso libre les sentaba mejor— y otros atavíos que parecían ser un *estorbo*. Para ser justos, la poética había dejado de ser “un obstáculo” a partir del romanticismo.¹⁴ Como se sabe, este amplio movimiento se rebela contra la estética academicista, tan en boga por la influencia de la Ilustración francesa, e instaura una concepción del arte donde priva la libertad, el impulso vital, el ‘elogio de lo sombra’ y la evasión como base de las búsquedas internas de los poetas.

En el aspecto teórico, durante el romanticismo la poética pierde autonomía y se subyuga a la estética y ésta, a su vez, a la filosofía. En este sentido, las reflexiones de Goethe, Schiller, los hermanos Schlegel o Coleridge están muy lejos de representar un corpus como el que tuvo la poética de Aristóteles. Son incursiones al fenómeno literario nacidas de la subjetividad lírica y tienen más parecido con una poética individual y, en este caso, derivan hacia las especulaciones sobre *lo bello*. Incluso un filósofo de la estatura de Hegel —romántico al fin— desviste a la teoría aristotélica del prin-

¹² Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 90.

¹³ *Ibid.*, p. 95.

¹⁴ Todov observa cómo “Los poetas mismos tienden más a erigir como norma su práctica que a buscar una descripción coherente de los hechos. A partir del siglo XVIII la poética se convierte en una subdivisión de la estética filosófica.” *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 100.

cipio básico de mimesis en pro de una búsqueda metafísica de la esencia de la belleza.¹⁵

Los poetas de la vanguardia, en cambio, teorizan normalmente sobre la poesía y en menor medida sobre los otros géneros literarios. Esto conduce a una especialización que, en un caso extremo, desemboca en la idea del arte por el arte: un poeta es un poeta y un crítico es un crítico. Este problema también es de estirpe romántica. Lo importante es lo que cada quien dice y cómo lo dice. En posiciones extremas, se pretende ignorar la tradición, y las obras que se producen, de pronto, 'no deben retomar nada' de lo antiguo. No se trataría de eliminar lo que de individual deben tener los textos, pero también debiera saberse que a la significación de las obras contribuye el contexto y la tradición.¹⁶

43

Así, con la muerte de la poética como una teoría general de la literatura y no de las formas, a la manera de los *formalistas* rusos, parece que surge la imposibilidad de concebir al arte literario como un todo. Son muchas las justificaciones que podrían hacerse al respecto. Una de ellas consiste en afirmar que ante la masificación de la escritura y a la diversidad de los géneros —y a su hibridez intrínseca— resulta casi ilusorio establecer una teoría general que los agrupe y los defina.

Pero también podría contrargumentarse que así como existe la posibilidad de una síntesis —aunque amañada— de la historia del hombre, otra de los avances científicos, otra de las mentalidades, etcétera, también podría emprenderse una sobre las variaciones y convergencias de la producción literaria. A esta empresa tendría que aunarse una reflexión sobre la lectura, porque acaso nunca como ahora, se escribe sin leer: La poética personal, en este sentido, es de suma subversión por las consecuencias que trae. De este modo, algunos poetas contemporáneos, se abandonan a la inspiración, al genio y descuidan lo provechoso que podrían extraer en un sano diálogo con los libros.

A este fenómeno de dispersión y abandono a las fuerzas del hado reacciona con inteligencia el poeta brasileño Joao Cabral de Melo Neto quien establece que, si bien la libertad es un soporte de la creación poética, también el

¹⁵ Cfr. Wilhelm Dilthey, *Poética. Imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*, p. 39.

¹⁶ Wilhelm Dilthey reafirma la necesidad de una poética más o menos orgánica: "la poética se ha hecho hoy una necesidad innegable. La cantidad incalculable de obras de todos los pueblos debe ser ordenada para los fines del placer vivo, del conocimiento causal histórico y la práctica pedagógica apreciada según su valor y aprovechada para el estudio del hombre y de su historia." *Op. cit.* p. 24.

conocimiento de la tradición alimenta la imaginación y enriquece el sentido de la poesía. Leamos esta cita:

44

Es evidente que en una literatura como la de hoy, que parece haber sustituido la preocupación de comunicar por la preocupación de expresar [...] la existencia de una teoría de la composición es inconcebible. El autor de hoy trabaja a su manera, de la manera que él considera más conveniente a su expresión personal. Del mismo modo que él crea su mitología y su propio lenguaje, crea también las leyes de su composición. Del mismo modo que crea su tipo de poema también crea su concepto de poema, de literatura y de arte. Cada poeta tiene su propia poética.¹⁷

Ahora bien, este breve recorrido a través de la historia de la poética tiene como objeto, en primer lugar, establecer algunas de las diferencias que el término entraña, dependiendo del uso que quiera dársele. También pretende situar al conjunto de reflexiones que los poetas hacen en torno a la poesía y ver de qué manera éstas influyen en sus obras. En este sentido, es claro que nuestro interés se centrará en el “pensamiento poético” de Dolores Castro como un elemento de elucidación de sus textos.

2.2 La conciencia el oficio

El poeta tiene un oficio; tiene un poco de teoría y otro poco de práctica, pero el oficio empieza en el oficio de vivir. No tiene caso la pura palabrería.
Dolores Castro

Nacida antes que las poéticas personales —y acaso como germen de ellas— aparece la reflexión sobre la escritura como un acto consciente o deliberado.¹⁸ Se ha dicho que la literatura contemporánea, en general,

¹⁷ Joao Cabral de Melo Neto, *Poesía y composición*, pp. 91, 92.

¹⁸ Como testimonio de esta abundante reflexión basta recordar los cuatro tomos de la obra *El poeta y su trabajo*, editados en la Universidad de Puebla por Raúl Dorra y Adrián S. Giménez-Welsh. Aquí se compilan las voces de poetas de la talla de E. A. Poe, Paul Valéry, Rainer María Rilke, entre muchos más. En la nota introductoria al primer tomo Dorra comenta: “Una rápida mirada a la historia de la producción poética bastaría para convencernos, sin embargo, de que la poesía ha exigido siempre al poeta un dominio consciente y minucioso de la composición [...] Después de la lección de los clásicos y sobre todo de la experiencia romántica, tal vez podamos decir que la modernidad del poeta está determinada por su capacidad para moverse entre el rigor y el misterio, entre lo preciso y lo indeterminado, entre la geometría y el sueño [...]” (pp. 11, 17).

parece estar vinculada, después de Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire a ser experimental y polémica. Antes que ellos, la tradición romántica encumbraba a los poetas en calidad de héroes como Lord Byron, Goethe o Keats, pero poco a poco los creadores se vuelven escépticos o malditos, se alejan de lo público para volcarse sobre las páginas secretas que leen, escriben y corrigen, presas de un fervor afectado por una especie de rito.

Uno de los creadores más interesantes por lo que atañe a la especulación poética fue Friedrich Hölderlin. Reconocemos otra faceta de este poeta romántico, cuyo destino trágico lo llevó a la locura, gracias al espléndido estudio que hace Martin Heidegger sobre su obra en *Hölderlin y la esencia de la poesía*. A través de este estudio sabemos que el lírico alemán considera que el hombre es el depositario del más inocente de los bienes: la palabra, para que con ella —o con el lenguaje— muestre lo que es. Sin embargo, este bien puede traducirse en la más peligrosa de las armas si no es empleada adecuadamente, si no es canalizada al diálogo. Para Hölderlin los poetas son los artífices de un juego aparente, porque en la medida en que poetizan establecen un diálogo con la divinidad. Leamos la interpretación de Heidegger: “La poesía parece un juego y, sin embargo, no lo es. El juego reúne a los hombres, pero olvidándose cada uno de sí mismo. Al contrario, en la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia.”¹⁹

Lo deslumbrante del planteamiento estriba, a nuestro juicio, en que el ser y la existencia del hombre se definen a través de la palabra y que la palabra, a su vez, es el puente para establecer el diálogo con los otros como coadyuvantes solidarios de nuestra propia existencia. Al poeta, asimismo, está reservado otro tipo de diálogo, pero éste es con la divinidad a la que se accede sólo cuando ésta lo convoca; quizá a través de la inspiración, de la musa o del sueño.²⁰ En todo caso, podemos colegir lo anterior dada la época en que se inscriben las ideas del vate alemán.

La diferencia entre una estética del siglo XVIII, en la que se inscribe Hölderlin, y la del XIX está en la conciencia que tienen los escritores de sí mismos. Los románticos se sienten seres predestinados por el genio o el hado, los modernos se consideran, hasta cierto punto, artesanos de la palabra. Son seres aislados que luchan con las palabras para arrancarles

¹⁹ Martín Heidegger, *Arte y poesía*, p. 143.

²⁰ Heidegger traduce la idea que arriba glosamos con estas bellas palabras: “Pero los dioses sólo pueden venir a la palabra cuando ellos mismos nos invocan, y estamos bajo su invocación. La palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta a tal invocación.” *Op. cit.* p. 136.

el sentido, para lograr que éstas muestren lo que esconden.²¹ Los poetas, ahora, se convierten en una especie de sacerdotes o magos que ofician un ritual en el que acaso la propia vida no sea tan determinante como la obra a la que se entregan. Un sólo ejemplo de esta nueva idea lo encontramos en Mallarmé, *el sumo pontífice de un oficio sagrado*.

46 Pero otro elemento importante que nos permite ver el cambio se encuentra en la transición entre románticos y modernos. Si pensamos en los clasicistas debemos recordar que era grande su apego a los moldes heredados de la tradición griega y latina. Los románticos, en cambio, inician un proceso que los lleva a negar la preceptiva y a intentar una postura estética individual. Los modernos acentúan esta decisión e instauran lo que será el *Arte poética* individual, como queda dicha.

Así, las poéticas personales —entendidas aquí como el conjunto de ideas que defienden los creadores en sus textos— encuentra su primer padre en Edgar Allan Poe, pues sus obras son un modelo de estructura y planteamiento rigurosos tanto en prosa como en verso.²² Este creador que se inscribe en la línea maldita, por la soledad en que vivió, las enfermedades que tuvo y las fantasías que encarnó desde su lado oscuro, concebía su estética como un “Violenta protesta contra el control racional de la imaginación sustentado por Wordsworth y Colerige.”²³ Y la fortuna de Poe se consolidó —entre otras cosas— al ser leído y traducido tempranamente al francés por Charles Baudelaire, quien asimiló la estética del norteamericano, compartió sus atmósferas sombrías y no pocas veces demoníacas y, sobre todo, continuó su rebeldía hasta el escándalo con su obra cumbre *Las flores del mal*. Libro que es no sólo testimonio de una nueva estética sino de una actitud irreverente, la del poeta de la urbe frente a una sociedad burguesa de sensibilidad ‘doméstica.’ Baudelaire fue uno de los primeros en definir a la poesía tanto en su aspecto teórico como práctico. Le dio autonomía al poema —ya sea en verso o prosa; recuérdese que a él se atribuye el inicio de este subgénero— como un *corpus* de expresión que se debe a sí mismo y cuyo componente esencial son las palabras. El poema debería estar —desde entonces— libre de la retórica, la política, la religión, la filosofía, la historia, etcétera.

Pero nadie como Stéphane Mallarmé encarna la *Poética* individual con más fuerza y consistencia en una época en que los nexos con la generación

²¹ Gustave Flaubert cobró fama de ser un estilista que corregía sus páginas hasta el cansancio y es, acaso, el modelo del primer escritor artesano y digno maestro, aunque indirecto, de los simbolistas.

²² De Poe se ha difundido ampliamente *La filosofía de la composición*, donde el norteamericano expone con rigor los mecanismos que lo llevaron a estructurar su poema *El cuervo*.

²³ Bernard Cros et al., *La literatura*, Bilbao, Mensajero, s/f, p. 417.

precedente, es decir, el romanticismo, eran demasiado vivos. Para ello basta recordar que Víctor Hugo, el monstruo verbal, vivió hasta 1885 y que ejerció influencia en el primer Baudelaire, en Verlaine e incluso en Mallarmé. Y es que, finalmente, la materia prima sobre la que trabajan los literatos es la misma: el lenguaje; la clave está en el uso que se hace de él. En este sentido, Mallarmé es el principal celebrante de las palabras, para él el lenguaje no es un instrumento para comunicar algo, más bien parece ser el principio y el fin de su poetizar. Si los vemos en perspectiva, a Hölderlin le interesaba usar la palabra para propiciar el diálogo, a Poe, Baudelaire y sobre todo a Rimbaud, les importa instaurar una estética de la rebeldía —lo cual no les exime del trabajo renovado y riguroso—, pero a Mallarmé le seduce el usufructo de la palabra desde sus ángulos más recónditos, hasta llegar incluso a lo inefable; punto final de todo acto genuino de creación.

47

Es famosa la frase que pronunció Mallarmé, y que Borges recuerda en diferentes lugares de su obra: el mundo existe “para terminar en un hermoso libro”. La sentencia es afortunada y de consecuencias grandiosas. Con ella el poeta simbolista francés se define y define una nueva estética cuyos celebrantes se entregan a la confección de una obra, ‘ajenos’ a lo que pudieran ser las ‘trivialidades’ de la época, llámese contexto histórico— y atentos al flujo de las palabras. “Mallarmé —comenta Ricardo Silva— nos entrega una verdadera embriaguez en que, mediante versos de un arte laborioso y soberbio, el poema se colma de sensaciones y metáforas extrañas y efectos nunca antes alcanzados en el alejandrino francés.”²⁴

Mallarmé llega al simbolismo o más bien el simbolismo se instaura como escuela a partir de él. En todo caso es su maestro indiscutible. Pero ¿cómo opera en su maestría?, él como los románticos también parte de la evasión, pero ésta no es hacia el pasado sino hacia el interior, hacia la imaginación que tampoco está libre de control y más bien subordinada a la inteligencia. En otro momento dice el creador: “En el fondo considero la época contemporánea como un interregno para el poeta, que no tiene por qué mezclarse en ella: la época está demasiado en desuso y en efervescencia preparatoria para que haya de hacerse algo distinto de trabajar con misterio.”²⁵ De la cita precedente nos interesa la idea de *trabajar con misterio* porque de hecho en sí misma la palabra es un misterio, un acto de magia que estimula la imaginación y opera en las zonas de la fantasía nunca controladas por los hombres. El fenómeno del lenguaje sigue siendo un hecho insólito para los lingüistas modernos, quienes pueden explicar su evolución, pero se quedan perplejos ante las posibles respuestas de su aparición. Los poetas simbolistas son cons-

²⁴ Stéphane Mallarmé, *Obra poética*, trad. y pról. de Ricardo Silva, pp. 12-13.

²⁵ Bernard Cros et al., *Op. cit.*, p. 490.

cientes de ese misterio y lo explotan a su modo aunque después de su ardua tarea también llegan a la perplejidad. El ejemplo constelado de esta postrer revelación es “*Un coup de dés*”; una vasta operación del lenguaje volcado sobre sí mismo ante el azoro del creador y del lector.

48 A la muerte de Mallarmé, Rodin se cuestionó: “¿Cuánto tiempo necesitará la naturaleza para producir un cerebro semejante.”²⁶ La pregunta nos parece oportuna y podríamos hacer algunas variaciones y decir, por ejemplo, ¿cuántas veces se podría reflexionar sobre el lenguaje y ser presas de nuestra perplejidad? Lo cierto es que con Mallarmé la *Poética* individual alcanzó proporciones genuinas, siendo ella misma objeto de su propia recreación. Poética que habría de ser ampliada en direcciones muy diversas, por la vanguardia.

Otro poeta francés que desde siempre se ubicó en lo inefable fue Paul Valéry, a él también cabría aplicarle la fórmula de la inteligencia que acompañó a Mallarmé. Su cerebro, al parecer, no fue semejante —o análogo— a ninguno, y él, junto con su obra, se erigió en un símbolo.²⁷ Sus poemas a menudo nos dejan perplejos y en más de una ocasión uno se siente tentado a rechazarlos por herméticos o *deshumanos*, como pudiera escribir José Ortega y Gasset.²⁸ Su gran poema *El cementerio marino* es un texto, en su sentido etimológico, un tejido de palabras sobre el que cualquier cosa que se diga, parece un pegote. Sin embargo, como heredero del simbolismo que fue, él proporciona alguna de las claves de acceso; ya que es la música el eslabón más fehaciente que conecta al poema.²⁹

Pero lo que más importa a nuestro propósito es su razonamiento en torno al fenómeno poético. Sus aseveraciones fomentan la imaginación de los críticos y los teóricos, pues lo mismo incursiona en la estética, la poética, la

²⁶ *Ibid.*, p. 314.

²⁷ Jorge Luis Borges tiene una certera definición de este poeta en su ensayo “Valéry como símbolo”, dice: “Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del *surréalisme*, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry.” *Obras completas*, t. 2, p. 65.

²⁸ Es muy difundida la paciencia que dispensó este filósofo español a lo que él mismo llamó el “arte artístico”; en vez de rechazarlo, lo comprende y lo instaura en la dinámica de una nueva sensibilidad para la cual el efecto estético había cambiado, dice: “Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decir que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros pero que evidentemente son distintos.” J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. Velázquez. Goya, p. 11.

²⁹ *Cfr.* Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, p. 14.

retórica, el lenguaje literario, etcétera. Y para todas estas disciplinas tiene frases geniales. Por ejemplo, consciente de la complejidad que supone definir al lenguaje poético, escribe: “Por más que contemos los pasos de la diosa, anotemos la frecuencia y la longitud *media*, no extraemos el secreto de su gracia instantánea.”³⁰ Esa gracia instantánea no necesariamente se da por un acto de inspiración, sino de inteligencia porque “El placer, como el dolor [...] son elementos siempre bastante molestos en una construcción intelectual.”³¹ Luego considerará a la poesía como un arte del lenguaje que produce ciertas emociones, pero eso es asunto del lector, porque “Se reconoce al poeta [...] por el simple hecho de que convierte al lector en ‘inspirado’.”³² Y por último, sabedor de la problemática que implica teorizar sobre estos temas, concluye: “Nunca hubiera habido poetas si se hubiera tenido conciencia de los problemas a resolver.”³³ Y acaso con esta frase se disuelve la poética de los líricos y empieza la de los teóricos.

Para el caso latinoamericano, Jorge Luis Borges es el autor que mejor representa esta tradición. Su obra se construye a partir de una amplia especulación sobre el lenguaje, lo mismo en sus ensayos que en sus poemas y su narrativa. Él crea una mitología que lo conduce a construir un universo de carácter libresco y autorreferencial que, a menudo, confunde a sus lectores y críticos.

En este sentido, lo primero que destaca de la obra literaria de Borges es Borges mismo como personaje.³⁴ En su *vida* se confunden los planos de la realidad y la ficción en una convivencia tan extraña que puede llevar a sus críticos a la paranoia. Es sabido que este fenómeno sólo sucede con cierto número de autores y de obras clásicas. Es el caso de Shakespeare que teatraliza la locura de Hamlet y nos arrastra en su demencia. Es el caso de don Quijote que se enloquece por leer y nos enloquece por leerlo, es el caso de Madame Bovary cuya vida arrastra a su creador (Flaubert) hasta el grado que *se confunde* con su biografía. Es el caso, en fin, de Borges cuyo contacto con la realidad fue más bien la de los libros. La biblioteca del padre y las vidas épicas o noveladas de sus antepasados lo colocaron desde siempre en un plano literario. Es el caso de Borges sumido en el sueño de las imágenes porque ha perdido la vista y sin embargo sigue leyendo y escribiendo sus libros, si no los más grandiosos sí los más entrañables.

³⁰ *Ibid.*, p. 31.

³¹ *Ibid.*, p. 48.

³² *Ibid.*, p. 80.

³³ *Ibid.*, p. 139.

³⁴ Un ejemplo de la ficcionalización de la personalidad lo encontramos en el “Epílogo” a sus *Obras completas* donde el autor se ve a sí mismo —o se hace ver— en el año 2074.

Y si en la poesía, por ser uno de los discursos más íntimos, la presencia de Borges es tema y nombre de los textos, lo mismo son los poetas, a quienes recuerda como a Reyes, Keats, o Emerson. Otro tanto sucede en su prosa donde Borges, o la palabra Borges, o lo que por ello se entienda, penetra a la ficción y convive con ella; asumiendo diversas personalidades.

50 Esta especie de ubicuidad obedece a una época tan diversa como la nuestra, pues como dice Juan Gustavo Cobo Borda, el poeta contemporáneo ya no es el centro del universo —acaso nunca lo ha sido—, se mueve en el mundo encarnando diversas personalidades y usando diversas máscaras como testimonio de una personalidad múltiple que debe asumir y con la cual tiene que actuar. El poeta contemporáneo es uno y los otros, y en esta penetración conoce a los demás mediante la asunción de sus voces y del diálogo que pueda establecer con ellos. A este hombre numeroso y cambiante —al igual que Proteo— se adhiere Borges, como antes lo había hecho Fernando Pessoa y como lo hacen los actores con diversa fortuna.

Mención especial, en este breve recuento sobre el “oficio”, merece Octavio Paz. En la década de los treinta cuando él era joven, advertía que hasta el momento sólo la obra de Vasconcelos tenía pretensiones de ‘grandeza’, es decir, había en el autor de *Ulises criollo* una afición por escribir mucho de lo diverso.³⁵ Paz, de algún modo, lo imitó y perpetró una obra monumental en cuyas líneas significantes se pueden encontrar sus escritos sobre el fenómeno poético y son, muchos de ellos, poemas en prosa. Sus ideas, en este campo, se nutrieron del romanticismo al que considera como base de la modernidad literaria.³⁶ *El arco y la lira* concentra buena parte de sus inquietudes sobre la poesía. Esto es, la naturaleza del lenguaje poético, las diferencias entre la lírica y la prosa, la inspiración y la revelación, etcétera. En *Las peras del olmo*, y a propósito de un bello —perdónesenos el adjetivo— acercamiento a la obra de San Juan de la Cruz, reconoce que la poesía es testimonio y revelación de una experiencia entre los hombres y asigna al poeta la tarea de lidiar con la eternidad, también con lo íntimo o cotidiano.³⁷ En *Corriente alterna*³⁸ considera a la actividad poética centrada en el lenguaje: “el poeta

³⁵ En entrevista con Emmanuel Carballo, Vasconcelos comenta: “Papini llamó a América continente torpe que no había producido nada sobresaliente. Ante esta afirmación, yo me pregunto: ¿cuál es el libro que podemos arrojarle al rostro como prueba de que ha mentido? Los Estados Unidos sí tienen ese libro [...]; nosotros, en cambio, no lo poseemos. Hay que confesarlo con toda honradez para que los jóvenes hagan algo que justifique nuestra inclusión en la literatura universal.” *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 7-8.

³⁶ Cfr. Octavio Paz, *La otra voz*, pp. 31-37.

³⁷ Cfr. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 101.

³⁸ Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 5.

nombra a las palabras más que a los objetos que éstas designan.” Luego expone algo que, en cierta medida, es crucial para establecer las diferencias entre los poetas clásicos y modernos frente al lenguaje. A su parecer, lo antiguos reflexionan sobre el lenguaje, pero no cuestionan su sentido, confían en él. Así a Góngora y Mallarmé los une el hermetismo, pero los separa, entre otras cosas, la idea que tienen de las palabras.

En esta línea del rigor y de conciencia sobre la escritura se sitúa la obra de Dolores Castro. Ella se muestra distante de la idea romántica sobre el poema como un producto de la inspiración y apuesta, en cambio, al trabajo con las palabras. Así, nos confiesa lo siguiente:

51

No hay que esperar el poema como lo esperaban los poetas románticos, hay que estar dispuesto a escribir, aunque sea frente al cambio de luz de los semáforos. En este sentido, la inspiración es buena, pero no suficiente, la madre de ésta es la vida...y también la lectura. Hay piezas en un poema que se alargan como las vetas de metal en las minas, para lograrlas hay que excavar, pulir los materiales, también se debe reconocer que las vetas se acaban y que el silencio, sin vaga palabrería, es una forma de crear. En la actualidad hay un gran interés por escribir poesía, pero no corresponde a un interés mayor por la lectura. En este sentido, el oficio puede ser perjudicial. Se elige, por ejemplo, el verso libre porque compromete menos, pero de igual manera entraña dificultades. En muchos casos no hay rigor y se toma a la escritura como terapia, pero ésta no es el fin de la poesía. La poesía no es evasión, más bien nos obliga a mantener los ojos abiertos como los tecolotes en lo oscuro.³⁹

2.3 La poética de Dolores Castro

Son rumiantes, son grises, tropiezan entre piedras sus
cuatro patas: son rumiantes, son grises mis palabras.

Soles

Heredera de lo mejor de esta tradición poética, la obra de Dolores Castro crece en ella y la continúa. Tanto en su ensayo *La dimensión de la lengua en su función creativa, emotiva y esencial* como en las diversas entrevistas que ha concedido y en su creación expone sus ideas sobre la poesía y sus características. Sin caer en la fácil analogía entre lo que un poeta dice y lo que hace,

³⁹ Entrevista realizada por nosotros.

o entre la obra y el discurso periférico que de ella se construye, es importante recuperar ese conjunto de reflexiones, en la medida que permitan iluminar el sentido de la obra y nos ayuden a ubicarla dentro de una tradición.

A todo poeta verdadero, comenta Octavio Paz a propósito de López Velarde, le interesa reflexionar sobre el instrumento de su arte. Al escribir no sólo pretende el fácil axioma de la teoría comunicativa, la cual supone que la función de todo texto es transmitir un mensaje; el poeta, en cambio, se interesa por descubrir el sentido de las palabras y la manera en que éstas son fieles a sus emociones e ideas.

52 Así, en el pensamiento lírico de Dolores Castro pueden advertirse temáticas generales que son recurrentes a lo largo de su obra. Destacan la concepción de la poesía como una herramienta del conocimiento, la recuperación del instante en que vivimos, la revelación de la experiencia cotidiana, la escritura como un acto vital, etcétera.

Todas estas ideas parecen subordinarse a la *contemplación* como principio sobre el cual se funda su poética.⁴⁰ Así, la poeta se sitúa en un ángulo de privilegio desde donde escucha, palpa, ve, siente el transcurrir del mundo, sus fenómenos y sus criaturas. La mirada domina buena parte de su poesía y lo mismo nos hace observar la marcha industriosa de las hormigas, el vuelo del colibrí que el paso de un cometa. Mediante la mirada, la poeta no sólo nos muestra el entorno, también, en sentido inverso, nos revela el secreto de su sensibilidad y de su oficio. En entrevista comenta: “Una de las formas en las que el fenómeno poético se funda es a través de la contemplación. Te asomas a una ventana y todo es susceptible de transformarse. Percibes, como una oleada, la luz, su tonalidad, la gente que pasa. Eso, generalmente, sucede cuando lo que miras carece de un fin utilitario. Aunque algo que tal vez podría ser llamado utilitario en la poesía es encontrarle sentido a lo que uno ve, y poder, por supuesto, expresarlo.”⁴¹

El hecho de contemplar dispara la emoción y la experiencia poética, porque presupone un estado, una apertura de los sentidos a la variedad del mundo y requiere de la poeta sostener la atención “semejante a la que obliga a los tecolotes a mantener abiertos los ojos en lo oscuro.”⁴² En este mantenerse alerta descansa la pericia del creador, porque no todo lo que oye, ve o siente,

⁴⁰ María Zambrano, la conocida filósofa española, concede a la mirada un principio generador y creativo de las emociones. La mirada es una potencia, leamos lo que dice: “Entonces la mirada o el silencio pueden ser más elocuentes que la misma palabra que dice [...] La mirada supone también el enamorarse, la mirada puede fijarse y hasta ser absorbida por entero por quedarse ella enamorada, como la memoria.” *De la aurora*, pp. 75-76.

⁴¹ Miriam Moscona, “De frente y de perfil: Dolores Castro”, p. 45.

⁴² *Idem*.

es motivo de su poema. Ante todo se hace necesaria una depuración que lo (la) lleve a lo esencial en donde el instante y la brevedad se conjugan en un pequeño trozo lírico. Al respecto comenta Castro: “No me gusta escribir por ejercicio, sino cuando hay una verdadera necesidad de expresión. Tiendo a escribir una verdad con intensidad y el menor número de palabras.”⁴³

Unida a la contemplación está la cotidianidad; esa amalgama de sensaciones, personas, cosas, ambientes, atmósferas, paisajes, etcétera, que se nos presentan de manera fragmentaria en nuestro rol de vida. La poeta, en lugar de rechazar esta realidad uniforme y a la vez cambiante, la asimila a partir de su fragmentariedad y nos la entrega en pequeños universos poéticos. Castro comenta: “El poeta, sea hombre o mujer, expresa vivencias que están tomadas de la vida diaria, porque el escritor es fundamentalmente quien da testimonio de la vida individual y social [...]”⁴⁴

De la cotidianidad bien asumida se deriva la experiencia vital que puede concatenarse con la experiencia poética; porque para Dolores Castro tanto la vida como la poesía son un binomio inseparable. En un homenaje, a propósito de la primera edición de sus obras completas, dijo:

Nunca dejen de adquirir conciencia de lo que es verdaderamente el estar vivo. Algo que no es el pasado ni el futuro, pero es el pasado y el futuro en este instante, que es siempre el mejor instante el de estar vivo y el poder expresar muchas gracias. La poesía es para mí como el centro, la esencia y la razón de mi vida. En esta cárcel del espacio y del tiempo que sufrimos, nuestra vida y nuestras experiencias son limitadas, pero al abrir este horizonte, que es la literatura, nosotros participamos de la vida, de todo aquel que es capaz de hablar o de escribir, y esto es un bien inapreciable.

A la relación de la poesía con la vida se une la poesía con el conocimiento. Castro está convencida de que la lectura y la escritura de los poemas enseña e instruye. Su fe en este saber la lleva a subordinar otros elementos de su poética a esta causa. En entrevista expone: “En la poesía se da el milagro de que uno puede detener de pronto la corriente de la vida y encontrar toda la sustancia, la brillantez, la emoción de un instante único que le hizo a uno comprender el valor de determinadas cosas.”⁴⁵

Un desarrollo más sistemático sobre el pensamiento poético de nuestra

⁴³ Guadalupe Appendini, “Dolores Castro nació poeta, dijo el maestro Pérez Miranda”, *Excelsior*, 14 de diciembre de 1990.

⁴⁴ “La poetisa Dolores Castro habló de la poesía femenina en los ‘Domingos literarios del INBA’”, *Novedades*, 1 de diciembre de 1980.

⁴⁵ Pedro Antonio Armendáriz, *op. cit.*, p. 63.

autora se encuentra en su texto *La dimensión de la lengua en su función creativa, emotiva y esencial*. En este ensayo Castro despliega sus experiencias y saberes más queridos para argumentar sobre la poesía como conocimiento y participación. Se trata de un ensayo que, al hablar sobre su objeto, es asimilado por éste y se convierte el mismo en un poema en prosa.

54

Aquí asistimos a una exposición creativa sobre las ventajas que la poesía trae a nuestras vidas; ante todo ésta se nos revela como una ventana que ilumina y subsana nuestras limitaciones, que nos comunica a través de la palabra y nos hace transitar hacia la esencia del hombre y de las cosas. Como lectora de Heidegger y Hölderlin, Castro, reafirma que la poesía es comunión, diálogo y búsqueda del ser de los hombres. Asimismo, encuentra en Neruda la conciencia del oficio, el trabajo con la palabra, para que ésta, libre de las impurezas que el uso y la costumbre ordinaria depositan en ella, esplenda y exprese nuestras motivaciones íntimas. Luego pasa de los vocablos como entidades aisladas al poema y lo define: “Un poema es una configuración del lenguaje que expresa experiencias, vivencias, estados de ánimo y es por esto que el lenguaje con el que se expresa tiene ritmo, vibración, sonido melódico y expresa algo que es del reino de la intuición, de la imaginación.”⁴⁶

En el lector se da la participación porque éste comparte el mensaje que está cifrado en el texto, a través de asociaciones relacionadas con la experiencia individual que, por obra del poema, se vuelve colectiva. Así, en un sólo texto se reúnen la memoria y las vivencias de todos los hombres. Para Castro la participación en la poesía no es un acto aislado, tampoco es excluyente. Dispone en diálogo tanto a la poesía popular como a la culta, entre ambas hay relaciones de mutua influencia que se han desarrollado en el tiempo. Muchas veces se accede y enriquece una mediante la otra.

Por último, cree que la participación multiplica las posibilidades de acceso al mundo poético. Los niños viven en él, pero cuando hay una voluntad, una lucha con las palabras para que éstas digan lo que uno quiere se empieza a gestar el oficio, el trabajo del poeta. Concluye: “En la expresión poética la grandeza de la concepción, la lucha y la victoria sobre el lenguaje, la verdad con que se expresó, la atmósfera que se crea, el tono con que se dice han de ser fundamentales tanto para concebir un buen poema, como para aquilatar el poema que otro escribió.”⁴⁷

Como se observa, la meditación que hace la autora sobre el fenómeno poético, recoge lo mejor de una tradición discursiva inserta en la modernidad. No en vano se ha tratado, en las páginas anteriores, de establecer esa filiación para explicar la novedad de su poética en la época en que empezó a

⁴⁶ “La dimensión de la lengua en su función creativa, emotiva y esencial” en *Obras completas*, p. 139.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 142.

escribir y frente a la 'generación' a la que perteneció. Nos corresponderá en lo sucesivo ver de qué manera se relacionan estas ideas con el *corpus* de su creación.

Algunos críticos de Dolores Castro —Juan Bañuelos, entre ellos— se han sorprendido de su obra “precozmente madura.” Manuel Andrade, siguiendo este comentario preliminar, escribió que sus libros son “desde *Siete poemas* (1952), una propuesta radical contra la grandilocuencia y el barroquismo, desde la introspección y la sugerencia.”⁴⁸ La verdad es que si a los aspectos formales se refiere, sí hay una fisura entre *El corazón transfigurado* y el resto de su producción, pero ello no ocurre con respecto a la temática, pues ésta se habrá de ir desarrollado en los textos posteriores, a partir de este primer poema de largo aliento. El poema extenso, cuyo título se acaba de citar, es una especie de prólogo, o puerta de entrada si se quiere, a su universo poético. En él aparecen cifrados la mayoría de los motivos sobre los que se profundizará en los textos siguientes.

Uno de ellos es, precisamente, el discernimiento sobre la palabra o el verbo creador, al cual sitúa, en *El corazón transfigurado*, como base del origen del universo. Dado que un análisis más a fondo de este texto se hará posteriormente, por ahora sólo nos ocuparemos de este tema. Así, en este fragmento encontramos lo siguiente:

Hundido, por inasible viento de sus manos
hiriendo en las entrañas del vacío,
en el principio el verbo.
Arranca la dolorosa flor de sus creaturas,
en el principio el verbo,
su corazón el mar, y herida
de su corazón el cielo.
El tiempo y el espacio balando su belleza,
la música de esferas afianzada
en dolido corazón del hombre,
que es su vida la música de un viento,
las sombras desgarradas bajo su voz alienta
que le dio la envoltura de su mortal figura,
en el principio el verbo.

(*El corazón transfigurado*, p. 26)

El tema de este fragmento sitúa al verbo como la génesis de la creación. El verso que se reitera tres veces lo enfatiza: “en el principio el verbo.” El

⁴⁸ Dolores Castro, *No es el amor el vuelo*, comp. y pres. de Manuel Andrade, pp. 13-14.

verbo es la palabra dotada de acción que lo mismo ordena, que separa y sintetiza. El verbo no es un atributo, un objeto o una consecuencia, es una personalización que encarna a Dios.⁴⁹

La idea del origen verbal del universo está inserta en una tradición muy profunda e involucra a muchas de las culturas. Entre los egipcios el verbo tiene la virtud del acto, de la acción, de hacer que exista lo que se nombra.⁵⁰ Los griegos, por su parte otorgaron al *Logos* tres facultades; la de ordenar, la de nombrar y la de discurrir. Mientras que en la tradición bíblica el Verbo creador —que es Dios mismo fundando el universo—, terminada su tarea delega en Adán la tarea de nombrar a las cosas y a los seres. Éste, para tomar posesión del mundo, debía sujetarlo mediante la palabra.

56

A partir de este último hecho surge una vertiente que los poetas retoman en diversas épocas. Desean “nombrar” como lo hizo el primer hombre, buscan la segunda palabra original. Dice Javier Sicilia:

El que hace decir a las palabras, a los colores, a las piedras, al barro, algo que nunca jamás ha sido dicho, ese hombre continúa el misterio creador de Dios y produce poesía, crea, y al crear nuevas formas nos revela a través de ellas los significados del Ser que las creó y de las cosas a las que su lenguaje alude.⁵¹

Los poetas de la vanguardia alimentan la idea de encontrar el lenguaje primigenio y esta búsqueda los lleva a resolver la cuestión de diversos modos. El dadaísmo lo reduce a las expresiones monosílabas infantiles y hasta irracionales, el surrealismo busca la frescura, la novedad y la sorpresa que deparan los sueños y la escritura automática. Esta tendencia, al arribar a los terrenos de Freud, fomenta la libertad de los creadores desde el subconsciente y los lleva a ganar en asociaciones asombrosas, *subreales*, pero pierden el rigor de sus antecesores simbolistas.

El creacionismo teoriza con fervor sobre el tema y Vicente Huidobro no vacila en ubicar al poeta como el segundo de abordó en el viaje de la creación: el poeta es un pequeño dios. Escribe:

La poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los

⁴⁹ Aquí se puede hacer una analogía directa con el texto bíblico de San Juan: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios./ Todas las cosas por él fueron hechas y sin él nada de lo que ha sido hecho, fue hecho./ La luz en las tinieblas resplandece, y las tinieblas no prevalecieron contra ella.” (1, 3,5).

⁵⁰ Cfr. Javier Sicilia, *Poesía y espíritu*, p. 27.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo. En la garganta del primer poeta el universo busca su voz, una voz inmortal.⁵²

En el ámbito mexicano José Gorostiza, desde la serenidad que le da su filiación simbolista, reflexiona sobre la poesía, discurre sobre su gestación y las ventajas que trae a ella la brevedad y la intensidad. Concluye con la certeza de que el poeta es un hombre de Dios, ya que es uno de sus pocos elegidos: “En poesía, como sucede con el milagro, lo que importa es la intensidad. Nadie sino el Ser Único más allá de nosotros, a quien no conocemos, podría sostener en el aire, por pocos segundos, el perfume de una violeta. El poeta puede —a semejanza suya [...]”⁵³

57

Más libres de la vertiente “pura” los poetas de *Taller* sí optan por la palabra original, al menos en el discurso. En varias ocasiones y espacios Octavio Paz recuerda que a él y a sus compañeros les interesaba, más que la *expresión*, la voz personal, la poesía como un ejercicio surrealista de vida, amor y libertad.⁵⁴ Concebían al acto poético como “una tentativa para recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión y la desgarradura.”⁵⁵

A partir de *El corazón transfigurado* la reflexión sobre la palabra y el lenguaje aparecen con frecuencia en diversos poemarios de Dolores Castro, la temática más frecuente oscila entre la reflexión sobre el oficio de la escritura y el silencio:

¡Cómo pesa el silencio!
Más cerca de su inmensidad
que de mi acabamiento,

sintiendo
cómo al abrir la boca
pruebo una bocanada
de misterio.

Sintiendo
estas palabras más apuntalándolo
en medio de mi cuerpo.

(*La tierra está sonando*, p. 46)

⁵² Hugo J. Berani, *op. cit.*, p. 207.

⁵³ José Gorostiza, “Notas sobre poesía” en *Muerte sin fin y otros poemas*, pp. 24-25.

⁵⁴ Cfr. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 56.

⁵⁵ Klaus Müller-Berg, “La poesía de Octavio Paz en los años treinta” en *Taller 1-4*, FCE, p. 17.

En el poema precedente se advierte una verdadera lucha contra el silencio. Hay una acción que lo combate, o por lo menos lo detiene mediante la voz o la palabra: lo apuntala. Por medio de una red de sentido o un cuadro isotópico⁵⁶ lo define: el silencio es grande, es pesado, es misterioso y despierta en la voz lírica la sorpresa; misma que se declara por el uso de la exclamación en el primer verso.⁵⁷ Contra él actúa la palabra que lo pretende detener. Dicha acción se representa por el uso de dos verbos en gerundio: “sintiendo” y “apuntalándolo”.

58

La idea de lucha implica la de movimiento. El texto parte de un instante donde el silencio está inmóvil, pero el deseo de combatirlo, paradójicamente, transforma esa batalla en un proceso rítmico. Esta idea se refuerza con el uso de la rima asonante representada por el fonema /o/: silencio, acabamiento, sintiendo, misterio, apuntalándolo, cuerpo. Aunada a la rima se observa la acentuación grave en estas mismas palabras que son solidarias en el establecimiento del ritmo.

Pero al ritmo también contribuyen otros elementos del poema como el encabalgamiento entre los versos segundo y tercero, cuarto, quinto y sexto. Este recurso, como se sabe, imprime velocidad a la lectura y encadena las ideas que han quedado incompletas en las líneas precedentes. Asimismo, transfiere la sensación de que el texto es un *corpus* solidario y entrelazado por redes de sentido entre sus partes. A esto también coadyuva la derivación establecida entre términos: boca y bocanada. Ambas se aliteran, se complementan y se oponen mediante la acción contraria que reciben: la boca se abre ante la sorpresa y a la vez es cerrada por la “bocanada” de misterio.

Una mirada a la construcción sintáctica del poema nos permitirá comprender mejor su sentido. A primera vista aparece como un sintagma subordinado que carece de oración principal. No obstante, la guía que nos permitirá intuir el orden lógico de las expresiones son los dos verbos

⁵⁶ Helena Beristáin, citando a Greimas, define la isotopía en estos términos: “es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve a lo largo del discurso [...] Es pues una propiedad del discurso, manifestada por un fenómeno de recurrencia y sirve al proceso integrador de la percepción.” *Diccionario de retórica y poética*, p. 285.

⁵⁷ Es importante señalar que en el poema la voz lírica y el autor se funden, como lo señala Helena Beristáin: “el yo enunciador del poema permanece fundido con el yo del autor, a diferencia de lo que ocurre en otros géneros literarios, [...] el poeta no abdica de su naturaleza creadora ni cuando duerme y sueña y, mientras desempeña su papel literario en él se da una perfecta identificación entre el yo constructor del discurso lírico y el yo social del autor, que involucra todos sus demás ‘roles’ virtuales. La emotividad, la experiencia vivencial, la intuición, son las mismas en ambos.” *Análisis e interpretación del poema lírico*, pp. 50, 51.

en modo indicativo que aparecen en la primera y segunda estrofas, el resto se considerarán como complementos, de acuerdo con este cuadro:

ESTROFA	ORACIÓN PRINCIPAL	NEXOS, COMPLEMENTOS Y SUBORDINACIÓN	
Primera	El silencio pesa	más cerca	de su inmensidad que de mi acabamiento.
Segunda	Pruebo, al abrir la boca,		una bocanada de misterio
Tercera		sintiendo	estas palabras mías apuntalándolo todo en medio de mi cuerpo.

En el plano de sentido se puede observar cómo a partir de la construcción de las frases se pueden inferir significados que tienen relación con el tema del texto. Así, la voz lírica en la segunda oración aparece *subordinada* a la primera. Esto sucede no sólo a través de la sintaxis o el orden que guardan la oraciones, sino también mediante el sentido que declaran. El silencio “pesa” y a ello se responde con la “prueba” del misterio. Frente al misterio sólo se puede responder con la sorpresa, porque la voz lírica se enfrenta a la no palabra o a lo inefable; ése es el significado del adverbio “acabamiento”, pues, según el *Diccionario de la Real Academia*, el término también remite a una persona en lucha que no se atreve o no puede expresar su palabra porque se encuentra abrumada ante la presión de ‘lo otro.’ Por eso, en el poema más que revertir la presión del silencio, se le contiene: “Sintiendo/ estas palabras mías apuntalándolo/ en medio de mi cuerpo.”

Pero el silencio no necesariamente puede aparecer como una presencia negativa, también representa el preludio o la apertura de la revelación del instante poético. El silencio es parte indisociable de la palabra porque puede decirse que representa la otra cara de la voz, su sentido oculto. El sentido se genera no sólo por lo que se dice sino también por lo que se calla, porque ‘callarse’ también es un privilegio al que los buenos escritores no debieran renunciar. Comenta Gérard Genette:

La obra literaria tiende a construirse en un momento de reticencia y de ambigüedad, pero ese objeto silencioso lo fabrica, por así decirlo, con palabras, y ese trabajo de anulación es un proceso típicamente semiológico, posible como tal de un análisis del mismo orden: la literatura es una retórica del silencio.⁵⁸

⁵⁸ Citado por Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*, p. 27.

Visto de conjunto este tema también es parte de la modernidad; los creadores, de pronto, sienten la necesidad de suspender lo que dicen para que el silencio hable, para que se muestre. Esta parece haber sido la búsqueda de los poetas artesanos, empezando por Stéphane Mallarmé quien promueve la austeridad de la palabra y se autoimpone una especie de sobriedad para que el texto se vuelque sobre el vacío y desde allí nos comunique algo. En la música moderna el silencio tiene tanta importancia como el sonido; ambos se concatenan y de las pausas que se establecen entre ellos se deriva la emoción y los sentidos.

60 Pero volviendo a la poética de Dolores Castro, observamos que hay una gran coherencia entre la génesis de la palabra arrancada del silencio, y la lucha por mantenerla viva. En su obra asistimos a la develación de las cosas a través del sonido porque en ella sonido y silencio son dos entidades elocuentes. Leamos este otro poema:

Yace la piedra
muda y obediente

y la hierba sólo se mueve hacia la luz.
Vagan los animales
vagan y gritan en medio del azoro
de moverse entre los vivos.

Sólo nosotros
nostálgicos de ayer, anhelando futuro
empezamos palabras bajo el cielo
desobedientes, sordos,
mudos ante el escándalo de la muerte.

(*Poemas inéditos*, p. 132)

En este poema aparece la palabra subversiva que se revela a lo desconocido y busca explicaciones, recurriendo a la inmanencia o a la solidaridad que hay entre las cosas.⁵⁹ La *búsqueda de sentido* transcurre en un ambiente que va de lo inanimado, lo animado y la conciencia. La piedra, mediante una prosopopeya, adquiere características humanas, es “muda y obediente”, los

⁵⁹ María Zambrano en este bello pasaje pareciera explicar el poema de Dolores Castro: “Si la piedra es sólo esta piedra que veo, si mi ver no la mira trasponiéndola en algo que está bajo ella, en algo que la soporta y la oprime, en algo que imprevisiblemente, en un movimiento ascensional, la hace templo, copa del cielo, el hombre, y aun quizá todo lo viviente, se queda sin lugar.” *Op. cit.*, p. 50.

animales “gritan” en medio de la sorpresa de “saberse” vivos, el hombre forma parte de este mundo porque comparte el espacio con los otros seres, pero lo separa la conciencia que tiene sobre el tiempo. Sabe que hay un ayer, un futuro y un presente. Y este conocimiento sólo puede dárselo la palabra. Los animales viven en el azoro permanente porque son eternos como las vacas de Helios que aparecen en la *Odisea*, los animales no tiene palabra y por eso no tienen historia. En el hombre, la certeza de su finitud alimenta su nostalgia y su rebeldía, hace preguntas, cuestiona y se cuestiona, pero nada puede resolver ante “el escándalo de la muerte.”

La conciencia de la palabra se percibe en el poema a partir de la última estrofa. Porque las cosas siguen su ritmo natural integradas al mundo: la piedra yace, la hierba se mueve hacia la luz y los animales vagan. “Sólo” el hombre experimenta una escisión porque padece la nostalgia de la separación o la desgarradura, y para reintegrarse al mundo o al todo, sólo tiene las palabras que va acumulando “empezando” bajo el cielo.

“El poeta lírico —escribe Octavio Paz— entabla un diálogo con el mundo; en ese diálogo hay dos intenciones extremas: una, de soledad; otra, de comunión. El poeta siempre intenta comulgar, unirse (*reunirse*, mejor dicho), con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza... La poesía mueve al poeta a lo desconocido.”⁶⁰

En este poema no hay respuesta al misterio de la vida del hombre en el mundo, el juicio se suspende frente a la sorpresa o al escándalo, o se disuelve en el silencio. La acción de la voz lírica más que resolver una cuestión la plantea, porque acaso la función más alta de la palabra poética consista en preguntarse sobre la identidad del ser, sobre su paso por la vida y, quizá, el resultado de la búsqueda sea la de apresar por un instante la fugacidad. A propósito, comenta Pedro Salinas:

En el lenguaje el hombre existe en un hoy, se vive; se siente vivo en su pasado, hacia atrás, se retrovive. Visto así, el lenguaje ya es mucho más que una actividad técnica, práctica, un medio de comunicación que camina en cuanto logra su cometido circunstancial; es una actividad trascendental; es un hacer de salvación.⁶¹

Otra de las líneas de la poética de Dolores Castro se refiere a la reflexión sobre el “oficio” o, más propiamente, sobre las características de sus poemas. El oficio nos remite a un “trabajo” y también nos ubica en el centro de una polémica nunca resuelta. La pregunta de perogrullo es si el poeta nace o se

⁶⁰ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 97.

⁶¹ Pedro Salinas, “Lenguaje y tiempo” en *Antología de textos sobre lengua y literatura*, p. 25.

hace, si se abandona a las musas, a la inspiración y al genio o si cumple su faena con las palabras, extrayéndoles el sentido.

Acaso una de las bases para romper la dicotomía entre *nacer* y *hacerse* consista en aceptar que el poeta, ante todo, es un ser que no sólo siente, también piensa y hay en él una inteligencia poética que le permite trabajar con los materiales propios de su oficio. Esta simpleza, sin embargo, no es del todo compartida en la sociedad o en el medio intelectual. Al científico y al filósofo se les da en patrimonio el razonamiento y al poeta se le asigna la parcela del *sentir* para que con ella *Cree su mundo* y se aleje de los asuntos serios que no le conciernen.

62

No obstante, el oficio del poeta no es incompatible con el pensamiento, del cual se sirve y al cual sirve por otras vías que no son las del rigor científico. “Todo verdadero poeta —escribe Valéry— es bastante más capaz de lo que en general se sabe, de razonamiento justo y de pensamiento abstracto.”⁶² El oficio, en un caso extremo, lo equipara al químico metalúrgico quien para conseguir los perfiles y la luz de un diamante, debe aplicar sus conocimientos y sus técnicas para limpiarlo de las impurezas que tenga adheridas.

Siguiendo el pensamiento de Paul Valéry encontramos que el oficio del poeta se enriquece frente a la diversidad, porque éste no significa una limitación sino la posibilidad de *ser en él*, pero también ser otro:

Sobre este punto llegaría a añadir esta opinión paradójica: que si el lógico nunca pudiera ser más que lógico; y que si el otro únicamente fuera poeta, sin la menor esperanza de abstraer y de razonar, no dejaría tras él ninguna huella poética. Pienso con toda sinceridad que si cada hombre no pudiera vivir una cantidad de vidas que no fueran la suya, no podría vivir la suya.⁶³

El oficio, pues, radica en ser fiel a un trabajo, en este caso al poetizar. La poesía, como se ha dicho, tiene una apariencia de juego, y ese juego obedece a ciertas reglas, que el poeta respeta, pero también rompe para establecer otras. Escribe Alfonso Reyes: “Soy un esclavo de mis propias cadenas —dice el poeta, mientras canta haciéndolas sonar.”⁶⁴ Y el canto, el sonido, la composición del texto, etcétera, inician y terminan con las palabras. No hay otra manera de hacer literatura.

Una anécdota que ilustra lo que hasta aquí se ha dicho es recuperada por Alfonso Reyes y Paul Valéry en los siguientes términos: un buen día el pintor Edgar Degas, que acostumbraba escribir poemas en sus ratos libres, se

⁶² Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, p. 99.

⁶³ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁴ Alfonso Reyes, “Jacob o idea de la poesía”, p. 133.

acercó nada menos que a Mallarmé y le dijo lo siguiente: “Su oficio es infernal. No consigo hacer lo que quiero y sin embargo estoy lleno de ideas —a lo que el simbolista respondió— No es con ideas, mi querido Degas, con lo que se hacen los versos. Es con palabras.”⁶⁵

Así pues, el oficio está marcado por la conciencia en el uso de las palabras, como se observa en este poema de Dolores Castro:

Son rumiantes, son grises,
tropiezan entre piedras sus cuatro patas:
son rumiantes, son grises mis palabras.

Tienen pastoso corte de hierba machacada.
Arrancan del silencio
y se lanzan
desde una noche larga.

Ahora mismo se amontonan,
ruedan por esa cuesta,
tratan de ver el sol
con sus ojos de piedra
pulimentada.

(Soles, p. 87)

En este texto la voz lírica define las herramientas de su trabajo de una manera ‘natural’, éstas proceden de un ámbito agreste del cual se separan mediante movimientos básicos. Las palabras revisten formas de animal, “son rumiantes, son grises [...] tropiezan entre piedras sus cuatro patas” y en su lucha por *ser* o significar rebasan el silencio y la noche para alcanzar la luz, el sol. En este “leve” proceso se advierte la génesis de su nacimiento. Las palabras son la hierba y también son el animal que se las come, tropiezan con la piedra y a su vez son la piedra “pulimentada”, merced al trabajo que se ha hecho con ellas, se desprenden del silencio donde vivían e iluminan la noche de la que proceden. Este juego de paradojas nos muestra el esfuerzo de la creación y también la conciencia de un oficio, la voz lírica se sabe dueña de sus palabras, sabe como “se lanzan” para que brillen “desde una noche larga.” Asimismo, el brillo, la luz de las palabras nos remite al recuerdo y a la historia del hombre en el mundo. Castro, a propósito de este poema afirma: “yo considero que todos vamos por el mundo movidos por el asombro. Las palabras no son más que la experiencia de todos los estratos de la

⁶⁵ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 85.

vida. El hombre a penas ha aprendido a pulimentar la piedra, a ejercitar la memoria mediante un oficio.”⁶⁶

Significado especial tiene en este texto la imagen y lo tendrá, por sus características peculiares, a lo largo de la obra de nuestra autora. La imagen es un recurso visual, sonoro y auditivo que se crea en la poesía mediante las palabras, esto se dice por las diferencias que dicho recurso adquiere en otras artes, como la pintura o el cine, por ejemplo. También es una síntesis de lo disperso, especialmente en la poesía moderna, porque la imagen puede unir realidades inconexas.

64 La imagen implica un tratamiento de la luz, un juego con el color, el sonido, y demás sensaciones que pueden provocarla. De hecho las diversas escuelas literarias tienen una forma de mirar y de expresar lo mirado; ello podría redundar en una especie de perspectiva visual. Para citar algunos ejemplos más cercanos a nuestra autora, se debe recordar el ‘cansancio’ de la mirada ante las imágenes modernistas y su colección de pedrería luciente.

Pero la forma de ver, aunque pareciera estar representada por la fijeza, también puede ser dinámica. Escribe Octavio Paz: “la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad.”⁶⁷ Se dice que la imagen no se puede describir ni interpretar porque se destruye o se rompe su magia, pero ella misma engloba un pensamiento mediante la aprehensión y la puesta en diálogo de lo diverso y de lo opuesto. La imagen, agrega Paz: “es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos.”⁶⁸

Por otra parte, se dice que ante la exuberancia sobreviene la austeridad, y ante el exceso la contención. En todo caso parece saludable sintetizar la luz que provocar una eclosión de fuegos de artificio. Esa parece ser la lección de José Juan Tablada al ámbito de las letras en lengua castellana, cuando les robó el pequeño fuego del haikú a los japoneses e iluminó a nuestra poesía con incendios diminutos. Todavía recordamos con la pupila estas tres cristalizaciones elaboradas, a semejanza de la estructura clásica:

El pavo real
Pavo real, largo fulgor
por el gallinero demócrata
pasas como una procesión...

⁶⁶ Entrevista realizada por nosotros.

⁶⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 108.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 111.

El saúz
Tierno saúz casi oro,
casi ámbar,
casi luz...

Sandía
Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada de sandía.

Esta influencia, si no fue explícita en nuestra autora, sí se percibe de una manera indirecta. Los poetas posteriores a Tablada optaron por la mesura e hicieron uso de ese pincel fino del que hablaba Villaurrutia. Fue el caso de Ramón López Velarde, de Efrén Rebolledo⁶⁹ y del propio Xavier Villaurrutia para quienes el paisaje no necesariamente es una realidad externa sino que tiende a subjetivarse y nos muestran la sensación —que a veces pudiéramos tocar—, como nos ocurre frente a un cuadro impresionista.⁷⁰

65

En el poema que nos ocupa asistimos al dominio de lo gris; las palabras son grises y parecen absorber o asimilar al resto de las cosas, como a las piedras y la hierba. Luego se establece un contraste con la sombra, porque el discurso parte del umbral de la noche y las palabras conservan la grisura de ésta por estar situadas en la linde, pero aspiran a la luz: “tratan de ver el sol/ con sus ojos de piedra/ pulimentada.”

En el primer capítulo de este estudio decíamos cómo Xavier Villaurrutia encuentra que la poesía mexicana tiene su color y su hora crepuscular y, aunque en lo general creamos que su planteamiento no implica a todos los autores, con la poética de Dolores Castro hay cierta correspondencia, por eso lo retomamos aquí:

La poesía mexicana tiene también su color [...] es un color gris, un color gris perla. No quiero decir que haya ausencia de colores parecen deleitarse dentro de los grises, suavizarse, matizarse en ellos [...] no sé qué me lleva a pensar que el

⁶⁹ Villaurrutia en su prólogo a los *Poemas escogidos* de Efrén Rebolledo encuentra similitudes entre este poeta y Tablada, del primero considera su imagen vibrante y sensual, en el segundo encuentra un espejismo dorado.

⁷⁰ Sobre la importancia del paisaje, Castro opina: “El paisaje está dentro de uno y se señalan —en su obra— los contrastes entre Zacatecas y las ciudades conocidas. A pesar de que viví la experiencia del mar desde un barco y estuve en Europa, la raíz está en Zacatecas —nexo ‘espacial’ con López Velarde.” Mariana Bernárdez, *op. cit.*, p. 14).

ópalo es la piedra preciosa que puede simbolizar la lírica mexicana, con sus luces amortiguadas por la entraña de la piedra.”⁷¹

66

Las palabras de Villaurrutia no sólo describen un hecho, también aluden a una actitud, la del poeta frente a la creación. Esta actitud se refiere a la modestia, a la búsqueda de los espacios cerrados y sombríos en donde el poema y la poesía inician su proceso de gestación. De hecho el color gris es símbolo de sencillez y de humildad. Ante los poemas sonoros y brillantes que se declaraban a la mitad del día —por ejemplo los de índole modernista, los de Neruda o incluso los de Pellicer— Villaurrutia y Dolores Castro apuestan a la medida, a la contención lírica y a la media luz.⁷² Valga esta otra muestra para reafirmar el sentido que la imagen tiene la obra de nuestra autora:

Mañana

Entre los pozos
de luz
esta mañana opalina
de ópalo lechoso,
en la que apenas al nacer
mueren los pasos
y no hay grito que dure.
Aun el zureo de la tórtola
pierde su eco
y en el humor acuoso de los ojos
se detiene la niebla.

(*Las palabras*, pp. 122-123)

El poema se construye a partir de una imagen que lo envuelve: la niebla. Ésta limita los pasos, el grito o el eco de la tórtola. La bruma se planta frente a los ojos e impide la mirada y confunde los objetos.

⁷¹ Xavier Villaurrutia, “Introducción a la poesía mexicana”, p. 765.

⁷² En el epílogo a la reeditada antología *Laurel*, Octavio Paz recuerda la posición de dos poetas con estéticas opuestas: “Neruda veía a Villaurrutia como se ve a un curioso coleóptero; a su vez, Xavier lo veía como a un brontosaurio.” (p. 487) Nos imaginamos ese singular encuentro entre estos personajes (algo así como el choque de la primera mirada entre Cardenio y don Quijote): uno tratando de formar conciencias mediante un “canto general” y aéreo y el otro “cristalizándolas” desde una posición —según el chileno “falsamente pura y artificiosa”. Incluso el propio Paz describe el vértigo que Neruda le causaba —y que él ocasionará después a los poetas jóvenes—: “El peligro de la amistad con temperamentos de esta índole es que ellos, como ríos en perpetua crecida, se desbordan y derraman sobre los espacios libres; para hacer frente a esta continua inundación no tenemos más remedio que levantar diques y muros.”, *idem*.

Si tuviéramos que buscar el emblema o el símbolo que aglutinara la poesía de Dolores Castro en una imagen y en una actitud, tendríamos que recurrir, precisamente, a la tórtola o a su variante mexicana, la torcaza. Esta ave, lejos de tener los esplendores del cisne verleniano, que se apropiaron con tan venturosa fortuna los modernistas, es gris, sombría y, a veces, melancólica. No confunde su presencia sobre la ternura flexible de los lagos, sino en los arrabales de la ciudad. Esta ave tampoco tiene la hondura del búho meditativo de Enrique González Martínez, más bien apura sus “verdades ácidas” en “aceras de sueño.” En fin, esta ave es testimonio de humildad y de sobrevivencia. A menudo nos sorprende su temblor como si fuera un puño de tierra entre las manos que de pronto, mediante un soplo, se hubiese decidido a volar y a cantar.⁷³

Otro poema que nos permite concluir con lo que hemos llamado la conciencia del oficio, donde confluyen las imágenes y el silencio, es el siguiente:

Las palabras
agujeros negros
música de tinieblas
piedras lanzadas sobre conciencias
amplias como un atrio
en donde todos los vientos se dan cita.

Las palabras serpentean
bajo los filos de los años
húmedas, encendidas
entre las comisuras de los labios.

(*Las palabras*, p. 119)

Este poema tiene un contenido declarativo directo. Su sintaxis es contundente y el sentido puede parecer lineal. En ambas estrofas el sujeto es el mismo: las palabras, el resto describe sus atributos. De hecho en un simple cuadro se pueden enumerar los calificativos que reciben:

Las palabras	Las palabras
agujeros negros	serpentean
música de tinieblas	húmedas
piedras lanzadas	encendidas
amplias	

⁷³ “La tórtola —comenta Castro en entrevista— representa la imagen de lo que yo quiero decir. Este pájaro, a veces, se mueve con lentitud y tiembla, su canto no es estridente, sino una queja suave, cotidiana. Se sobrepone con facilidad a los diversos rigores de la vida. La tórtola también representa los límites de mis poemas porque no pone huevos de avestruz. No podría.”

No obstante, la primera estrofa carece de una oración principal y es, por eso, un sujeto cuyo predicado se aprecia en la segunda. Así, la idea central parece ser esta: “Las palabras/ serpentean bajo los filos de los años.” Estos es, se sobreponen al tiempo, gracias a los atributos que comportan, porque se mueven entre fuerzas contrarias y esta contrariedad las sustenta. De este modo, las palabras poseen la opacidad y la luz, el silencio y la dureza de la piedra, pero también son el sonido que provee la música; se deslizan sigilosas como la serpiente para burlar el tiempo y se encienden con la voz discreta: entre las comisuras de los labios. Así pues, las palabras de Dolores Castro nacen del oficio, de la convicción, del esfuerzo que supone estar vivo y tener conciencia de ello.

Por último, en la poética de Castro aparece una crítica más o menos directa a los escritores e intelectuales que escriben de manera fácil y sin ninguna correspondencia con sus experiencias reales o con la vida. Para ella, se debe recordar, la poesía es una manifestación de sinceridad y sencillez. Por eso rechaza la impostación y la grandilocuencia, pero además rechaza el ejercicio de la palabra al servicio de las burocracias en el poder.

La autora en diversas charlas ha dejado entrever su perfil ideológico y político. Éste se fue edificando en una tradición liberal heredada de su abuelo y su padre.⁷⁴ Dentro de la gama de personajes posrevolucionarios ha expresado simpatías por la obra educadora de José Vasconcelos y por el proyecto nacionalista y popular de Lázaro Cárdenas. En contraste, vio en la época de Miguel Alemán la hipocresía y la simulación hechas gobierno, y no ha dudado en considerar al PRI y su sistema como una dictadura de Estado equiparable a la que tuvo España con Francisco Franco.⁷⁵ En otro momento confiesa —citando a su amigo Alejandro Avilés— que lo malo de una dictadura de partido es que, a diferencia de las que surgen de un golpe de Estado, ésta no se acaba nunca —ahora diríamos que no se acaba mientras no sea sostenida y sustituida por un partido de derecha.

Este sistema fue el que protagonizó los hechos del 68 y el que resistió ese choque, gracias a la simulación revolucionaria, para “reformarse” en las tres décadas venideras. Dolores Castro recuerda, y de algún modo denuncia, a esa clase de intelectuales orgánicos, que le dieron, y le siguen dando, ‘solvencia moral’ al sistema. Escribe:

⁷⁴ Castro expone: “mi papá y mi abuelo habían sido liberales, pero de los buenos.” Pedro Antonio Armendáriz, *op. cit.*, p. 13).

⁷⁵ De su estancia en España, en la década de los cuarenta, recuerda: “teníamos miedo de los franquistas porque iba uno en un tren y de pronto atrapaban a alguien los guardias y se lo llevaban, veíamos la cara del que habían atrapado, y ay... nosotras (Rosario Castellanos y ella) estábamos ilegales, no había relaciones diplomáticas con México.” *Ibid.*, p. 28.

Son de esas colas que el ratón esconde

Hablar, hablar.
Bonito y adobado.

Palabras grandes
y de flor marchita.
Palabras que perdieron la cola
por esa misteriosa
adaptación de las especies
que a unos torna rabones
mientras a otros les da gran boca.

(Soles, p. 89)

69

Como se ve, es un poema de tono irónico. Su tema es el uso de la palabra como discurso vacío, pero a la vez adornado; compuesto para ocultar lo que se ha hecho y no conviene difundirlo. Las palabras, el discurso, las actitudes se transforman en “esas colas que el ratón esconde.” Cuando logran disimular —los intelectuales y los poetas, probablemente— su prosapia, unos se vuelven rabones, enmudecen, y otros siguen hablando sin sustento.

La lectura de este texto, y del que sigue, nos permite intuir una relación con la obra del chileno Nicanor Parra. Como se sabe, este poeta escribe sus antipoemas recurriendo a tópicos y situaciones poco consagrados en la costumbre del poetizar, donde destaca el humor, el desenfado, la picardía y la palabra o antipalabra poética que *desrealiza* la sensación estética, aunque sea en parte, y se reviste de ironía. La antiolempnidad de los poemas se convierte en uno de sus atributos.⁷⁶

⁷⁶ “Pero, ¿qué es un antipoema? —Se pregunta Hugo Montes— El término dice bien de su carácter negativo, de su rechazo a lo que normalmente se considera poético [...] Veámoslo a propósito del lenguaje de la antipoesía. Hay, desde luego un distanciamiento consciente de la lengua tradicionalmente considerada literaria. Se opta por la expresión coloquial y cotidiana proveniente del decir de la calle o del mercado...” (Nicanor Parra, *Poesía y antipoesía*, int. Hugo Montes, pp. 15-16). Por otra parte, la poética de Parra queda definida en este breve poema:

La montaña rusa
Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tono solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.
Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.
(*Poesía y antipoesía*, p. 57)

Leamos este poema de Castro:

Intelectuales, S.A.

Mientras tú trabajas,
yo pienso por ti.

Y si tú sufres,
yo sufro por ti.

Y si tú no comes,
yo ya comí.

Y si te matan
yo no morí.

(Soles, p. 89)

70

El tono de este poema, como en el anterior, es directo e irónico. Los intelectuales se agrupan, ahora, en una cofradía muy característica en nuestras sociedades capitalistas. Este grupo de notables tienen “conciencia” de su relevante papel frente a los otros, pues “piensan” y esto les permite acompañar a los que no comparten las mieles de ‘la razón’, a los que se mantienen en la caverna, en su dolor. Sin embargo, cuando se debe compartir la pobreza, la miseria, la necesidad de comer, se opera un cambio; ahí el desvalido va solo, también va solo en la lucha por una sociedad mejor.⁷⁷

Hasta aquí hemos visto como se entrevé en la obra de Dolores Castro una especie de conciencia social, también señalábamos que ésta más bien se da en términos biográficos y no tanto en su obra. La ideología, entendida como el “conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época”⁷⁸ sufre en su obra un proceso de opacidad, esto es, prácticamente está borrada porque sus textos están volcados sobre la poesía misma. De este modo, en muchos casos sus poemas son herméticos o, si se atisba una leve denuncia ésta se disuelve en el humor. La suya no es una obra cercana a la literatura de compromiso. Aunque en nuestras letras ha habido buenos ejemplos de poetas con un alto grado de conciencia social e

⁷⁷ “Cuando escribí ‘Intelectuales, S.A.’ —comenta Castro en entrevista— pensaba en los intelectuales del Cono Sur y también en el sistema político mexicano de los años sesenta y setenta. Pensaba en los intelectuales que preferían ignorar las nuevas atrocidades [...] y es que la evasión es muy tentadora. Esto no quiere decir que haya uno de comprometerse, basta con que seamos fieles a la verdad.”

⁷⁸ *Diccionario de la Real Academia.*

incluso han llegado a ser estimables y maestros de generaciones, como Efraín Huerta, Rosario Castellanos, Margarita Paz Paredes, etcétera.

Ciertamente la obra literaria se integra de preconstruidos culturales que comportan valores éticos, estéticos e ideológicos, el problema parece agudizarse cuando las ideas se convierten en programa y buscan despertar conciencias e incitan a la acción, esto es, se concibe a la literatura como propaganda. Es difícil sustraerse a los problemas (pobreza, marginación, injusticia) que ameritan ser solucionados, pero también es muy complicado tratar de resolverlos mediante la literatura.⁷⁹

En México, la literatura ha vivido un proceso adjunto a las luchas reivindicativas, son ejemplo de ello la novela de la revolución, los textos que aluden al indigenismo o a la lucha de partido, es el caso también de algunas obras de José Revueltas.⁸⁰ Vistas a distancia, estas obras se recuerdan, y se leen, por lo que tienen de literario. En la política, parafraseando a Valéry “la pasión anula el acto” y el acto del poema, hasta cierto punto, es intrínseco, se concreta con el uso del lenguaje, el sentido y la emoción que genera, como base de la percepción estética.⁸¹

Incluso la buena voluntad del poeta, desde el poema, sale sobrando, porque la realidad es más compleja que las incursiones que pueda hacer en ella. Se dice que el joven Miguel Ángel Asturias llevó a Francia la palabra indígena a través de una serie de cuentos que pretendían recuperar la voz de los ancestrales pueblos mayas y Valéry, al leerlos, descubrió el hechizo de una *pesadilla tropical* y le aconsejó volver a sus fuentes.

Una cosa son los grandes y reales problemas que padecen los pueblos y otra que el poeta los deba resolver. A lo largo de la historia los crímenes se convierten en anécdotas. En cambio, sin exagerar el esteticismo, un poema breve —como dijera Paz— puede ser un taladro que traspase los muros del tiempo.

La problemática social, como se ha dicho, no es ajena a Dolores Castro, pero en su obra es un *dilema adjunto*. Y no es que ésta carezca de importancia, es que hace más callándolo, es que siendo buena poeta en un país en que la poesía femenina carecía de oficio, ya es generosa su contribución. De todas formas en las anécdotas, que se producen a partir de la injusticia y del

⁷⁹ “Para hablar de la cuestión social —comenta Castro en entrevista— hay que incorporar hasta la médula la esencia universal de justicia, a partir de ello se disuelve lo transitorio y queda lo fundamental. Lo que es común a todos los hombres.”

⁸⁰ Cfr. José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX (1910-1949)*, pp. 61-67.

⁸¹ Vasconcelos opina que “La literatura debe ser, fundamentalmente, protesta.” (Emmanuel Carballo, *op. cit.* p. 5) Considera que las grandes obras sólo se generan en una sociedad libre y, mientras esto no sucede, el escritor debe, de algún modo, denunciar la opresión.

encono ideológico, conocemos las cuestiones palpitantes que preocupan a nuestra autora. Castro recuerda a Diego Rivera: “A Diego también lo expulsaron del PC, y cuando lo expulsaron les dijo: yo creía que la revolución era para todos, pero por lo visto no es más que para los revolucionarios.”⁸² Lo mismo ocurrió con Revueltas, cuya inteligencia y capacidad de cuestionamiento fue intolerable para los precursores de la tolerancia, fue desalojado del Partido Comunista en dos ocasiones. Hizo de la cárcel su lugar de residencia, según declaró, ésta había significado para él “una especie de beca oficial”.

72 De este modo, el “contenido social” en la obra de Castro pareciera implicar una toma de postura desde la conciencia. Ser conscientes no necesariamente nos debe llevar a la praxis. En la historia de la filosofía hay doctrinas ilustres que eligen el camino de la introspección o el estoicismo como una de las vías para acceder al ser y para dejar que el mundo se realice como es. En todo caso, las esferas de la acción no tienen por qué volverse unidireccionales.

Por último, leamos este poema donde “lo social” pierde el referente inmediato y adquiere una dimensión casi ontológica:

Camaleones de raza,
comedores de aire
invisibles,
olvidados entre los maizales

que ladean la cabeza
con alegría de gallo
si el sol sale.

Allí están bien.

Silencien sus estómagos vacíos.

El hambre es necia
necesidad
del cuerpo, no del alma.
¡Siempre habrá pobres, cállense!

(Soles, p. 88)

⁸² Pedro Antonio Armendáriz, *op. cit.*, p. 25.

La apertura del poema ocurre en el verso final mediante una exclamación, que también parece una sentencia. No obstante, ésta nos conduce a la ambigüedad, ¿a qué clase de pobres alude la voz lírica? Acaso una pista se encuentre en estos versos: “El hambre es necia/ necesidad/ del cuerpo, no del alma.” Esta idea se puede relacionar con los pobres que, aparentemente, buscan el sustento diario y básico de su subsistencia. Sin embargo, el deseo de subsistir no implica la satisfacción de las necesidades porque éstas tienen su justificación en sí mismas. El hambre es una condición, la pobreza es otra condición; ambas son “necias” y paralelas; y parecieran ser congénitas en el hombre.

Se percibe aquí un planteamiento escéptico porque el alma es ajena al prurito del deseo inmediato. El alma trasciende la “necedad” y comparte las características del camaleón: su indiferencia, su metamorfosis, su olvido, su búsqueda de la luz. El camaleón es una criatura sabia que engaña a su estómago vacío con bocanadas de aire, que ocupa un lugar privilegiado en la altura y desde ahí el mismo se convierte en un nexo de la luz con las sombras, en un eslabón entre la tierra y el cielo. Los camaleones celebran el ciclo de la vida y por eso: “ladean la cabeza/ con alegría de gallo/ si el sol sale.” La voz lírica concluye: “Allí están bien.” Luego se establece una analogía entre estos seres y los pobres, les ordena: “Silencien sus estómagos vacíos.” Este verso divide al poema en dos porciones y establece una simetría.

El último verso es perturbador por la carga semántica que comporta: “¡Siempre habrá pobres, cállense!”. De hecho esta línea tiene dos partes, en la primera se enuncia una convicción, y en la segunda hay una orden, un imperativo. La pobreza es una palabra democrática que alude a todos. Hay pobres con bienes, pobres sin bienes, pobres sin amor, pobres con amor, pobres de espíritu, etcétera.

En el ámbito cristiano la pobreza es una virtud: “Bienaventurados vosotros los pobres, porque vuestro es el reino de Dios/ Bienaventurados los que ahora tenéis hambre, porque seréis saciados. Bienaventurados los que ahora lloráis, porque reiréis.”⁸³ Así podría uno preguntarse ¿qué sería de las religiones sin sus pobres? Acaso un alma tan noble como fue la madre Teresa de Calcuta nos responda, con su obra, esta cuestión. Se dice que su pasión por los pobres y los menesterosos fue extrema, que cuando iba a Roma se escapaba del Papa y se iba por los tugurios a rescatar mendigos ¡cómo si en la India no tuviera suficientes! Se dice, también, que les ofrecía techo, comida y curaba sus heridas, pero cuando un mendigo era sano y trataba de incorporarse a la vida útil, ella se enojaba mucho porque aquel miserable salía de la condición que Dios le había deparado, ¿cómo pues justificar la caridad?

⁸³ San Lucas 6, 21-22.

Pero hay otra cuestión que acaso hubiera alegrado a la madre Teresa y es que muchos de los pobres desean seguir siendo pobres, pero con una variante. Hay penitentes —como dijera Dostoievski— que se vuelven miserables. Luis Buñuel retrató muy bien el asunto en sus cintas *Viridiana* y *Los olvidados*. De este modo, la lente surrealista parece que ve en la pobreza no la realidad, sino la esencia del hombre.

74

En este sentido, efectivamente siempre habrá pobres porque hay una especie de “secularización de la pobreza”, también de la ignorancia o su atenuante la inocencia como virtudes inherentes a ella. Pero habrá pobres incluso a despecho —y por desgracia— de las teorías que buscan la equidad económica y el reparto de los medios de producción. Los ensayos, en este sentido, fracasaron y la utopía que combatió Marx creyendo que había descubierto las leyes de la historia, parece haberlo devorado.

Suponemos que a todo lo anterior alude el verso de Dolores Castro: “¡Siempre habrá pobres, cállense!” Esto queda claro cuando coincidimos en que la poesía para ella no es una fuga, una coquetería social o “un refugio para el dolor”, es más bien conciencia y fidelidad a la palabra.

Por último, leamos su opinión en torno a la cuestión social en la literatura:

Desde luego que la realidad y la historia influyen a la literatura, pero también se da el proceso inverso. Porque ante todo, el hombre que escribe lo hace desde adentro de sí mismo; expresa lo que es el SER y el tiempo interiorizados y decantados. Si la época entra demasiado, las obras y los escritores se olvidan... Por eso, cuando un poeta o un escritor habla más sobre su yo personal, exhibiéndose como individuo ‘corriente’, desdeña la verdad universal que, paradójicamente subyace en él, pero en lo más profundo de su ser. En esa profundidad el tiempo y el espacio se constriñen y todos los hombres son semejantes. Ahí está la raíz clásica del gran arte. Lo demás consiste en hacer documentos sociales...⁸⁴

2. 4 Poética, estilo y lenguaje literario

Un poeta es un mundo, una forma única de girar en el universo siguiendo un ritmo propio, de acuerdo con la luz de las esferas que oscuramente persigue.

Dolores Castro

La poética de un autor, entendida como un programa, puede o no verificarse

⁸⁴ Entrevista realizada por nosotros.

en los textos que realmente escribe, y ésta, así considerada, no tendría relación con su estilo porque el estilo se representa en la disposición discursiva de las obras. No obstante, si pensamos en la poética en el sentido de estructura y la asociamos con la estilística, se reconocerá que ambas disciplinas tienen una base común: la ciencia del lenguaje o la lingüística. Las dos describen el hecho literario, aunque las aproximaciones a él sean diferentes. En todo caso, nos interesa conjuntarlas para que nos permitan esclarecer las correspondencias que hay entre la poética personal de la autora y su estilo.

En este sentido, se procurará responder a algunas de las apreciaciones que ha hecho la crítica, y que se consideran justas, como son: que su obra se caracteriza por la sencillez, la brevedad, la intensidad, la captación del instante, la contención lírica, etcétera; rasgos que producen “una poesía desprovista casi por completo de artificios, un discurso directo en donde el ritmo se halla subordinado a la creación de un ambiente íntimo.”⁸⁵

Dicho de modo general, la estilística es la ciencia que estudia el estilo;⁸⁶ es decir, las peculiaridades lingüísticas que pueden nacer de la desviación de una norma, pero que se convierten en el rasgo distintivo de una época literaria, una obra, un conjunto de obras, o un autor.

Entre los fundadores de esta disciplina destacan, Karl Vossler y Leo Spitzer. El primero considera que el estilo personal de un autor está sujeto a determinismos de carácter histórico, mientras que el segundo se inclina por la expresión individual, influida por factores de carácter psíquico.⁸⁷

Por otra parte, Amado Alonso hace una bella exposición sobre la materia en su famosa “Carta a Alfonso Reyes sobre estilística”; aquí expone que el objetivo de esta disciplina es buscar un conocimiento íntimo de los textos a través de una lectura inmanente, misma que procurará revivir la emoción experimentada por el autor al momento de crear su texto. De este procedi-

⁸⁵ Dolores Castro, *No es el amor el vuelo*, pres. de Manuel Andrade, p. 14.

⁸⁶ Francisco Montes de Oca define el estilo de este modo: “Es la unidad del fondo y la forma de la obra literaria, la resultante de la fusión del pensamiento y del lenguaje. Todas las facultades del escritor dejan marcado su sello característico en la obra literaria. Cada escritor se distingue por su estilo como cada hombre por su fisonomía.” *Teoría y técnica de la literatura*, p. 56.

⁸⁷ Cfr. Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, pp. 19-24. Esta autora también recuerda otras acepciones de estilo; así Barthes opina que éste es la expresión del ‘yo’ profundo del autor. En tanto que la clásica frase de Buffon suponía que “le style est l’homme”, misma que Ermilo Abreu Gómez considera incompleta: Su concepto —dice— fue un poco miope (...) No se le ocurrió, no se le podía ocurrir, relacionar el estilo con la arquitectura de la obra, ni con la índole del idioma. Olvidó que estos elementos son substancia ineludible del estilo literario.” *Discurso del estilo*, p. 12.

miento también era partidario su predecesor, Leo Spitzer, quien a partir de la lectura indagaba aquellos elementos del sistema de expresión que hubieran despertado su curiosidad. El acercamiento “desinteresado” posibilita compartir una experiencia vicaria, o vivencial, desde la obra y es un punto de partida para su “comprensión”. Por otro lado, Dámaso Alonso, considera la intuición como un medio para lograr el conocimiento del texto poético: “Las obras literarias no nacieron para ser estudiadas sino para ser leídas y directamente intuitas.”⁸⁸ Dicha intuición permite, en último término, revivir la emoción que les dio origen, porque el poeta vive los sentimientos y a la vez los contempla en la obra creada.

76

“La estilística atiende —escribe Amado Alonso— preferentemente a lo que de creación poética tiene la obra estudiada, a lo que de poder creador tiene un poeta.”⁸⁹ Este “poder creador” se manifiesta en el sistema expresivo que lo mismo incluye a los temas como al tratamiento que de ellos se hace. En otros términos, podríamos decir que incluye al *qué dice* y *cómo lo dice*. Y de la interrelación de ambos componentes puede surgir una obra artística de cualidades estéticas.

Sin embargo, y pese a todo el empeño y los aportes que hicieron tanto Dámaso como Amado Alonso, uno puede preguntarse qué es eso de “creación poética”, cómo se define, cuáles son sus características frente a obras “no poéticas”. El método estilístico suele ser descriptivo, se ocupa preferentemente de la poesía y menos de la prosa. Sus análisis suelen ser únicos como las mismas obras que estudian y cuando las estudian las eligen, sobre todo, clásicas porque llevan de por medio la ventaja, en algunos casos, de la valoración preestablecida —aunque se debe reconocer, no obstante, la revaloración de Góngora por Dámaso Alonso. No obstante, la noción de estilo entendido como el conjunto de rasgos que diferencian una escritura en particular⁹⁰ es importante como concepto para el desarrollo ulterior de este trabajo.

Por otra parte, la noción de estilo comparte con la de *lenguaje literario* la dificultad de su definición, incluso, juntas, corren el peligro de su inexistencia, dado que ha sido casi imposible establecerlas. Si el estilo es la marca distintiva de un poeta, esta singularidad se verifica a través de un lenguaje literario. Entonces, la cuestión se transfiere, pero no se aclara hacia la naturaleza de éste último. Sobre el tema Arturo Souto considera lo siguiente:

⁸⁸ Dámaso Alonso, *Poesía española*, p. 37.

⁸⁹ Amado Alonso “Carta a Alfonso Reyes sobre estilística” en *Materia y forma en poesía*, p. 81.

⁹⁰ Cfr. Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 582.

El lenguaje literario no es algo *sustancialmente diferente* al común, sino el *uso extraordinario* que se hace del mismo, algo que aspira a ir más allá de la comunicación inmediata y práctica, algo que quiere trascender y perdurar. El lenguaje poético es, además, una desviación del diario; lo raro respecto a una norma, lo aberrante por contraste con el uso estándar de una lengua.⁹¹

En la cita anterior se encuentra la síntesis de lo que es el lenguaje poético, su origen descansa en la lengua común⁹² y se separa de ella por el uso especial que hace el poeta del idioma, mediante ciertas transgresiones de las normas o reglas, dichas rupturas pueden ser de carácter fonológico, sintáctico, semántico, lógico, etcétera. Esta desviación de las normas también se debe a que el lenguaje ordinario normalmente comunica mensajes en sentido recto y con un propósito determinado, mientras que la comunicación literaria excede el plano denotativo y se instala en la connotación o la polisemia.

Ahora bien, la pregunta sería ¿cómo se construye el lenguaje literario? Una respuesta aproximaba, aunque debatible, la proporcionó el lingüista Roman Jakobson para quien “*La función poética* —entendida como el uso particular que hace del lenguaje el creador— *proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación.*”⁹³ De entrada esta afirmación puede dejarnos perplejos, pero si retomamos las dos palabras subrayadas y pensamos en la actitud del poeta a la hora de escribir, encontraremos que éste se sirve del vasto idioma, pero no lo usa todo a la vez —lo cual sería imposible— sino que, al momento de iniciar su tarea, hace una *selección* del paradigma lingüístico y después una *combinación* de las palabras en el sintagma o frase poética de acuerdo con un propósito comunicativo, anímico, persuasivo, etcétera. Luego, si pensamos en el poeta tendremos que reconocer que previamente tuvo una actitud; una predisposición emotiva que la llevó a buscar una manera de expresar lo que estaba sintiendo.

Hasta aquí el esquema parece lógico y claro, sin embargo nos describe solamente los mecanismos pragmáticos o de operación: el creador seleccio-

⁹¹ Arturo Souto, *El lenguaje literario*, p. 15.

⁹² Muchos consideran que el lenguaje cotidiano no está exento del juego metafórico, de tal modo que resultaría casi imposible establecer una frase o expresión neutra, como norma para, a partir de ella, fincar el principio de desviación. Mircea Marchescou opina que hay entre los críticos y lectores una predisposición a considerar literarias algunas obras y a descartar otras, escribe: “Al preguntarse por lo que hace de un mensaje verbal una obra *literaria*, el investigador habla de un saber ya adquirido: se sabe que el texto que se analiza es un texto literario.” *El concepto de literariedad*, p. 55.

⁹³ Roman Jakobson, “La lingüística y la poética” en Thomas A. Debeok, *Estilo del lenguaje*, p. 138.

na y combina, luego crea el lenguaje literario. No obstante, falta saber cuáles fueron las actitudes y los procesos psíquicos que lo condujeron a usar tal adjetivo, tal metáfora, tal imagen, etcétera. Esto último, nos llevaría al viejo asunto de que todo creador, a parte de la predisposición y la actitud, requiere de genio.

78 Tanto los conceptos de estilo como de lenguaje literario tienen un componente general y otro específico, es decir, lo mismo se refieren al hecho literario que a la obra de un autor en especial. Para Raúl H. Castagnino “El estilo de una obra es la resultante de los contenidos, las estructuras y la expresión decantados por la personalidad del creador”⁹⁴, mientras que Arturo Souto opina que el lenguaje literario no es diferente al cotidiano salvo en el uso que el poeta hace de él. Como se ve, ambos conceptos se complementan y definen la naturaleza de un texto.

Merced a lo que se ha expuesto ahora se analizará el siguiente poema de Dolores Castro:

Sobre el plumaje gris
una gota de sangre delata
que hay una herida abierta.
Bajo el ala que tiembla
esconde su terror
la cabeza
Entre el ir y venir de las respiraciones
sólo un coágulo grande de pena.
La vieron ya,
los picos se adelantan.
A uno y otro lado las cabezas.
Y como de puntillas,
se lanzan.
¡Qué furia desatada
contra tal impotencia!
Junto con ella
despedazarían
la propia muerte:
si pudieran.

(*La tierra está sonando*, p. 45)

⁹⁴ Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*, p. 244.

La estructura del texto se divide en dos partes. La primera comprende las tres estrofas iniciales, donde se describe *el hecho*; la segunda incluye el resto de las estrofas y en ella comienza la “acción”, misma que se advierte a partir del noveno verso: “La vieron ya.” El tema planteado podría reducirse a una palabra: ataque. Es decir, hay una ave herida que sufre la agresión de las otras y ante la embestida no puede hacer nada para defenderse. Hasta aquí lo que aparece es una anécdota extraída del ámbito cotidiano, pero el modo en que se recrea es lo que atrae nuestra atención.

En la primera parte del poema se describe al “sujeto” mediante una sucesión de imágenes creadas con adjetivos sobrios como “plumaje **gris**” o bien una frase adjetiva: “sólo un coágulo **grande de pena**” que nos permiten aproximarnos gradualmente a él. Así, la mirada se suspende ante la ingravidez del ave que padece las consecuencias de su herida. Luego percibimos un leve movimiento y el dolor que le ocasiona el ala lastimada, seguido del miedo ante un posible ataque. Después asistimos a una especie de síntesis que enfatiza el estado presente del “sujeto”: “Entre el ir y venir de las respiraciones/ sólo un coágulo grande de pena.”

El siguiente momento se singulariza por el ataque: los otros animales, que han detectado la debilidad de su víctima caen sobre ella con velocidad inusitada. Y a la síntesis hecha por la voz lírica sucede la exclamación y la sorpresa representadas mediante una paradoja: “¡Qué furia desatada/ contra tal impotencia!” estos versos nos conducen al cierre del texto que mediante una hipérbole, nos transmite el grado de violencia percibido: “Junto con ella/ despedazarían/ la propia muerte:/ si pudieran.”

Ahora bien, aparte de la estructura y su relación con el tema a lo largo del texto aparece el tratamiento expresivo. Si hay una figura que pudiéramos llamar fundante del poema ésta sería la sinécdoque. A través de ella, el texto oculta lo evidente y vuelve novedoso lo cotidiano. Como se habrá observado, en el poema se alude a las aves, pero nunca se les nombra. Las intuimos mediante la información gradual que aparece: “el plumaje”, “la cabeza”, “los picos”, etcétera. Hay pues una indeterminación que se suple mediante los efectos y las acciones que se transmiten. Estas ambigüedades se refuerzan a través de artículos indefinidos “**una** gota de sangre”, “**una** herida abierta”, “**un** coágulo grande de pena”. A esta construcción de misterio también contribuye la sintaxis; por ejemplo, en la primera estrofa el sujeto aparece en el segundo verso y reorganizada la oración bajo una sintaxis “normal”, quedaría así: “una gota de sangre delata /sobre el plumaje gris/ que hay una herida abierta.” En la que sigue lo encontramos al final: “La cabeza/ esconde su terror/ bajo el ala que tiembla.” En la tercera los infinitivos adquieren categoría de sustantivos, mientras que el verbo se elide y lo que encontramos es una frase que enfatiza el movimiento y el dolor: “Entre el ir y venir de las

respiraciones/ (hay) sólo un coágulo grande de pena.” En la cuarta estrofa, que es la de la acción, hay tres oraciones cortas que describen el dinamismo de los hechos, mientras que en la última: “se lanzan”, hay un sujeto implícito.

En una apreciación general del poema, se debe reconocer su ‘sencillez’, la cual se manifiesta por varias razones. En primer lugar el léxico es accesible, no hay palabras que ameriten una búsqueda acuciosa en el diccionario. La adjetivación, como marca de estilo, consiste en el uso deliberado de sustantivos en lugar de adjetivos: ‘terror’, ‘pena’, ‘puntillas’, ‘impotencia’; con ello se gana en contundencia y fuerza expresiva.⁹⁵ Por último, el tratamiento del tema que, como ya se subrayó, parte de una anécdota, de un evento cotidiano se vuelve sorprendente gracias al tratamiento expresivo.

80

El uso del lenguaje literario, mismo que define el estilo particular en la obra de la poeta, consiste además en una alteración de la sintaxis,⁹⁶ este cambio produce un conjunto de ambigüedades que, en principio, subvierten el orden lógico de la expresión y por otro lado multiplican el sentido. Hasta este punto se podría pensar en el uso más o menos constante del hipérbaton desde una perspectiva barroquizante, sin embargo, Dolores Castro, con este recurso, exhibe de manera novedosa lo cotidiano; lo que, en apariencia, carece de interés para la poesía. Por otro lado, el hipérbaton siempre estuvo acompañado —al menos entre los poetas de los Siglos de oro— de una fuerte presencia de las imágenes y las metáforas. En la obra de Castro, el cambio en la sintaxis permite llamar la atención sobre los asuntos ordinarios que alimentan la existencia; éstos por ser “ordinarios” ameritan expectación, desvelamiento, pero no suntuosidad, de ahí su medida en el uso de la ornamentación retórica. Estas consideraciones son definitorias de su lenguaje y constituyen, en buena parte, su estilo.

⁹⁵ En entrevista, la poeta reconoce sus pautas de estilo: “En mi estilo siempre prefiero los sustantivos en lugar de los adjetivos, se debe recordar —con Huidobro— que éstos si no dan vida matan. También uso las aposiciones y prefiero el verbo al sustantivo. En este orden yo empezaría usando el verbo, luego el sustantivo y por último el adjetivo. Cuando un sustantivo califica a otro se genera mayor fuerza.”

⁹⁶ Jean Cohen en su obra *Estructura del lenguaje poético* observa el triple problema al que se enfrentan los poetas con el verso al tratar de armonizar el metro, el sonido y el sentido. Este conflicto hizo crisis con las vanguardias cuando las obras poéticas se escriben en verso libre, mayoritariamente. El verso ‘liberado’ se convierte en una pauta de estilo de muchos autores gracias a la estructura particular de sus frases que tienden a la desviación sintáctica como un recurso a veces predominante, en oposición a las leyes de métrica y al abuso del ornamento retórico. En esta vertiente se ubicaría buena parte de la obra de Dolores Castro.

2.5 El grado cero

El grado cero del lenguaje no es un concepto fácil de concretar en los textos literarios. De algún modo hay un grado cero en el empleo del verso libre. Si la expresión fluye de manera más o menos directa tendríamos una sintaxis sencilla y puntual. En este sentido, ganaría la poética sobre la retórica.

Dolores Castro

Tanto en la definición de estilo como de lenguaje literario se considera a la desviación⁹⁷ de la norma⁹⁸ como un recurso que hace posible los cambios en el uso corriente de la lengua. La *desviación* se entiende como un alejamiento de las normas gramaticales de uso corriente en la comunicación ordinaria y se genera a partir de las estructuras básicas del lenguaje cotidiano. Estas estructuras básicas se consideran con *grado cero* de desviación. Es decir, carecen de matices que nos pudieran conducir a la ambigüedad del mensaje concreto. Ahora bien, ¿cómo se pasa de un lenguaje ordinario a uno poético? Leamos lo que escribe Arturo Souto:

81

Si el lenguaje literario se *desvía* del habla es porque su finalidad es distinta. Por lo general, se habla o se escribe dentro de un contexto inmediato. El lenguaje cotidiano es práctico, casi siempre incompleto, porque el *otro* o la realidad circunstancial pueden muy bien cerrar el circuito. Pero el lenguaje literario va más allá de la información. El escritor no sólo comunica, busca *compartir* sus vivencias. No sólo quiere que el lector sepa lo que es un bosque: quiere que lo *vea*.⁹⁹

El *grado cero* del lenguaje se podría considerar como un discurso sin artificio, reducido a sus semas esenciales¹⁰⁰ —a veces de carácter periodístico— que supone un tipo de mensaje unívoco —sentido recto— con un referente preciso; carece de adornos —como los que introducen las figuras retóricas— y busca la comunicación inmediata. Otro ejemplo de textos con grado cero de desviación serían los de carácter científico que pretenden evitar al máxi-

⁹⁷ La “desviación”, para el caso del lenguaje literario, es aquella que produce un “efecto poético en el receptor.”

⁹⁸ Por “norma” se entiende todo lo que, por regla, forma parte del código lingüístico como el uso “correcto” de la ortografía, la sintaxis, la semántica, el sentido lógico, etcétera. Cfr. Grupo M, *Retórica general*, p. 82.

⁹⁹ Arturo Souto, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁰ Cfr. Grupo M, *op. cit.*, p. 73.

mo las posibles confusiones en la recepción del mensaje. Sin embargo, el grado cero absoluto sería difícil de encontrar porque el lenguaje tiene, de muchos modos, un origen metafórico.

82

Ahora bien, una consideración más amplia del *grado cero*, a la cual se podría anexar la noción del “estilo de una época” la encontramos en el texto de Roland Barthes que se titula, precisamente, *El grado cero de la escritura*. El autor destaca en su obra dos cuestiones: la primera se relaciona con la concepción que los clásicos tienen de la poesía: “como una variación ornamental de la prosa”¹⁰¹ —conjetura discutible, por cierto— frente a una visión moderna del lenguaje poético como instrumento de expresión. Este cambio se opera a partir de los poetas simbolistas que “instituyen en adelante su palabra como una Naturaleza cerrada, que reúne a un tiempo la función y la estructura del lenguaje.”¹⁰² Dicha variación, según el autor, se percibe a través de un juego más libre con las palabras, éstas tienden a disolver los atavíos retóricos tradicionales, pierden la *alienación* a la que estaban sometidas y empiezan a convertirse, sólo respetando los fundamentos lexicales, en objetos de expresión por sí mismas. Las palabras se vuelven terribles, inhumanas, esplenden solitarias y muestran no la unidad sino la discontinuidad de la naturaleza.

A esta nueva concepción de la poesía, que suponemos descansa más en Mallarmé y Valéry como ejemplos prototípicos, corresponde un estilo diferente. Roland Barthes no profundiza sobre la lírica y estudia las obras en prosa que considera responden a un estilo con grado cero. No obstante, sus aseveraciones sobre la prosa, mediante una analogía, nos ayudarán a definir el estilo poético de Dolores Castro.

Barthes, toma como ejemplo a los escritores Gustave Flaubert, Marcel Proust y Albert Camus, y observa que ellos se esfuerzan por cultivar un estilo *libre* respecto a un lenguaje ya lexicalizado. Se trata de una escritura neutra, sencilla y directa que se sirve de una lengua básica, caracterizada por la ausencia o negación de otros estilos y de formas preconstruidas, por llamarlas de alguna manera. Estos autores eligen, pues, la opacidad del estilo y construyen su obra desde el silencio, “pierde voluntariamente —agrega Barthes— toda apelación a la elegancia o a la ornamentación.”¹⁰³

No obstante, el grado cero es una categoría difícil de encontrar en estado puro, el lenguaje, aunque sea de carácter científico, no escapa a la emotividad. Lo que sí se pueden encontrar son expresiones ordinarias cuya finalidad principal sea comunicar un mensaje en sentido directo. Ahora bien, las

¹⁰¹ Roland Barthes. *El grado cero de la escritura*. *Nuevos ensayos críticos*, p. 47.

¹⁰² *Ibid.*, p. 48.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 79-80.

discusiones sobre la formación del lenguaje literario, sobre el estilo y sobre la acción de las figuras retóricas parten de la idea de que existe una desviación establecida a partir de una frase con sintaxis básica, por llamarla de algún modo.

La obra de Dolores Castro responde, en parte, a la escritura libre de los excesos causados por la animación retórica. La idea de grado cero se aplicaría en un sentido amplio, como lo considera Roland Barthes. Leamos este poema:

Rutina¹⁰⁴

¿Se habrán acostumbrado los pájaros?
Tomar impulso, y luego el aire,
ese poder de alas tendidas sobre el cielo.
La soledad en medio.
¿Se habrán acostumbrado
o irán sintiendo sólo el frío.
el calor,
el rumbo que tomar,
la necesidad del alimento?

¿No sentirán la hermosa fuerza del aire
que se suspende entre sus alas
en medio
de la fragilidad
y con respeto?
¿Se habrán acostumbrado los pájaros al vuelo?

(Soles, pp. 76-77.)

La estructura del poema está compuesta por dos estrofas; a partir de la segunda se percibe un cambio de tono. La pregunta *retórica* es un recurso constituyente, aunque no en su definición estricta, la cual supone que se usa para cuestionar lo evidente. Aquí las preguntas más que proponer respuestas siembra la duda. Como se observará, la primera interrogante se complementa con la segunda y lo que aparece en el centro del poema es la descripción del acto de volar. El tema oscila entre el vuelo como rutina o experiencia original.

Papel destacado juegan los tiempos verbales en el poema, tres de las preguntas están planteadas en antefuturo de indicativo: “¿Se **habrán acostum-**

¹⁰⁴ Dolores Castro, *Obras completas*, pp. 76-77.

brado...?” esta forma verbal, como se sabe, señala acciones que han ocurrido en el pretérito, pero su efecto continúa en el presente. Hay también dos verbos en futuro: **irán sintiendo** (construcción perifrástica que alude a una acción situada entre el presente y el futuro) y **sentirán**. Luego aparecen dos verbos en infinitivo, mismos que, ajenos al tiempo y a la acción, solamente la nombran: “**Tomar** impulso, y luego el aire/ese **poder** de alas tendidas sobre el cielo” [...] el rumbo que **tomar**.” La convivencia de estos tiempos verbales influyen en el sentido del texto. Así, mientras que en el antefuturo se habla de una “rutina”, en el infinitivo y en el futuro simple se accede al sensualismo que implica el vuelo. De hecho en la segunda estrofa se aprecia el cambio de tono antes mencionado: “¿No **sentirán** la hermosa fuerza del aire/ que se suspende entre sus alas...”, aquí podemos observar cómo el manejo austero —ajeno al exceso de ornamentos— del lenguaje rinde sus frutos. El adjetivo “hermosa” es realmente el único que espande en el poema ¡y de qué manera!

Completan la estructura del poema los sustantivos que, en este caso, nombran o enumeran las etapas por las que atraviesan los pájaros en su vuelo. De este modo rompen “el aire” con “la soledad en medio”, desafían “el frío”, “el calor”, “el rumbo”, “la necesidad del alimento” y hasta “la fragilidad” que hay en sus cuerpos.

La descripción del vuelo, no obstante lo bien lograda que está, se disuelve ante el dardo que lanza la pregunta: “¿Se habrán acostumbrado los pájaros al vuelo?” La base del cuestionamiento descansa en la esencia del vuelo, y no se puede responder si no es mediante la realización de ese acto. Por último, se apreciará que la poesía de Castro renuncia a la elegancia y a la ornamentación, parafraseando a Barthes, para ganar en sencillez y hondura poética.

Por último, la sencillez y la hondura pueden combinarse admirablemente en un poema como el que se comentará a continuación, mismo que nos permitirá corroborar las líneas de su estilo:

A mitad de un suspiro
 sea detenido el cuerpo.
 Lleve en las manos juntas
 la nada que me llevo.
 Guarde mi boca la penúltima
 la fría bocanada
 antes del aire libre y quieto.
 Al cerrarme los ojos
 no me tomen en cuenta la mirada
 cercana y ardorosa de miedo,

Toquen mi alma persistente
creciendo
más allá del final,
como el cabello.

(*La tierra está sonando*, p. 48.)

En el poema la distribución de las estrofas se debe a la organización del tema, que alude al instante de la muerte. De este modo, las tres primeras están dominadas por los verbos imperativos “sea”, “lleve” y “guarde”. Asimismo, es notorio que terminan con un punto final. En cambio, entre la penúltima y la última hay una correspondencia establecida por la coma que las vincula. Por ello, podemos decir que hay dos momentos en el poema; el primero se singulariza por la contundencia de los verbos imperativos y el segundo por una especie de descripción del hecho de la muerte.

85

Por otro lado, el poema parte de un suspenso, el de la agonía, donde la boca conserva su último aliento y en los ojos se imprime la imagen fatídica, mientras el alma *casi* se libera del cuerpo. El discurso parte de un momento esencial y en él la voz poética se deshace de la materialidad y penetra al vacío. En el verso “A mitad de un suspiro” accedemos a la etapa clave y frágil del tiempo, a la transición entre los dos estados del cuerpo: el de la vida y el fallecimiento. Así, aunque la boca conserva su último aliento, éste ya no parece de vida, no es tibio, sino que representa “la fría bocanada” previa al “aire libre y quieto”, o sea, el aire que se separa del cuerpo.

Por otra parte, el instante de la posible separación se advierte cuando en los ojos se imprime una imagen agónica, relacionada con el miedo y con el “ardor” o la fragilidad de la luz que aún se percibe. Por último, frente a la rigidez del cuerpo, el alma casi se libera porque mientras aquél se mantiene estático ésta se mueve, crece y trasciende el momento de la escisión entre la vida y la muerte, entre la luz y la sombra, entre el mundo de los objetos y el vacío.

Como se ve, la expresión del tema está relacionada a lo largo del poema y destaca en él la sencillez y la economía del lenguaje. El tratamiento retórico es muy simple, sin embargo, destaca la adjetivación precisa en “fría bocanada” y “la mirada *cercana* y *ardorosa de miedo*.” También se advierte una comparación que se transforma en imagen: el alma crece como el cabello. Otro elemento que participa en la construcción del poema es el uso de los verbos. Debemos recordar que las conjugaciones “sea”, “lleve”, “guarde”, “tomen” y “toquen” son formas imperativas, pero del modo subjuntivo; esto significa que en el poema se plantea una posibilidad de que la acción ocurra y, por ello, ésta no se verifica al monto de la acción sino que remite a un futuro. Por ello, siempre se enuncia el instante inmediatamente previo a la muerte.

Finalmente, se puede asumir que “A mitad del silencio” es un poema, en apariencia, sencillo, escrito en verso libre y en un lenguaje que carece de adornos. Pero la sencillez es aparente porque detrás de esos versos austeros hay un tratamiento profundo del tema, que uno debe desentrañar mediante una lectura cuidadosa. Asimismo, el texto combina la sutileza con la intensidad y concentra en pocas líneas, desprovistas de artificio, un motivo trascendente: el de la muerte. Es una muestra del estilo de la autora.

86 Para finalizar este capítulo, podríamos decir que en la obra de Dolores Castro la idea de una poética personal se establece a partir de la reflexión sobre el lenguaje que se asienta en sus poemas y es, a lo largo de su obra, una constante. Esta característica la une a una tradición de modernidad, pero en su creación adquiere matices relacionados con su oficio y su estilo personales. La poeta así lo manifiesta en sus propios términos:

En cada etapa hay una reflexión sobre las palabras, esto pareciera ser un descubrimiento paralelo al trabajo con los temas literarios. En mi obra hay una reflexión temprana sobre el lenguaje, pero ésta no se desvincula de un contexto más amplio. Yo creo que la vida y la experiencia que uno adquiere en ella se refleja en la manera de escribir, de expresarse. La experiencia vital está ligada a las palabras. Las palabras son como música de tinieblas. Las grandes emociones de asombro, de estupor, de grandeza parecen no ser suficientes si no son comunicadas. En mi forma de escribir tiene más peso la expresividad que la versificación. Yo siempre tuve necesidad de expresar lo mío. Me parecía que estaba bien escribir sonetos, pero en ellos no podía transmitir mi verdad...durante mis tiempos en la Facultad de Filosofía y Letras leí mucho entre tradición y vanguardia y creo que de ambas confluencias surgió mi estilo.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Entrevista realizada por nosotros.

Ensayo monográfico



En el Cuarto Centenario del nacimiento de Calderón

La influencia de los barrocos en Gorostiza (y algunos apuntes sobre Hegel)

Evodio Escalante

“UN soneto me manda hacer Violante / y en mi vida me he visto en tal aprieto; / catorce versos dicen que es soneto / burla burlando van los tres delante.” Me gustaría empezar este texto confesando mi incomodidad ante el tema: no soy conocedor ni de los barrocos ni en específico de Calderón. Estoy aquí por una deferencia de la doctora Eugenia Revueltas, a quien espero no defraudar. A esta incomodidad confesada, cuya causa acabo de explicar, agrego un reparo que reconozco que se fue disolviendo conforme avancé en la preparación de esta ponencia. El reparo de las “influencias” y de su cuestionable eficacia para mostrar lo que hay de más específico en un poema escrito en la complicada contextura del siglo XX. Trabajar en la influencia, o todavía peor, en la presencia de los barrocos en Gorostiza... tendría que concluir en una franca operación de desplazamiento. Cuando menos era éste el riesgo: las poderosas aguas de lo barroco terminarían por desalojar a las aguas nativas del poema de Gorostiza, y lo convertirían en otra cosa, en un mecanismo anacrónico, escrito formalmente en el siglo XX pero anclado en lo que respecta a los contenidos en los parámetros del XVII. ¿Cómo abordar a esta luz —que pareciera ser la de la “historia anticuaria”, que diría Nietzsche— un poema mexicano surgido en el seno de las vanguardias? ¿No se trata de una operación desnaturalizadora por sí misma? La generación de Contemporáneos, en efecto, pasa por ser la generación que aclimató entre nosotros las conquistas de la vanguardia. Si se estudia el asunto más en detalle se verá, empero, que no son tan vanguardistas como se pensaría. Me he ocupado en otro lugar de este asunto que puedo resumir en una sola frase: hay un nervio conservador en nuestros vanguardistas mexicanos, tanto así que la de ellos es por decirlo así una vanguardia “bien temperada”, atenta a los nuevos procedimientos de la escritura, ávida de aclimatar a Eliot y a Valéry, a quienes se traduce y se imita profusamente, pero que no deja de mirar en ningún momento a los grandes modelos del pasado, sean éstos Sor Juana, Quevedo, Góngora y Calderón.¹

¹ Me ocupé de este asunto en mi artículo “Las poéticas de los Contemporáneos”, de próxima publicación en la revista *Alforja*.

La presencia de este nervio conservador justifica de algún modo el título de mi texto. Se diría que las reservas ante el impulso modernizador representado por la irrupción de las vanguardias quedan patentes en estos renglones de una carta que dirige José Gorostiza a su amigo Jaime Torres Bodet. Ahí dice: “En todo caso es mejor no modernizarse, sino entroncar bien en lo viejo. Si me dieran facultades para escribir *Hermann* y *Dorothea* o el *Ulysses*, escribiría aquél.” Mejor Goethe que Joyce. Esta búsqueda falocéntrica de seguridad, revelada con nitidez en la frase “entroncar bien en lo viejo”, o lo que es lo mismo, de asimilarse al tronco genealógico de una tradición, perdón por la redundancia, está presente de modo más o menos notable en todos los miembros de la generación. Así, el *Canto a un dios mineral* del “arte purista” Jorge Cuesta (a quien me es imposible disociar de la imagen de *Monsieur Teste*, de Valéry) está escrito en estrictas liras en las que se escucha de modo preponderante una sintaxis de origen quevedesco. Así, uno de los poemas mayores de Villaurrutia, *Décima muerte*, recicla como su título lo indica la décima como estrofa privilegiada, y en ella se escucharán mejor que acentos de Valéry, los de los barrocos Quevedo y Sor Juana. Gorostiza mismo, como se sabe, rescata la silva que tanto usaron los barrocos y trama con ella su *Muerte sin fin*. Es cierto que introduce lo que es para mí una novedad absoluta, y es que interrumpe el vuelo de la silva con una sección jocosa, un intermedio de las flores, escrita en versos de arte menor, y que retomando el hilo de la composición con una segunda silva de carácter narrativo, remata de manera análoga, con un romance octosilábico en el que contrasta las altas elucubraciones metafísicas, de orden intelectual, con la voz terrenal y hasta “populachera” del romance, lo cual insta una suerte de “dialogismo” extraño a la tradición que le sirve de modelo.

En este contexto, se impone redimensionar la noción de influencia. Habría que considerar este término estratégico como una peculiar relación “ecoica” detectable en el nivel de los enunciados. Se trataría de una relación intertextual al nivel de la frase, de la *elocutio*, y tendría que incluir desde la reproducción literal y el plagio voluntario, hasta los “arremedos” y las emulaciones analógicas, al modo de parodias, las más de las veces admirativas.

A menudo Calderón, que por lo visto admiraba un resto a Góngora, retoma de este autor no sólo un modelo de referencias sino versos enteros, que hace suyos a veces sin la menor modificación. En nuestros días, tan celosos de una dizque propiedad intelectual que contradice la experiencia misma de la lengua, este procedimiento sería probablemente considerado como un plagio. No así en los tiempos de Calderón, quien en *El mayor encanto amor*, recicla sin ningún prejuicio “montes de agua y piélagos de montes”, nada menos que un verso de las *Soledades* de Góngora. Como recicla, en *Troya*

abrasada: “Y previene la hija de la espuma / a vasallos de amor campos de pluma”, que recuerda a las claras el brillante remate de la primera *Soledad*. Quien esté interesado en este rastreo especular, no sólo respecto a Góngora sino de Garcilaso y Villamediana, debe consultar el artículo de Eunice Joiner Gates, “Góngora and Calderón”, recopilado por Hans Flascher (editor), en su libro *Calderón de la Barca*.²

No podría confinarse, en buena ley, la noción de influencia al sólo aspecto de la *elocutio*; también sienta sus reales en los terrenos de la *dispositio* y la *inventio*. Quiero decir, en los terrenos tanto de la estructura, de la composición de la obra, como en el de las nociones que le sirven de fundamento o infraestructura conceptual. Para mi sorpresa, y abatiendo de este modo mis resistencias iniciales, encontré que pese a la distancia de varios siglos que separa la obra de Gorostiza de la de los autores del período barroco, aunque no sé si en estricto sentido Calderón deba ser considerado menos como un autor del barroco que como un precursor del romanticismo, encontré que pese a esta distancia, repito, hay una vinculación muy íntima entre la visión del mundo que se desprende con claridad de los autos sacramentales de este autor y el poema maestro de Gorostiza. Esta vinculación estaría dada por lo que Benjamin llama la condición de criatura del hombre. ¿Cómo es esto posible? ¿Gorostiza en el mismo ideograma que Calderón? ¿No se trata de un evidente anacronismo, justo lo que desde el principio me proponía evitar? Volveré a este asunto más adelante.

Antes que nada quisiera referirme al libro de Walter Benjamin que me dio la clave para situar esta analogía. Me refiero a *El origen del drama barroco alemán*. Se trata a mi modo de ver de un estudio del que no se podría prescindir, entre otras cosas, porque permite vislumbrar la enorme trascendencia que tuvo Calderón en el ámbito de la lengua alemana, además de que propone una certera ubicación del autor dentro de la filosofía y las ideas dominantes en la época. Los elogios de Benjamin son dignos de atención. Cito un par de párrafos representativos: “El sangriento suplicio con que se concluye la vida de la criatura en los dramas de mártires tiene su contrapartida en el calvario del honor, que, por malparado que haya salido, al final de un drama de Calderón puede restablecerse mediante un decreto real o un sofisma. En la esencia del honor el drama español descubrió una espiritualidad adecuada al cuerpo de la criatura y, con ello, un cosmos de lo profano no revelado a los escritores alemanes del Barroco y ni siquiera a los teóricos posteriores.”³

² Hans Flasche, comp., *Calderón de la Barca*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, pp. 131-151.

³ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millanes. Madrid, Taurus, 1990, p. 73.

Benjamin es todavía más enfático en el siguiente pasaje, que coloca al autor español por encima incluso de Shakespeare: "...lo que en Calderón cautivaba tan mágicamente a los románticos de orientación teórica, hasta el punto de que quizá podamos considerarle su dramaturgo *χατ εξοχην* [por excelencia] a pesar de Shakespeare, es el virtuosismo sin par de la reflexión, a la que sus héroes recurren en cualquier momento para dar la vuelta en ella al orden del destino igual que una bola entre las manos a la que hay que observar, ya de un lado, ya de otro."⁴

92 Todavía mejor, Benjamin eleva los dramas de Calderón a un verdadero modelo de conocimiento, tan acabado, tan perfecto, que en ellos es posible estudiar la forma del *Trauerspiel* en su grado de máxima perfección cumplida. Cito de nuevo a Benjamin: "El teatro de Calderón no puede negar su pretensión de tocar el contenido de la existencia. Pero, aun cuando el drama secular se ve obligado a detenerse en los umbrales de la trascendencia, intenta apropiársela mediante rodeos, lúdicamente. En ninguna parte se ve esto tan claramente como en *La vida es sueño*, donde en el fondo hay una totalidad equiparable a la de los misterios medievales y en la que el sueño, como un cielo, cubre con su bóveda la vida despierta. En el sueño la moralidad tiene jurisdicción: «Mas, sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa. / Si fuere verdad, por serlo; / si no, por ganar amigos.» Así pues, en Calderón se puede estudiar la forma artística del *Trauerspiel* barroco en su mayor grado de acabamiento. La validez ejemplar de éste (tanto a nivel de palabra como de objeto) se debe, entre otros motivos, a la precisión con la que es capaz de armonizar los elementos del luto o duelo [*Trauer*] y del juego o espectáculo [*Spiel*]."⁵ Mencionaré, de paso, que alcanzo a adivinar la presencia de un oxímoron en el término, que confronta y reúne en una sola expresión el aspecto del "pesar" o del "duelo" [*Trauer*] y el aspecto lúdico correspondiente al juego o el espectáculo según el lexema *Spiel*. El oxímoron, como se sabe, es una de las figuras preferidas por los barrocos.

La recepción germánica de Calderón es impresionante. Tendríamos que mencionar su influjo en algunos de los más grandes pensadores de la lengua, como Schlegel, como Goethe e incluso, para rematar con la figura del mayor de sus filósofos, con el mismo Hegel. Retomo como un ejemplo el siguiente pasaje de Schlegel acerca de Calderón: "Su poesía, sea cual fuere su tema aparente, es un incansable himno de júbilo a las magnificencias de la Creación: por eso festeja él con alegre asombro, siempre renovado, los productos de la naturaleza y del arte humano, como si

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

los viera por vez primera en sus galas festivas aún intactas. Se trata del primer despertar de Adán, aliado a una elocuencia y una habilidad de expresión, a una intuición profunda de las más secretas relaciones de la naturaleza, como sólo se encuentra en quienes gozan de una elevada formación espiritual y de una rica capacidad contemplativa. Al juntar las realidades más distantes, lo más grande y lo más pequeño, las estrellas y las flores, el sentido de todas esas metáforas viene a ser la atracción recíproca de todas las cosas creadas en virtud de su origen común.”⁶

En lo que respecta a Hegel, habría que decir que Calderón es entre los escritores españoles el que goza de su mayor estimación, como puede verse si se revisan las páginas de las *Lecciones sobre la estética* del autor alemán. Calderón de la Barca aparece citado más de una docena de veces en esta obra, algunas veces, como cuando Hegel explica el asunto de la metáfora ejemplificando con un verso de Calderón, se trata incluso, como puede presumirse, de citas hechas de memoria, lo que indica la familiaridad de Hegel con el autor. Como contraste, Miguel de Cervantes acumula cuatro citas en este libro. Según un falible criterio estadístico, que de cualquier modo algo indica, resulta tres veces menos importante para Hegel que para Calderón. Para mayor escándalo de nuestros filólogos, diré que los nombres de Lope, Quevedo y Góngora no se los encuentra en ningún lugar, lo que significa que, para Hegel estos autores no existen, o bien no tienen para él ninguna relevancia. Me sospecho que esta omisión tiene que ver menos con Hegel, cuya cultura general es admirable, que con la escasa o nula hospitalidad de la lengua germánica a la obra de estos autores. Si Lope y Quevedo tuvieron poca suerte, todavía menor habría sido la posibilidad de que los alemanes leyeran a Góngora, de entrada porque pienso que cualquier traducción de las *Soledades* tendría que ser casi una empresa de locos. Aunque, como mencioné antes, Góngora es una de las fuentes de Calderón, a quien surte prolijamente de metáforas, por lo visto los alemanes prefirieron no darse por enterados.

Nadie rebaje esta observación a lágrima o reproche. Me parece de entrada que la enorme resonancia de Calderón entre los románticos alemanes, que contrasta con la virtual ausencia de otros de sus pares, puede ser explicada de modo plausible por la cercanía del propio Calderón con algunas de las preocupaciones de los escritores románticos, de quienes resulta de cierto modo un precursor. Esto no implica, por supuesto, una recepción sin problemas. El asunto del honor, que alcanza peculiares extremos en la dramaturgia española, y que resulta hasta cierto punto extraño para la sensibilidad germánica, obliga a Hegel a realizar el siguien-

⁶ Schlegel, citado por Benjamin en *op. cit.*, p. 80.

te comentario: “Obras que para un pueblo están en la cima del arte y del desarrollo dramáticos pueden por tanto no ser en absoluto gozables para otra época y para otra nación. [...] Lo mismo vale para el modo y manera en que los españoles tratan una y otra vez el motivo del honor personal con una abstracción de sutileza y consecuencia cuya crueldad ofende profundísimamente nuestra representación y nuestro sentimiento. Recuerdo así, p. ej., la tentativa de poner en escena una de las piezas de Calderón menos conocida entre nosotros, *A secreto agravio secreta venganza*, una tentativa que sólo por esta razón fracasó totalmente. A su vez otra tragedia, *El médico de su honra*, que representa en el mismo ámbito un conflicto sin embargo humanamente más profundo, con algunas modificaciones ha tenido más éxito que incluso *El príncipe constante*, a la que a su vez perjudica su principio rígida y abstractamente católico.”⁷

Al releer hace poco *La vida es sueño* y *La hija del aire*, he creído encontrar algunas resonancias de Calderón en la obra de Hegel, lo cual hace pensar en una afinidad que explicaría, más allá de la recepción epocal, la peculiar simpatía del autor de la *Fenomenología del espíritu* hacia los textos del trágico español. Esta afinidad comprende, en primer lugar, el uso de las metáforas. Lo que atrevo a continuación es por supuesto sólo una tentativa, el esbozo de un trabajo que en dado caso tendría que ser emprendido por alguien que haya leído con mucho cuidado tanto al filósofo alemán como a Calderón, y que tenga fresca ambas lecturas. Alguna vez, en algún lugar que ahora no recuerdo, encontré una metáfora hegeliana que mucho me impresionó, y que decía más o menos así: “hay que pasar de la noche de la posibilidad al día del acto”. A Hegel se le da la metáfora, y sólo este punto ameritaría una investigación concienzuda. Cuáles son sus principales metáforas, a cuáles recurre con peculiar predilección, a qué ámbito del sensorio remiten dichas metáforas, etc. Pues bien, uno de los parlamentos de Rosaura en *La vida es sueño* me recordó la expresión de Hegel, aunque reconozco que no se trata de una repetición literal, sino de una adaptación. Dice así Rosaura: “Generoso Segismundo, / cuya majestad heroica / sale al día de sus hechos / de la noche de sus sombras.” La correlación empero es exacta: donde Calderón anota “som-

⁷ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Ediciones Akal, 1989, p. 843. En franco contraste con las prolijas muestras de admiración germánica, no le va nada bien a Calderón en un libro de su coetáneo Baltasar Gracián. En su *Agudeza y arte del ingenio*, Gracián sólo menciona una vez, y como de pasada, a Calderón de la Barca. Nada más como contraste, diré que Quevedo merece poco más de veinte menciones y que Góngora se lleva él sólo poco más de ochenta.

bras”, Hegel escribe “posibilidad”; lo que en el primero es “el día de sus hechos”, en el segundo es “el día del acto”.⁸

Mejor que demostrar algo, no hago aquí sino indicar una conjetura. Creo que es probable que algunas de las metáforas de Hegel estén tomadas de Calderón. Esto abre en dado caso un campo de inquisición que desborda mis capacidades, y que anoto sólo a título de hipótesis perseguible. El asunto de una probable afinidad que tendría que darse en el campo temático, y ya no en el de la *elocutio*, tiene relación a mi modo de ver al menos con dos líneas argumentales de la filosofía hegeliana. La primera, que es acaso la más conocida, gira en torno al tema de la lucha a muerte de las conciencias, escenificada de modo dramático en el episodio del amo y del esclavo. La segunda, esbozada ya en la “Introducción” de la *Fenomenología del espíritu*, se referiría a un estado peculiar de desesperación que haría presa de la conciencia natural cuando ésta se ve despojada de su verdad.

95

Importa quizás subrayar el *fieri*, la impetuosidad de un deseo que se afirma en todo y por todo en la filosofía de hegeliana, y que es lo que explica la inquietud del concepto, enfrascado como está en una eterna tarea negadora. Cada conciencia de sí, entonces, para afirmarse como tal conciencia frente a la conciencia del otro, que a su vez intenta cosificarla, está obligada a aniquilarla, o cuando menos, a sujetarla, a imponer sobre ella un dominio. Como dice Hegel en la *Fenomenología*: “En cuanto hacer *del otro* cada cual tiende, pues, a la muerte del otro.” Ahí mismo continúa: “El comportamiento de las dos autoconciencias se halla determinado de tal modo que *se comprueban* a sí mismas y la una a la otra mediante la lucha a vida o muerte. Y deben entablar esta lucha, pues deben elevar la certeza de sí misma de *ser para sí* a la verdad en la otra y en ella misma. Solamente arriesgando la vida se mantiene la libertad, se prueba que la esencia de la autoconciencia no es el *ser*, no es el modo *inmediato* como la conciencia de sí surge, ni es su hundirse en la expansión de la vida, sino que en ella no se da nada que no sea para ella un momento que tiende a desaparecer, que la autoconciencia sólo es puro

⁸ Resulta del todo inexacto atribuir a Hegel algún tipo de desdén ante el lenguaje figurado, al que él mismo por cierto recurre con mucha frecuencia. En este punto no puedo compartir la crítica de Ramón Xirau, cuando en su libro *Entre ídolos y dioses. Tres ensayos sobre Hegel*, pretende que en sus comentarios en torno a Jacob Böhme, Hegel descarta por “bárbaro” el lenguaje de la metáfora. En sus admirados pasajes acerca de Böhme, al que sin duda considera un precursor, lo que Hegel deplora no es el lenguaje metafórico como tal, sino que Böhme no haya podido ir más allá de él y elevarse al reino del concepto. Véase Ramón Xirau, *Entre ídolos y dioses. Tres ensayos sobre Hegel*, México, El Colegio Nacional, 1995.

ser para sí. El individuo que no ha arriesgado la vida puede sin duda ser reconocido como *persona*, pero no ha alcanzado la verdad de este reconocimiento como autoconciencia independiente.”⁹

96 Esta lucha a muerte de las conciencias subyace de modo espontáneo en *La vida es sueño* de Calderón. Si bien se parte en ella de la premisa muy española de que “la vida infame no es vida”, como explica Clotaldo, “porque un hombre bien nacido, / si está agraviado, no vive”, la pulsión de muerte adquiere en la obra calderoniana perfiles particulares dada la inhumana reclusión que ha convertido a Segismundo en un monstruo, en una mezcla de hombre y fiera, e incluso, lo cual resulta escalofriante, y esto es una cita textual, en “un monstruo en forma de hombre.” Escúchese bien: no un hombre que ha revestido una forma monstruosa, sino al revés, un monstruo disfrazado de ser humano. Esto exacerba de modo muy esperable el papel del poder en la representación, y quizás tiene relación con esa imagen más o menos primitiva de la turba que se rebela para asaltarlo desbordando todo control racional, y que aparece quizás no por casualidad en las dos obras que he mencionado, acaso para recordarnos que esa horda primitiva y fuera de control es el verdadero telón de fondo de las instituciones políticas, como se vio recientemente en la rebelión popular que depuso al dictador Milosevic. Retomo: lo que enfrenta a las conciencias entre sí es la pretensión de poder. Resulta sintomático a este respecto comprobar que si algo exaspera a Segismundo es encontrarse con alguien que le dice que tal o cual cosa “no se puede”. Así, cuando Rosaura le advierte que su veneno de furia todo puede menos faltarle al respeto (“mi respeto no osara ni *podiera*” —subrayado mío), Segismundo replica, contundente: “Sólo por ver si puedo / harás que pierda a tu hermosura el miedo, / que soy muy inclinado / a vencer lo imposible...” Ahí mismo reitera: “y así por ver si puedo es cosa llana / que arrojaré tu honor por la ventana”. Del mismo modo, cuando Clotaldo lo reta, Segismundo responde: “Veré, dándote muerte, / si es sueño o es verdad.” El carácter reflexivo de esta confrontación, empero, aparece con mayor nitidez en su primer encuentro con Rosaura. Después de su inicial parlamento, que comienza entre exclamaciones, y que desnuda de modo literal la conciencia del personaje: “¡Hay mísero de mí! ¡Hay infelice! / Apurar, cielos, pretendo, / ya que me tratáis así, / qué delito cometí / contra vosotros naciendo”, Segismundo se da cuenta que alguien lo ha escuchado. Primero cree que es Clotaldo, su carcelero. Se sorprende y sale de sí al saber que se trata de un intruso, de un desconocido, nada

⁹ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 116.

menos que Rosaura, que acaba de llegar, y a la que de inmediato fustiga con una amenaza: “Pues muerte aquí te daré, / porque no sepas que sé / que sabes flaquezas mías.”

Supongo que Hegel debería haber aprobado con una leve sonrisa —en caso de conocerla— esta versión calderoniana de la lucha a muerte de las conciencias. Obsérvese el múltiple juego especular que otorga su complejidad y su eficacia a la peculiar autoconciencia refleja que aquí está en juego: “porque no sepas que sé / que sabes flaquezas mías.” Mi saber de mí está enajenado en el otro, está ahí como una cosa que me ha sido despojada y que no me pertenece; es esta circunstancia la que hace decir a Segismundo que ha de matar a Rosaura. De esta suerte desaparecería este saber del saber del otro que estaba depositado en la conciencia intrusa de Rosaura, quien, por si el juego dialéctico no fuera ya bastante complicado, sabe que Segismundo sabe que ella sabe algo que no debería saber. Si lo puedo decir en términos deportivos, lo que aquí se dirime es una carambola de tres bandas. ¿O será, más bien, de cuatro?

La lucha a muerte de las conciencias, de hecho, cuando no se satisface a sí misma, llega a la temeridad de volverse en contra del sujeto que la empuña. En la escena octava de la jornada tercera, Rosaura declara impulsiva a Clotaldo que lo que intenta es matar al Duque. Empero, en el curso del diálogo esta violencia se ha de volver contra la propia Rosaura.

Clotaldo: Es locura.
Rosaura: Ya lo veo.
Clotaldo: Pues véncela.
Rosaura: No podré.
Clotaldo: Pues perderás...
Rosaura: Ya lo sé.
Clotaldo: ...vida y honor.
Rosaura: Bien lo creo.
Clotaldo: ¿Qué intentas?
Rosaura: Mi muerte.
Clotaldo: Mira
que eso es despecho.
Rosaura: Es honor.
Clotaldo: Es desatino.
Rosaura: Es valor.
Clotaldo: Es frenesí.
Rosaura: Es rabia, es ira.

Una pulsión desatada e incontenible, de algún modo monstruosa, por

desmesurada, se propone la muerte del otro, y en caso de que esto no fuera viable, prefiere optar por la muerte de sí mismo, como una forma de la autofagia, de la autodestrucción que nadie podría impedir. La muerte propia, en este caso, es una forma extrema de cancelar la autoconciencia del personaje.

98

Esto me lleva de la mano a la segunda línea argumental antes mencionada. Se trata del tema de la desesperación hegeliana, de la *Verzweiflung*. Tal tema, aunque quizá sería mejor llamarlo “acorde trágico”, en el sentido que evoca una nota emotiva que permanecería subyacente a una operación intelectual, emerge en el obligado tránsito de la “conciencia natural” a la conciencia real o autoconciencia. Se trata de un tema decisivo en el itinerario hegeliano del espíritu, o bien en la historia de su devenir objetivo, pues consiste nada menos que en la disolución de la llamada “conciencia natural”, que se revelaría como injustificada, como un error casi fatal, para ser sustituida por la autoconciencia, es decir, por la verdadera conciencia de sí. Retomo la puntual descripción de Hegel en *La fenomenología del espíritu*: “La conciencia natural se mostrará solamente como concepto del saber o saber no real. Pero, como se considera inmediatamente como el saber real, este camino tiene para ella un significado negativo y lo que es la realización del concepto vale más bien para ella como la pérdida de sí misma, ya que por este camino pierde su verdad. Podemos ver en él, por tanto, el camino de la *duda* o, más propiamente, el camino de la desesperación...”¹⁰

Al perder su verdad espontánea de sí, el sujeto entra en desesperación. Retomando una metáfora platónica, Hyppolite explica que el itinerario del espíritu no consiste en otra cosa que en un salir de la caverna para ascender hasta los cielos de la Ciencia. Señala Hyppolite: “Este camino no es solamente el de la duda, sino también, nos dice Hegel, el de la duda desesperada (*Verzweiflung*). La consciencia natural pierde ahí su verdad; lo que tenía por saber auténtico y real se muestra en ella como un saber no real.” Ahí mismo insiste Hyppolite: “No se trata, pues, únicamente de dudar, sino claramente de una efectiva desesperación.”¹¹

Reconozco que dejándome llevar por una asociación libre he creído encontrar una resonancia de este pasaje hegeliano con algunos de los parlamentos de Semíramis en *La hija del aire*. Transcribo en seguida la primera alocución de este personaje femenino, al que se ha comparado con Segismundo: “Tiresias, abre esta puerta, / o, a manos de mi furor, / muerte me dará el verdugo / de mi desesperación.” La desesperación es tal, que el

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹¹ Jean Hyppolite, *Génesis y estructura de la «Fenomenología del espíritu» de Hegel*, trad. de Francisco Fernández Buey, 3ª. ed., Barcelona, Ediciones Península, 1998, p. 15.

personaje amenaza con quitarse por propia mano la vida. Por eso reitera: "Tiresias, si hoy no dispensas / las leyes de esta prisión / donde sepultada vivo, / la muerte me daré hoy." Tiresias le contesta, en el mismo sentido: "no te desespere tu vida". A lo que agrega: "sosiégate y vuelve, vuelve / a la estancia que te dio / por cuna y sepulcro el Cielo; / que me está dando temor / pensar que el Sol te ve, y que / sabe enamorarse el Sol." La pulsión libertaria es tan fuerte en Semíramis, que esto es lo que le contesta: "En vano, Tiresias, quieres / que ya te obedezca, que hoy / la margen de tus preceptos / ha de romper mi ambición. / Yo no he de volver a él / si tu sañudo furor / me hiciese dos mil pedazos."

La desesperación del personaje, como quiera que se lo vea, es una desesperación inteligente, y en ella podemos encontrar un notable paralelismo con el caso de Segismundo. La contextura al fin racional de Segismundo, a la que no abaten las drogas y ni siquiera la convicción de encontrarse viviendo dentro de un sueño, se revela en un pasaje que podría ser considerado el gozne, el gozne salvífico, diré mejor, de la obra. Clotaldo trata de aleccionarlo: "aún en sueños / no se pierde el hacer bien." La frase surte un efecto casi taumatúrgico, inexplicable si no estuviera operando en la conciencia de Segismundo una racionalidad cristiana, que ordena en toda circunstancia intentar el bien —esto, claro, sobre la convicción profunda de que esta vida no es sino una bicoca comparada con los tesoros que nos aguardan en la segunda vida en el más allá. Transcribo la célebre respuesta de Segismundo, verdadera anagnórisis cristiana del personaje que propicia una peripecia que define la suerte toda del drama según la antigua recomendación de la poética aristotélica. He aquí sus palabras: "Es verdad, pues reprimamos / esta fiera condición, / esta furia, esta ambición, / por si alguna vez soñamos; / y sí haremos, pues estamos / en mundo tan singular / que el vivir sólo es soñar; / y la experiencia me enseña / que el hombre que vive sueña / lo que es hasta despertar."

Esta racionalidad cristiana también la encontramos en un parlamento análogo de Semíramis. En respuesta al vaticinio catastrófico que ha llegado a sus oídos por boca de Tiresias, Semíramis replica que ella cree que es un error temerle. Un vaticinio no es tan fatal como el vulgo estima, al contrario, es posible conjurarlo con ayuda de un actuar inteligente. Las estrellas no mandan, tan sólo inclinan. Por eso agrega Semíramis: "¿Qué importa que mi ambición / digan que ha de despeñarme / del lugar más superior, / si para vencerla a ella / tengo entendimiento yo? / Y si ya me mata el verme / de esta suerte, ¿no es mejor / que me mate la verdad, / que no la imaginación?"

Pese a su condición de fiera humana que ha pasado su vida en un cubil, en esto es semejante a Segismundo, Semíramis sabe oponer a la ignorancia

y la fantasía, la inteligencia y la verdad. Para la inteligencia de la criatura racional —y esta posición sin duda tendrá que aplaudirla el filósofo— es preferible morir por causa de la verdad y no de la imaginación.

Tiresias, por lo visto, no alcanza a comprender ni pizca de esta admirable disertación, que a mí me parece extraordinaria por su racionalidad, pues por única respuesta lo que hace es dar una orden a sus soldados: “esa fiera racional / reducid a su prisión.”

100 En otro pasaje de la obra, pugnando por obtener su libertad, Semíramis le habla en este tono a Menón: “Esto postrada te ruego, / esto humillada te pido, / como mujer te lo mando, / como esclava lo suplico, / porque, si hoy la ocasión pierdo / de verme libre, mi brío / desesperado sabrá / darse la muerte a sí mismo...”

Con este mismo argumento, en la Jornada Tercera Semíramis está a punto de enterrarse el puñal que acaba de arrebatarse a Nino.

Semíramis, la prisionera de por vida, es encumbrada al trono. Como si se dijera que lo que de la celda viene a la celda ha de volver, pierde después su alta potestad. El tema de la desesperación aparece así de nuevo, cuando suplica a Friso que la libere de su prisión:

Pues oye desde aquí lo que no sabes.
Si al corazón que late en este pecho
Todo el orbe cabal le vino estrecho,
¿qué le vendrá un retrete tan esquivo
que tumba es breve a mi cadáver vivo?
Yo, Friso, arrepentida
De verme, tan a costa de mi vida,
En mí misma vengada,
Vivo, si esto es vivir, desesperada.
Esta quietud me ofende,
Matarme aquesta soledad pretende...

Es en este punto cuando planea secuestrar a su propio hijo para arrebatarse el poder, y reinstalarse así en el trono. Sabe que puede fallar, pero su carácter intrépido la obliga a jugarse el todo por el todo. Hay en los siguientes versos una miga admirable, que describe muy bien lo que podría ser la *filosofía del tirano*: “El concepto de mi idea / escándalo de todo el mundo sea.” Según lo que se desprende de este enunciado, podría decirse que Semíramis ha sucumbido ya a la tentación del poder que la ha de llevar al despeñadero.

Aunque su conspiración triunfa de momento, al final, derrotada en lance de espadas por Lidoro, Semíramis (disfrazada de Ninias) cae herida de muer-

te al piso. No la abandona, en éste su último trance, la desesperación inicial. Aunque esta vez la palabra como tal no aflora en el parlamento, se la encuentra explayada sin embargo de manera figurativa en la elocuente imagen que ella misma emplea. Esto dice al expirar Semíramis: “Dejadme, no me aflijáis: / vengados estáis, pues muero, / pedazos del corazón / arrancándome del pecho./ Hija fui del Aire, ya / hoy en él me desvanezco.”

Gorostiza y los barrocos

Es el momento de retornar a Gorostiza. Aunque la vinculación con los grandes estilistas del barroco es algo que cae por su propio peso, me parece que habría que intentar un comentario en distintos niveles. En el plano de las generalidades históricas, debe recordarse que el grupo al que pertenece Gorostiza, el de Contemporáneos, que se corresponde por cierto en el plano internacional con la llamada generación del 27 en España, es el que emprende entre nosotros la reivindicación de los maestros del barroco. Si los españoles celebraban el tricentenario de Góngora, y reeditan sus obras, acá en México se inicia, en las páginas de la revista *Contemporáneos*, la reivindicación de Sor Juana Inés de la Cruz. Aunque su misión histórica consiste en aclimatar entre nosotros las conquistas de la vanguardia internacional, los Contemporáneos, como dije antes, no dejan mirar con admiración reverente a los grandes maestros del pasado.

Resulta casi imposible leer cualquiera de los grandes poemas compuestos por los Contemporáneos sin asomarse, así sea de modo oblicuo, a los grandes monumentos dejados por los barrocos, entre ellos, para mencionar lo más próximo a nosotros, el *Primero sueño* de Sor Juana, pero también las obras de las que ésta se nutre: Góngora, Quevedo, Calderón de la Barca.

Ya dice mucho, por ejemplo, que para escribir su poema maestro Gorostiza haya escogido la forma de la silva, cultivada por todos los grandes maestros del barroco. Se trata, empero, de una silva peculiar, por dos cosas que anoto en seguida. Primero, porque a diferencia de la silva canónica cultivada en los siglos XVII y XVIII, la de Gorostiza admite una separación estrófica, especie de “respiraderos” que permiten dar un cierto descanso a la atención del lector. Tal procedimiento es extraño a la silva originaria, que ha de desplegarse sobre la página a la manera de una selva tortuosa que no da tregua ni descanso. Aunque no conozco esta edición, supongo que lo anterior se explica por la influencia que pudo haber tenido la edición que hiciera en 1927 Dámaso Alonso de las *Soledades*, en ocasión precisamente del tricentenario de Góngora. Segundo, porque Gorostiza rompe de modo deliberado con la tesitura de la silva, al interrumpir su vuelo con un intermedio jocos, trama-

do con versos de arte menor (me refiero al intermedio de las flores), y por si esto no bastara, porque remata el poema con una suerte de estrambote constituido de nuevo con versos de arte menor, en este caso un romancillo, que es donde aparece el episodio del diablo. Como quiera que se lo vea, se trata de una innovación formal, con la que Gorostiza consigue equilibrar, o si se quiere, contrastar, la voz altamente intelectual que campea en los territorios de la silva, con la voz del hombre común y corriente, contenida en los pasajes escritos en versos de arte menor.

102

En otro lugar he llamado la atención acerca de esta peculiaridad que me parece tiene consecuencias precisas y muy modernas, pues logra instaurar en el seno del poema una suerte de dialogismo que no se permitía la rigidez monológica de la silva, al menos tal y como la conocemos en los grandes modelos de Sor Juana y el mismo Góngora.¹²

Paso por un momento al asunto hasta cierto punto trivial de las influencias detectables en el nivel de los enunciados. En un libro reciente, *En la red de cristal*, Arturo Cantú ha señalado algunas. Por ejemplo, los versos de Gorostiza: “y en sonoras estrellas precipita / su desbandada pólvora de plumas”, remitirían a un verso en el que Góngora llama a los cohetes “luminosas de pólvora saetas.” La imagen de un sueño a la vez irresponsable pero no por esto menos permanente que maneja Gorostiza en *Muerte sin fin*, y que a la letra dice: “sueño de garza anohecido a plomo / que cambia sí de pie, mas no de sueño, / que cambia sí la imagen, / mas no la doncellez de su osadía”, le recuerdan a Cantú otro del *Polifemo* gongorino: “librada en un pie toda sobre él pende.” Los versos “en el nítido rostro sin facciones / el agua, poseída / siente cuajar la máscara de espejos...”, de Gorostiza, remiten según Cantú a un verso de Calderón, en el auto sacramental *La vida es sueño*: “este cuajado vidrio.” La impresionante “golondrina de escritura hebrea” que dice Gorostiza, remite a Cantú a “caracteres tal vez formando alados” de las *Soleidades*. Igual el “álamo temblón de encanecida barba” reverbera sin duda con “el álamo que peina verdes canas”.¹³ Me gustaría agregar, por mi parte, que encuentro una semejante actitud, propicia a la duda y al desengaño fenoménico en los siguientes pasajes de Gorostiza y Calderón. Empiezo por los versos del mexicano:

El mismo Dios,
en sus presencias tímidas,

¹² Véase Evodio Escalante, *Los inaudibles gemidos de Dios. Una lectura de «Muerte sin fin» de José Gorostiza*, Tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

¹³ Véase Arturo Cantú, *En la red de cristal. Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

ha de gastar la tez azul
y una clara inocencia imponderable,
oculta al ojo, pero fresca al tacto,
como ese mar fantasma en que respiran
—peces del aire altísimo—
los hombres.

Algo me recuerda un pasaje de *Lo que va del hombre a Dios*, de Calderón, que a la letra dice:

¡Azul verdad, que miente! ¡Cristalina
mentira, que verdad dice aparente!

103

Explicué al principio las espontáneas resistencias que suscitaba en mí la tarea de rastrear las influencias barrocas en el poema maestro de Gorostiza. Reconozco que mis resistencias eran injustificadas. Por supuesto, *Muerte sin fin* es un poema culminante del siglo XX. No podía haber sido escrito, según creo, y esto lo digo para insertarlo de pleno derecho en el horizonte de las vanguardias, sin una asimilación previa del imaginismo de Pound y sin la presencia estimulante de los grandes poemas de Eliot, entre ellos *La tierra baldía* y *Miércoles de ceniza*. Mejor que ubicarlo como un retoño vernáculo de la “poesía pura”, bajo la égida de Valéry, según acostumbra hacerlo la crítica mexicana, yo lo veo más próximo a las enseñanzas de Eliot, lo mismo en lo que se refiere a la tesis de la “impersonalidad poética”, como en lo que respecta a la noción de “correlato objetivo”, que derivó Eliot de la filosofía husserliana en un intento por crear una poesía objetivista, de decidido carácter anticonfesional.

No obstante lo anterior, la dicción del poema de Gorostiza muestra de inmediato resonancias barrocas. Más allá de los ecos detectables en el nivel de los enunciados (como parece evidente apenas en el tercer verso del poema, que dice “*mentido* acaso”, en una dicción que incluso desde el punto de vista semántico recuerda el famoso *incipit* de las *Soledades*: “Era del año la estación florida / en que el *mentido* robador de Europa...”), creo que debo mencionar un tipo de influencia más poderosa, que se revelaría en el nivel de las macroestructuras. Ya de por sí, para empezar, uno podría sospechar que la situación enunciativa con la que arranca el poema de Gorostiza guarda un cierto parentesco con la situación de Segismundo en *La vida es sueño*. Se podría postular que tanto Segismundo como el anónimo personaje del poema de Gorostiza están encarcelados. La prisión del primero es real; la del segundo, se diría más bien mental. Remito a los famosos versos iniciales del poema: “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me

ahoga, / mentido acaso...” Ya en este “mentido acaso” encuentro el primer guiño a la escritura de los barrocos. Lo que quiero mostrar es que ambos personajes sufren una clausura injusta y que los degrada. Pues bien, los versos de Segismundo, cuando pregunta: “¿Y teniendo yo más alma, / tengo menos libertad?” muy bien podría suscribirlos el personaje agobiado de Gorostiza. En efecto el primer contraste al que nos enfrenta el poema es el que se establece, de modo irónico, por cierto, entre la finitud de la criatura, que se sabe mortal, y que es en efecto mortal, y el carácter inmarchitable del agua, que es agua y seguirá siendo agua para toda la eternidad. O sea que el problema de la finitud, que trae de cabeza al personaje del poema, el agua, el más humilde de los elementos, lo tiene resuelto de antemano. Se diría que vivimos en el mundo invertido. El agua —según la precisa definición del poeta— no es sino un desplome de ángeles caídos a la delicia intacta de su peso; fiel a la llamada de su origen, esta agua habrá de retornar otra vez a las entrañas del creador, en la forma de un río de enamorado semen, con lo que tiene asegurada de antemano la redención, la anulación de las diferencias, la reconciliación. Por eso creo que el personaje de Gorostiza podría preguntarse, parodiando a Segismundo: “¿Y teniendo yo más alma, / tengo menos realidad?”

Cuando hablo de macroestructura tengo que referirme a dos coincidencias ideológicas. Primero, la que atañe a la condición del sueño. Segundo, la que tiene que ver con lo que Benjamin llamaba la condición de criatura del hombre. Empiezo con el tema barroco del sueño. La tragedia calderoniana *La vida es sueño* ejemplifica una posición filosófica que domina de modo inexorable en la vida de las criaturas. La vida no es sino un sueño. Un parpadeo transitorio, cuya única función es el despertar. Este despertar, empero, de acuerdo con la ideología cristiana, sólo será realidad cuando nos hayamos reintegrado a la vida verdadera, en los cielos, al lado del Señor. De modo sorprendente, esta es la visión que termina articulando, con las características que le son propias, el poema de Gorostiza. Se trata de un sueño inexorable y que todo lo abarca. Es un “sueño desorbitado que se mira a sí mismo en plena marcha”, tan universal y tan férreo, que algún rasgo hace suponer que incluso el mismo Dios podría haber creado el universo encontrándose en trance soporífero. Lo digo tan sólo como una conjetura, y tomando en cuenta que el poema habla de un “sopor primero” que habría que retrotraer, si entiendo bien, a los tiempos de la Creación.

Esta coincidencia ideológica en el carácter inexorable del sueño, me parece que no puede ser minimizada. Sería una primera prueba vinculante entre el poema de Gorostiza y la imaginería de un poeta barroco como Calderón.

El sueño gorosticiano, esto habría que subrayarlo, está habitado por la pulsión de muerte. Un ácido corrosivo, una negatividad enfurecida y ciega que todo lo consume, se pasea por las recámaras del sueño, de forma tal que éste se convierte en una potencia destructiva, que lleva de modo irremediable a la aniquilación. Transcribo algunos versos característicos de este carácter destructivo del sueño:

...perfora la sustancia de su gozo
con rudos alfileres;
piensa el tumor, la úlcera y el chancro
que habrán de festonar la piel pulida,
toma en su mano etérea a la criatura
y la enjuta, la hincha o la demacra,
como a un copo de cera sudorosa,
y en un ilustre hallazgo de ironía
la estrecha enternecido
en los brazos glaciales de la fiebre.

105

La segunda coincidencia tiene que ver con la condición de criatura que campea en los textos de Calderón, y que, para mi sorpresa domina de igual modo en el poema de Gorostiza. Aunque la lectura de *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin fue el libro que me sensibilizó para advertir la presencia de este tema, fue sobre todo la lectura de algunos de los autos sacramentales lo que me convenció de esta vinculación. Los autos sacramentales, en efecto, como representación escénica de ideas típicamente teológicas, permite advertir lo que sería el elemento central de la doctrina cristiana acerca de la Creación. Este elemento no es otro que el papel central que ocupa la criatura humana dentro del vasto universo creado por Dios. Todo lo existente y lo por existir, lo mismo estrellas que plantas, árboles que piedras, crepúsculos que mariposas, animales que ríos, insectos que nebulosas, todo lo que existe en el universo ha sido puesto al servicio de la criatura consentida de Dios, la máxima joya de su creación: el hombre. Hay en esto naturalmente un poderoso influjo antropocéntrico: el hombre es el centro del universo, su finalidad y justificación. Así como la finalidad del hombre es adorar (y temer) a Dios, la de las restantes criaturas, es servir al hombre, el único capaz de darles un nombre y de ponerlas a trabajar en su beneficio.

En la lógica instaurada por *Muerte sin fin*, habría dos grandes premisas y una sola conclusión. Primero, todos los objetos, animales, plantas y seres que habitan el planeta han sido creados por Dios. Segundo, el hombre no es una criatura más, sino *la criatura de las criaturas*, lo que quiere decir que la suerte del universo entero, en tanto obra de Dios, ha de subordinarse a la suerte de la

criatura principal. Conclusión obligada: con la muerte del hombre y su regreso al seno de su Creador, también muere y retorna el universo entero, la totalidad conocida de la creación.

106 Esto nos indica que *Muerte sin fin* tiene una contextura eminentemente teológica. Se trata de un poema teofántico, que se apoya en algunos pasajes del Génesis y del Nuevo Testamento, pero que vehicula de modo figurativo un concepto acuñado por los padres de la iglesia, durante los primeros tiempos de la especulación teológica. Hace varios años, al abordar el mecanismo de este poema, Salvador Elizondo anotaba lo que es para mí la palabra clave de este proceso: apocatástasis.¹⁴ Esta palabra griega, que significa restitución, es la que emplea el teólogo Orígenes en el más importante de sus tratados, para describir el proceso de reintegración por medio del cual todas las criaturas han de retornar a la boca de su creador. Aunque el pensamiento de Orígenes, debido a la radicalidad de su fórmula, que abarca todo lo habido y por haber, y que incluye dentro de este proceso al mismo demonio, que de cualquier modo habría sido creado por Dios y a él tendría que regresar una vez concluido un prolongado proceso de purificación, ha sido desdeñado, y acaso juzgado herético, parece obvio que todo pensador cristiano comparte de algún modo esta idea de la apocatástasis, en tanto que se trata de un retorno de las criaturas a su verdadero punto de origen. Vale agregar que Hegel, en tanto pensador cristiano, hace del núcleo de esta idea el fundamento último de su filosofía. La filosofía de Hegel, en efecto, comienza con el Espíritu Absoluto y debe concluir, después de una serie casi infinita de mediaciones (sean éstas la naturaleza, la sociedad, la historia, el arte, la religión, la ciencia y la propia filosofía) con el Espíritu Absoluto, el cual se habría encontrado o reconciliado consigo mismo después de mil penurias y viscitudes.

¿En base a qué digo que el poema de Gorostiza se inscribe en esta línea de pensamiento? Primero, en que versos muy específicos dejan explícita esta relación con Dios. Por si no bastaran las múltiples referencias al Creador dentro del argumento del poema (“nos permiten mirar, sin verlo a Él, a Dios”, etcétera.), ya para terminar, en el romancillo final, aparece esta declaración explícita:

¡Tan-Tan! ¡Quién es? Es el Diablo,
es una espesa fatiga,
un ansia de trasponer
estas lindes enemigas,
este morir incesante,

¹⁴ Salvador Elizondo, *Teoría del infierno y otros ensayos*, México, El Colegio Nacional-El Equilibrista, 1992.

tenaz, esta muerte viva,
¡oh Dios!, que te está matando
en tus hechuras estrictas,
en las rosas y en las piedras,
en las estrellas ariscas...

Me deslindo de la interpretación vulgar que ve en estos renglones una nueva versión de la tan socorrida “muerte de Dios”, lema acaso hoy todavía más en el ambiente en ocasión de la celebración del aniversario de Nietzsche. *Muerte sin fin* sólo pudo haber sido escrito en el horizonte de una pervivencia de Dios, cuya invisible presencia se antoja como la columna vertebral del poema. Lo que se desprende muy a la letra de los versos que acabo de citar, es que Dios de algún modo también está muriendo con la muerte de sus criaturas, digamos, que comparte la mortandad, el sufrimiento, la angustia de la desaparición que experimentan en carne propia los seres que han sido creados por él. Se trata antes que nada de una simpatía cósmica o teológica: el compartir el dolor del otro. El anegarse en el anegamiento del otro. Ese otro no son otra cosa sino las criaturas. La declaración de Gorostiza es bastante explícita: “te está matando / en tus hechuras estrictas”. Lo decisivo para mí se dirime en la expresión *hechuras estrictas*. Lo que el poeta quiere decir es que Dios padece con el padecimiento de sus hechuras, pues es obvio que rosas, piedras, plantas y seres vivos, todos ellos son entes en estricto sentido creados por Dios. En este contexto, por supuesto también el hombre es una *hechura* de Dios.

Se confirma pues, en un nivel textual, la condición de criatura del hombre. Naturalmente, hay otros indicios desperdigados en el poema. Me referiré tan sólo a uno de ellos. En lo que para mí es una analogía con el pasaje de los pescadores del Nuevo Testamento, Gorostiza atreve una definición de lo que son los hombres cuando evoca “como ese mar fantasma en que respiran / —peces del aire altísimo— / los hombres”. Si no me equivoco, esta definición contiene una nueva referencia al destino superior al que están abocados los hombres, que ya respiran desde ahora y aquí en la tierra —más allá de que lo sepan o no— en otra atmósfera inmaterial, a la que estarían destinados según los designios del Creador.¹⁵

¹⁵ He dejado de lado, por razones de espacio, los fuertes vínculos de Gorostiza con el filósofo católico José Vasconcelos. Numerosos indicios prueban que las obras tempranas de este filósofo influyeron profundamente en las concepciones de Gorostiza. Al revisar, hace unos días, el *Tratado de metafísica* de José Vasconcelos, encontré que ahí consta la fuente más inmediata de este pasaje que convierte a los hombres en “peces del aire altísimo.” Vasconcelos lo dice con las siguientes palabras: “el hombre se mueve como una especie de *anfíbio de lo trascendental*”. Véase José Vasconcelos, *Tratado de metafísica*, México, Editorial México Joven [Editorial Cultura], 1929, p. 229.

El segundo elemento que invoco tiene un carácter masivo. El poema escenifica, de hecho, aunque parezca de primera impresión increíble, el retorno de la totalidad del universo hasta las entrañas de Dios. Como si se tratara de una novela maravillosa, de un relato antiguo tramado por el pueblo maya-quiché, el poema de Gorostiza relata en su fase climática este deshacerse del universo que termina convertido, muy heraclitéanamente, por cierto, en un “río de enamorado semen” que regresa a su fuente original. Todo, pero absolutamente todo, piedras, plantas, animales, estrellas, soles, el hombre mismo, este último de modo implícito, comparten este destino acuoso, y entran a formar el río más caudaloso y más impetuoso que se haya visto jamás. Un río que es como un caballo desbocado que no descansa sino hasta anegarse en la boca de su Creador.

Quizás lo que quiere sugerir el poema de Gorostiza es que la pulsión de muerte es a la vez, sin que esto constituya una contradicción insalvable, una pulsión amorosa, una palpitación pasional. Las criaturas concurren, “enamoradas”, en efecto, si hacemos caso al verso “hasta que todo este fecundo río / de enamorado semen”, a la cita final con el Creador. Con ello desaparece el universo como un todo, es cierto, lo cual parecería justificar una visión nihilista, pero nada excluye que Dios, nadando otra vez sobre el abismo de las aguas que se describe en los primeros versículos del Génesis, pueda crear de nuevo, instaurando una suerte de Eterno Retorno Cosmológico, el universo que acaba de destruir.

Queda flotando, después de esta ubicación, la pregunta sobre el posible anacronismo del poema de Gorostiza. ¿Al retomar en estos términos el ideologema cristiano de la criatura, no se torna Gorostiza más contemporáneo digamos de Tomás de Aquino, o del propio Calderón de la Barca, que de sus compañeros Xavier Villaurrutia y Salvador Novo? No quisiera dirmir esta pregunta con dos rápidas pinceladas. Sólo diré que Gorostiza, me sospecho, no está solo en esta ubicación. Cuando empecé a estudiar a Gorostiza, pensé que podría haber algún vínculo entre *Muerte sin fin* y la filosofía de Heidegger, cuyos primeros despuntes empezaban a darse a conocer entre nosotros en la década de los treinta.¹⁶

Debo reconocer que no encontré un sólo vínculo textual específico que indicara esta vinculación. El libro ya citado de Walter Benjamin, empero, me llevó a concluir que no sólo Gorostiza se ubica dentro de este ideologema de la criatura, al que sería difícil sustraerse en tanto que habitamos desde

¹⁶ La conferencia de Heidegger, *¿Qué es metafísica?*, en traducción de Xavier Zubiri, se publicó en la revista *Cruz y raya* hacia 1933. Una traducción del mismo trabajo, a cargo de Raymundo Lida, se dio a conocer en la revista *Sur* en 1932. Véase Priscilla N. Cohn, *Heidegger: Su filosofía a través de la nada*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, p. 198.

nuestro nacimiento en una cultura judeo-cristiana, sino que dicha concepción domina también y de modo realmente arrollador en el famoso tratado de Heidegger titulado *El ser y el tiempo*. Explicitar este asunto tendría que ser tema de una conferencia distinta. Me limito a indicar a los interesados que la concepción presuntamente «anti-humanista» y «anti-antropológica» del *Dasein* como «ser-en-el-mundo», contrasta de manera notable con la concepción de los objetos como útiles, como entes a la mano, que se despliega en este mismo tratado. No estamos rodeados de cosas sino de útiles, dice de modo terminante Heidegger en el párrafo 18 de *El ser y el tiempo*, y la esencia de estos útiles es su «condición respectiva» (*Bewandtnis*), su estar vueltos hacia el hombre para que éste se aproveche de ellos, disponiendo de su «para-qué», es decir, de su utilidad y de su empleabilidad. Esta comparecencia intramundana de los entes que son «a la mano», de las cosas que no son cosas ni deben ser tratadas como tales, sino como *pragmata*, esto es, como útiles, revela a mi modo de ver la inserción de Heidegger, uno de los filósofos más importantes del siglo XX, dentro del mismo ideograma que ya habíamos encontrado como característico en Calderón de la Barca. En la concepción heideggeriana, me gustaría agregar para mayor claridad, incluso las más distantes estrellas son en sentido estricto entes «a la mano» (*Zuhandenes*), cuya esencia es estar vueltas hacia el hombre para que él pueda utilizarlas en el sentido que él considere apropiado. Mientras los hombres no las hayamos utilizado, las estrellas serán, si mucho, un «útil no comprendido», lo que querría decir tan sólo que no habríamos todavía desembozado su verdadera esencia. De aquí la arrogante definición del mundo aportada por Heidegger. Según el filósofo alemán, “el mundo es aquello desde lo cual lo a la mano está a la mano.”¹⁷

109

Todo lo anterior confirma, si se me permite concluir con un enunciado irónico, muy en el tono de lo que se ha venido diciendo, que los caminos del Señor son inescrutables.

¹⁷ Véase Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, en especial los párrafos 17 y 18. Para el último pasaje entrecomillado, remito a la traducción chilena de *Ser y tiempo*, trad. de Jorge Eduardo Rivera. Chile, Editorial Universitaria, 1998, p. 109. El pragmatismo arrogante de Heidegger contrasta si reparamos en la siguiente definición de mundo aportada por Wittgenstein: “El mundo es todo lo que acaece (*Die Welt ist alles, was der Fall ist*)”. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 35.

Jorge Cuesta o el nacionalismo como misantropía

Augusto Isla

La idea de nación nos remite al principio según el cual una colectividad puede hacer valer su derecho a la autodeterminación, a ser un Estado. Como tal, dicho principio es universal y su validez descansa en la racionalidad que lo bendice: a partir de la Ilustración, el Estado nacional es el ámbito que ofrece las mejores condiciones para la fecundación de los ideales democráticos y liberales.

En este sentido, el Estado nacional es, en su origen, un ingrediente cultural y político de la mitología del progreso: es la apuesta del capitalismo sobre el futuro de los pueblos cuya universalidad es compatible con las peculiaridades de su aclimatación regional. Suele decirse que la religión, las costumbres, la lengua, forman el tejido de la nación, pero no constituyen su diferencia específica en la medida en que otras comunidades también las comparten. Una nación se acredita como tal cuando se erige en sujeto soberano, idéntico a sí mismo, dando lugar a un artificio político que imita la subjetividad individual.

La nación es, pues, una convención moderna; se nos presenta como la unidad esencial en la que la modernidad distribuye sus espacios de poder; pero no surge como culminación de historias particulares: más bien sustituye a formaciones sociales tradicionales. Pues el Estado moderno, urgido por la necesidad de ser ampliamente aceptado, es el que impulsa la nación, así como la ideología de que se nutre: el nacionalismo.

El pasado, si lo hay, sólo despierta y cobra actualidad como una referencia de identidad que favorece la adhesión colectiva a una organización política. Pero el pasado es prescindible. El nacionalismo norteamericano no se funda en raíces comunes, sino en verdades compartidas. Más que la conciencia inglesa que heredan las colonias, lo que las une es la idea de vivir plenamente el sueño de los derechos humanos. Esa nación emerge de la voluntad y de la norma; del deseo de implantar una utopía y de una constitución que formaliza el pacto. En ningún caso como en el norteamericano puede afirmarse con más certeza que la nación es algo que el poder ha inventado como el secreto de su futuro, al que incluso le estorban las impurezas históricas. Después de todo, ¿era una ventaja encontrarse sin pasado feudal? Sin la rémora

de poderes que se opongan a la clase ascendente, ésta recomienza la historia y puede hablar en nombre de todos.

112 Para los mexicanos, en cambio, el enclave de la identidad está en el pasado. Cuando, en 1794, el padre Mier pronuncia su célebre discurso guadalupano, lo que está en juego es la identidad de la patria criolla. Pues la nueva hermenéutica de la tradición guadalupana implicaría a la postre la afirmación del derecho de autodeterminación; derecho éste que aparece bajo la forma de designio superior. Los norteamericanos han apelado siempre al providencialismo: no dejan de verse como el nuevo pueblo de Israel, mientras que nosotros percibimos en las apariciones de la Guadalupana la señal de un privilegio que nos equipara a otras naciones soberanas. Para Mier, precursor de las nuevas formas de dominación, el *non fecit taliter* es tan antiguo como América misma. Según él, aquí predicó Santo Tomás, a quien los aborígenes llamaron Quetzalcóatl; él fue quien difundió el culto guadalupano. Pero los americanos apostataron; lo expulsaron y cubrieron bajo tierra aquel culto que, pese a todo, sobrevivió como culto a Tonantzin. De suerte que las apariciones no son sino el recordatorio de una antiquísima preferencia mariana.

No hay, pues, nacionalismo, sino nacionalismos. Como cada individuo, cada nación tiene conciencia de sí misma. Mudable, en perpetuo devenir, aunque siempre teñida de una cierta religiosidad: a pesar de su laicismo, los liberales sustituyeron el culto guadalupano por el de la patria, y nuestros revolucionarios por el de la revolución.

Nación, nacionalidad, nacionalismo son palabras familiares en las páginas de Jorge Cuesta, como lo son en la atmósfera cultural de esas dos décadas mexicanas, a lo largo de las cuales se debatió en torno a ellas, a propósito de la política, la religión, el arte, la literatura. Quien intente explorar el por qué tales nociones ocupan un lugar importante en los discursos de aquellas horas, podría encontrar una respuesta en las heridas profundas que dejó la Revolución Mexicana en el cuerpo social. Pues ¿cómo no volver la mirada a ese *nosotros* lacerado?, ¿cómo no preguntarse, después de aquellos años cruentos, quiénes somos, qué nos identifica, qué nos diferencia de los demás pueblos? El dolor colectivo invalida la posibilidad de considerar ociosas tales miradas y preguntas, no obstante haber transcurrido más de un siglo de historia como país independiente, ya que es justamente ese dolor lo que renueva el sentido de ese vuelco de la atención, de ese adentrarse en las raíces del cuerpo doliente; en fin, lo que alienta la indagación de las bases probables de una experiencia común que esclarezca el presente y el porvenir.

La intensidad con que surgió el tema de la nacionalidad mexicana fue como un volver en sí después de un sueño o de un letargo. Esa gran conciencia que fue Ramón López Velarde capturó magníficamente ese instante en

que *la novedad de la patria* emerge del padecer colectivo: “han sido precisos los años del sufrimiento para concebir una patria menos externa, más modesta y probablemente más preciosa”.¹ El poeta tenía la sensación no sólo de que el país se había inventado una falsa imagen de sí mismo sino de que había renunciado a su propio ser por inconsciencia o, lo que es peor, por dinero. Lo importante para él, era que “a la nacionalidad volvemos por amor... y por pobreza”, como quien escucha la voz de la tierra y regresa a ella “como un hijo pródigo”. El poeta no discurre intelectualmente: siente el desprendimiento y recupera la patria íntima. La que después nos ofrecerá, provinciana y radiante en la *Suave Patria*.

En realidad, la visión lírica de López Velarde no admite otras acotaciones sobre la identidad nacional: “La alquimia del carácter del mexicano no reconoce aparato capaz de precisar sus componentes de gracejo y solemnidad, heroísmo y apatía, desenfado y pulcritud, virtudes y vicios; que tiemblan inermes ante la amenaza extranjera, como en los Santos Lugares de la niñez temblábamos al paso de los perros del mal”.² La nación es, pues, una realidad incuestionable; no pide examen ni debate. “Únicamente quiere entusiasmo”. Pero lo que vendrá más tarde es precisamente la pregunta, la quere-lla sobre aquello que, para el poeta, está ahí, incuestionable, en la intimidad de los corazones. Y lo que vendrá después es el escrutinio de la Razón, de las razones y, también, el veneno de las pasiones.

Sin duda, el examen de la identidad nacional es epistemológicamente cuestionable. Por lo general, las respuestas son vagas y arbitrarias, pues dependen de los criterios que se adopten para atrapar un objeto, para distinguirlo de otros, como dependen también de la circunstancia histórica y de las actitudes morales. En el contexto de una filosofía de la civilización, Albert Schweitzer puso un gran caudal de optimismo, sensibilidad y tiempo en su meditación sobre el asunto de la nación, la nacionalidad y el nacionalismo en los albores de este siglo. Para él, fueron conceptos éticos los que dieron fundamento a un proceso civilizador, pero se desplomaron con la ética que era la base de la civilización. Por falta de una teoría del universo, que se distingue por una reverencia hacia la vida, por el entusiasmo y el autosacrificio que sobrepujan la carencia de sentido y la desesperanza, los años crueles de la Primera Gran Guerra dieron al traste con aquellos nobles conceptos que protegían los derechos de la humanidad.

Así, el decaimiento del proceso civilizador en nuestro siglo trae consigo la declinación de la idea de la nacionalidad que, sometida en un principio al

¹ Ramón López Velarde, “La novedad de la patria”, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 232.

² *Ibid.* p. 233.

tribunal de la razón moral por Fichte, sigue su propio curso, sólo guiada por instintos innobles. De suerte que, en vez de dar origen a una humanidad civilizada, degeneró como civilización nacional, como amaneramiento, como una manía que, lejos de limitarse a la nación misma, se sintió llamada a imponerse a otras. Ya en plena descomposición, Schweitzer decía: “las naciones modernas buscan mercados para su civilización, lo mismo que para sus artículos manufacturados”.³ La experiencia histórica demuestra también que la identidad nacional tiende a convertirse en un ardid del poder, en una estrategia para fomentar la obediencia ya que sólo mediante la configuración de un *nosotros* no sólo se legitima la autoridad del Estado, sino se producen prácticas sociales basadas en un sentido común. Pues la nación, esa mixtura de experiencias compartidas, organización política y conciencia de sí misma, elabora hábitos y certidumbres, exalta lo propio y discrimina la otredad, enuncia normalidades, desgrana autocomplacencias. Incluso, puede afirmarse que la genealogía de la búsqueda de una posible identidad reside en una inmadurez como ocurre en las almas adolescentes. No en vano, el propio Cuesta llegó a considerar el nacionalismo como una *misanthropía*.

Y sin embargo, es explicable que bajo ciertas circunstancias históricas, la pregunta acerca del *yo* colectivo llegue a obsesionar a la conciencia individual o de grupo, ya para afirmarse en una situación de mengua espiritual, ya para robar la fuerza de los otros. Como lo ha señalado León Wieseltier, “en malos tiempos, la identidad no es lo mismo que en los buenos. La expresión vigorosa de la identidad frente a la opresión no es un ejercicio de narcisismo sino de heroísmo. Y las cualidades de identidad que parecen enojosas en buenos tiempos —el carácter soldadesco y la obsesión con la solidaridad, la renuncia al desenvolvimiento individual en nombre del colectivo, la confianza en la acción simbólica, la creencia en la crueldad del mundo y la perennidad de la lucha— son los fundamentos sociales psicológicos para resistir”.⁴ Es evidente que esta fase del nacionalismo mexicano se inscribe en lo que el autor citado llama “malos tiempos”, no tanto derivados de una opresión externa como de una lucha interna que había sido lo suficientemente dolorosa como para replantear una problemática que, sin ser extraña a la realidad nacional, tiene otras sonoridades simbólicas.

En México, la reflexión y el debate sobre la identidad nacional tienen, pues, una resonancia distinta de aquella que producen los nacionalismos europeos de los veinte y treinta de este siglo. La agresividad de éstos contrasta con ese ensimismamiento que va de las meditaciones íntimas de Ra-

³ Albert Schweitzer, *Filosofía de la civilización*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1962, t. 1, p. 63.

⁴ León Wieseltier, “Contra la identidad”, en *Vuelta* 228, noviembre de 1995, p. 16.

món López Velarde a las estrategias homogeneizadoras de intelectuales orgánicos como José Vasconcelos, Manuel Gamio, empeñados en *forjar patria* a la medida de las necesidades de la burguesía nacional, pasando por el examen suspicaz de Samuel Ramos y Jorge Cuesta.

En 1935, Samuel Ramos publica su célebre ensayo *El perfil del hombre y la cultura en México*. Aplicando la doctrina psicoanalítica de Alfred Adler, Ramos escudriña sin complacencias el alma mexicana. Filósofo de la cultura, Ramos diagnostica en su libro la neurosis colectiva del mexicano, que vive una cultura impuesta, derivada de Europa a la que imita como defendiéndose de sus carencias, víctima de un sentimiento de inferioridad que se transparenta en la figura del “pelado”, en apariencia fuerte, en el fondo débil e inseguro. La cultura nacional es, pues, un producto europeo frente al cual los mexicanos adoptamos una actitud ambivalente. Llevados por ese sentir, nos denigramos y nos abandonamos a la más servil imitación como mecanismo compensatorio. Mimetismo es falsedad: nuestra cultura es una máscara, “una droga que alivia nuestra íntima depresión”.

El drama no es en sí el legado europeo, sino el vivirlo sin autenticidad, el no haber superado el trauma original que Ramos detecta en el *desarraigo* del español que ha dejado de ser europeo porque habita en América, pero tampoco logra sentirse americano porque conserva el sentido europeo de la vida. Pero el trauma proviene también del *egipticismo* indígena que explica su pasividad, su resistencia al cambio y a la asimilación de las corrientes universales. El diagnóstico de Ramos no es —como ya se ve— una exaltación de la identidad nacional, pero tampoco una exhalación pesimista. En el “prólogo” a la decimoséptima edición, afirma, con ganas de aclarar malos entendidos, que “México es un país joven, y la juventud es una fuerza ascendente. En este hecho veo la garantía de que nuestra voluntad tiende a la elevación del tipo de hombre, al mejoramiento de su vida, y, en general, al desarrollo de todas las potencialidades nacionales. He apuntado vicios y defectos en la psicología mexicana y, no obstante eso, tengo la convicción de que nos esperan mejores destinos, de que el porvenir es de nosotros”.⁵ Para Ramos, el futuro se finca en la conciencia mexicana de sus potencialidades históricas, en la asimilación de la universalidad. Nuestra alma mimética y, por ende, neurótica, sanará cuando que la cultura universal se haga *nuestra*, “que viva en nosotros, que sea capaz de expresar nuestra alma (...) No queremos tener una cultura artificial que viva como flor de invernadero, no queremos el europeísmo falso”.⁶

⁵ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, ed. Espasa Calpe, 1989, p. 29.

⁶ *Ibid.*, pp. 95–96.

Recién publicado el libro de Ramos, Cuesta redacta una nota para *El Universal* que intitula “La nacionalidad mexicana”. La primera línea es ya una pregunta provocadora: “¿Es México una verdadera nación?”.⁷ Su respuesta, de hecho, es negativa. Pues, siguiendo a Ramos, considera que apenas nacida la nación deviene en un caos social, fruto de un antagonismo entre las ideas y la realidad, ya que ésta, inconforme con los preceptos, será siempre ilegal y habrá de nutrirse de un espíritu de rebeldía que explica la sucesión interminable de revoluciones. La nación —idea europea— contradice “nuestra tradición, nuestro carácter originales”, porque las desconoce y falsifica. Cuesta no intenta definirlos, mas está seguro de que no corresponden al de una nacionalidad. Por eso, “la nación mexicana ha tenido una existencia puramente convencional y política; no obedece a una razón constitucional verdadera. Y por eso, al haberse dado la idea europea de nación como constitucional de ella, toda la vida de México, ha adquirido un carácter ilícito y clandestino”.⁸

Al hablarnos de la nación, Cuesta confunde nación en sentido político y nacionalismo cultural. La nacionalidad mexicana ha tenido una existencia política, mas no constitucional, es decir cultural, a diferencia de los nacionalismos europeos que no son hijos de una voluntad de los Estados nacionales sino productos de un “contenido tradicional en todos los órdenes de la cultura”, es decir, son dueños de una individualidad cultural de la que México carece. De ahí, la esterilidad de un arte y una literatura nacionales: “las obras nacionalistas no han logrado otra cosa que imitar servilmente a los nacionalismos de Europa [...] lo más extranjero, lo más falsamente mexicano que se ha producido en nuestro arte y nuestra literatura, con las obras nacionalistas”.⁹ Pero, ¿no resulta una visión estática y limitada de los movimientos nacionalistas? Unas veces las categorías culturales forjan la etnicidad política, otras el Estado crea la nación y le da forma. La historia de las nacionalidades europeas es plural en esta dinámica en la que lo político y lo cultural se entreveran. Los nacionalismos suelen atravesar por diferentes fases, de conformidad con el desarrollo político.

¿No es México un ejemplo de ese lento y complejo precipitado histórico de la nacionalidad? El patriotismo criollo alentó la independencia nacional con vehementes discursos religiosos como el célebre sermón de Fray Servando Teresa de Mier que erige al guadalupanismo como el mito fundador. La ventisca republicana nos trajo un nacionalismo secular, poco amistoso con el pasado novohispano; la Revolución, otro menos excluyente en el que se

⁷ Jorge Cuesta, “La nacionalidad mexicana”, en *Jorge Cuesta...* (a), p. 212 y ss.

⁸ *Ibid.*, p. 214.

⁹ *Ibid.*, p. 215.

funden, en apoteosis romántica, las grandezas precolombinas y las creaciones de los siglos de la dominación española. Continuidad y rupturas, fusiones indigeribles: todo se da en esa urgencia de encuentros y reencuentros. Pero más que por imitación deliberada de las naciones europeas, ¿el principio de la nacionalidad no se impuso en América como resultado de la implantación acelerada del capitalismo a nivel mundial? Sus signos son ciertamente ambiguos: producen efectos de integración de lenguaje y educación que son propicios para un sistema de dominación y son, al propio tiempo, respuestas a una situación de dependencia y explotación.

Vista la nación desde una perspectiva política, Cuesta tiene razón: la nación mexicana tiene un sentido exclusivamente intelectual. Pero ¿qué nación tiene otro sentido sino el intelectual como concepto que se elabora deliberadamente y casi penosamente consciente de sí mismo?¹⁰ En cambio, es hiperbólico al atribuirle a los nacionalismos europeos una constitución auténtica. ¿No padecían éstos crisis semejantes? Con el mismo coraje moral con que Cuesta se rehusaba a admitir el valor de las obras nacionalistas, Rudolf Rocker rechazaba los nacionalismos culturales europeos en su libro *Nacionalismo y cultura*, publicado en 1936. Turbado por la amenaza nacionalsocialista, Rocker pensaba que el nacionalismo cultural, por basarse en consideraciones políticas, era un obstáculo para el verdadero desenvolvimiento cultural. Poder y cultura se oponen entre sí: “toda la historia humana fue hasta aquí una lucha continua entre las fuerzas culturales de la sociedad y las aspiraciones de dominio de determinadas castas, cuyos representantes opusieron firmes barreras a las aspiraciones culturales o al menos se esforzaron por oponerlas. Lo cultural da al hombre la conciencia de la humanidad y de su potencia creadora, mientras el poder ahonda en él el sentimiento de su sujeción esclava”.¹¹

Las grandes obras —las de un Goya o un Rembrandt— maduran siempre en rebeldía contra el orden de cosas dispuesto por la nación —concepto meramente político—; en la indiferencia hacia el sentimiento nacional: nada guardan de entusiasmo patriótico los *Desastres de la guerra*. Con vehemencia equiparable a la de Cuesta, Rocker nos exhibe la túnica raída de un arte con esencias nacionales: “las diversas corrientes artísticas brotan, no de la nación, sino de la época y de las condiciones sociales (...) toda disquisición acerca del germen o quintaesencia nacional sobre lo que se suponen basadas las obras de arte, carecen de fundamento y no pasa de ser la manifestación de un deseo”.¹²

¹⁰ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, ed. Gedisa, 1987, p. 206.

¹¹ Rudolf Rocker, *Nacionalismo y cultura*, ed. Alebrik, s/f, p. 234.

¹² *Ibid.*, p. 478.

Pero nuestro autor no llega a los extremos del anarquista, pues a él, como a Ramos, le preocupa antes que nada el proceso mimético: "...el principio de la nacionalidad mexicana no será una forma capaz de eficiencia creadora mientras sea pura capacidad de imitación".¹³ ¿Hay, pues, otro nacionalismo? Para quien aborrece los *ismos*, es preferible la palabra nacionalidad. Ella sí que puede, libre de mimetismo, adquirir "conciencia fecunda de su verdadera significación". México puede llegar a ser él mismo, poseedor de una identidad creadora si logra desprenderse de los prejuicios europeizantes. ¿Pero no es esta obsesión una forma de nacionalismo, de ese *otro* nacionalismo en el que gastaron sus alientos aquellos republicanos liberales, laicos, como Ignacio Ramírez y Altamirano? Y para no ir lejos, ¿no era esta pulsión liberadora lo que movía a los propios nacionalistas de su tiempo?

Para hacer frente a los nacionalistas en el ámbito cultural, Cuesta tuvo que rebajar la nación a una mera existencia convencional, negar la nacionalidad porque nuestro carácter no corresponde a semejante concepto aunque a fin de cuentas haga uso de él. Cuánta desesperación se advierte en este enredo que sólo nos explicamos a la luz de lo que le tortura: los criterios para medir el valor de una obra en función de la nacionalidad, esa miseria de rendir culto a lo que es propio por el simple hecho de serlo, aquella miopía axiológica que eleva a rango de lo artístico la mediocridad nacional porque es "viril", como si lo sexual fuera una antorcha para alumbrar la dimensión estética.¹⁴

De lo que se trata, pues, en el fondo, es de desechar lo falso, lo inauténtico. Si esta batalla es eficaz, no importan las contradicciones que pueden llegar a ser exasperantes: negar la nacionalidad y anhelarla como fuerza creadora, abominar de la imitación y ver a Europa, concretamente a Francia como una influencia liberadora. Pues ¿no nos ha dicho un año antes que darle la espalda a la influencia francesa es ignorar y no comprender la vida radical y desinteresada del espíritu? ¿No ha pretendido convencernos de que la historia nacional debe al radicalismo francés su interés en consolidar la libertad?¹⁵

¿Con qué nos quedamos entonces? ¿Con la idea de que nuestra verdadera significación proviene del *desarraigo*, del *descastamiento* de nuestras minorías que supieron trasplantar el espíritu de Francia a nuestra realidad, o con la idea de que esa significación emanará del encuentro con nosotros mismos, cuando logremos emanciparnos de la cultura europea? Pero si tales minorías, en el orden político, sólo han impuesto un modelo que no respon-

¹³ Jorge Cuesta, "La nacionalidad mexicana", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 216.

¹⁴ Cfr. Jorge Cuesta, "Concepto de arte", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 109 y ss.

¹⁵ Cfr. Jorge Cuesta, "La cultura francesa en México", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 147 y ss.

de a nuestro carácter y, por tanto, provoca la dualidad de un deber ser que no se acomoda a lo real y un ser que vive en perpetua ilicitud, ¿cómo validar el *desarraigo* como la verdadera realidad de la significación nacional? ¿No será entonces esa ilicitud, esa rebeldía revolucionaria lo propio de nuestro ser? De hecho, así lo piensa Cuesta en otro momento en el que discurre sobre la decadencia moral de la nación, cuando nos dice que “nuestra verdadera tradición es el Estado revolucionario (y que) la naturaleza profunda de nuestro espíritu es la revolución”.¹⁶ Pero entonces ya no se trata de una tradición, de un espíritu, de un carácter, sino de una reacción a un problema mal resuelto por las minorías; entonces también ya no son las minorías las que nos confieren un espíritu, un carácter, sino el pueblo que se subleva contra la tiranía de aquéllas. Pero ¿cómo va a ser el pueblo si no le concede relevancia alguna como sujeto histórico?

Frente a un ser tan huidizo como Cuesta, ¿cómo desenredar la maraña? Lo único que parece claro es que frente al nacionalismo de sus días que, a su parecer, es una *misanthropía*, un principio que trae consigo aislamientos mezquinos, aversiones intolerables, errores sentimentales, aberrantes valoraciones culturales; frente a ese nacionalismo, digo, él parece proponer *otro*, abierto, fundado en el desapego, en la decisión intelectual de vivir a plenitud una universalidad que es nuestro destino. De nuevo, una paradoja cuestiana, pues lo propio es penetrar en las razones de los otros y dejar que éstos penetren en nuestra morada sin ponerles barrera, dejando de lado la timidez; en fin, dicho en sus propias palabras “encontrar en una voluntad exterior (...) la esencia de nuestra propia voluntad interior, el origen de nuestra propia significación; pero dentro de la cual es menester que se manifieste nuestra responsabilidad y nuestra conciencia profunda de ella, y no sólo vaga, arrepentida, hipócrita y oscura dependencia espiritual”.¹⁷ De este modo, el mimetismo ya no es en sí el problema, sino el no saberlo, ese no asumirlo consciente y responsablemente. Pues a nuestro autor, atrapado en sus manías racionales, lo que le indigna es la devoción ciega por algo que tiene la apariencia de ser original pero que no lo es, dado que se trata de un proceso mimético que se ignora a sí mismo y del cual sólo se derivan productos falsos.

Asimilar en vez de imitar. Tal sería la estrategia para forjar una nacionalidad creadora y eficiente, para que sus obras sean auténticas. A Cuesta le obsesiona que todo pase por la conciencia, por el arbitrio responsable y, por tanto, selectivo, como si ese tránsito de lo inconsciente a la superficie de la conciencia obrara el milagro de una cura, de tal modo que la neurosis nacio-

¹⁶ Jorge Cuesta, “La decadencia moral de la nación”, en *Jorge Cuesta... (a)*, p. 621.

¹⁷ Jorge Cuesta, “La cultura francesa en México”, en *Jorge Cuesta... (a)*, p. 154.

nalista pudiese un día convertirse en destino nacional. Lo selectivo se aplica a esa voluntad externa como regla general; pero no excluye, según se desprende de algunas afirmaciones, la defensa de una intimidad cuando rechaza “los lamentables productos de la depravada política universal que han penetrado la realidad nacional a través de generaciones corrompidas por la facilidad que han encontrado, gracias a las doctrinas políticas en boga para eludir la responsabilidad de fabricar el auténtico destino nacional a que la revolución aspiraba”.¹⁸

120

Rechazo que no debe sorprendernos, ya no es el nacionalismo político su tema sino el nacionalismo cultural y, ocasionalmente el económico que no entendió muy bien. Quiero decir que tratándose del nacionalismo político, si no se expresó en favor, al menos fue sensible a las agresiones del poderoso vecino del norte cuando escribió —aunque haya sido en una carta escrita en 1924—: “no me ha dejado de impresionar la nueva aventura yanqui, la invasión económica, tanto por el tratado oneroso de las reclamaciones, como por las futuras (y ya presentes) consecuencias del mismo tratado. Las tentativas de formar el *trust* del tabaco y la de acaparar los ingenios y plantaciones de caña de azúcar. Esto me ha sobresaltado y veo bien el peligro. Peligro que adivina ya una efervescencia anti-yanqui aquí en México. Yo mismo soñé una de estas noches que ya era químico y que había descubierto un explosivo que pondría a México en condiciones guerreras superiores a las de los Estados Unidos, los rubios y dolicocéfalos anglosajones”.¹⁹ Catorce años más tarde, expresaría tácitamente su simpatía a la expropiación petrolera, al criticar los enredos del Departamento de Estado de los Estados Unidos.²⁰

La identidad de México descansa, pues, en la no identidad, en una universalidad radical que Cuesta intentaría probar, como veremos, en el terreno de la poesía; universalidad ésta que no es exactamente una particularidad, la de la “nodriza” francesa. Lo más extraño del razonamiento de Cuesta consiste en que esa carencia de identidad no empobrece nuestro ser nacional, por decirlo así, sino, por el contrario, lo dignifica, ya que así como prosperó en nosotros lo mejor de la tradición española, merced a una decisión libre y selectiva asimilamos la tradición francesa. Esta tesis es valedera para ideas, gestas, obras determinadas, pero ¿lo es si nos referimos a procesos colectivos? Alfonso Reyes, que también participó, tal vez a pesar suyo, en aquellos debates, afirma: “La realidad de lo nacional reside en una intimidad psicológica, involuntaria e indefinible por lo pronto, porque está en vías de clasificación. No hay que interrumpir esta química secreta. Calma y tiempo

¹⁸ Jorge Cuesta, “Crisis de la revolución”, en *Jorge Cuesta...* (a), p. 504.

¹⁹ Jorge Cuesta, “Carta al padre” (1924), en *Jorge Cuesta...* (b), p. 134.

²⁰ Cfr. Jorge Cuesta, “Las complicaciones de Mister Hull”, en *Jorge Cuesta...* (a), p. 651 y ss.

son menester. Es algo que estamos fabricando entre todos. Nunca puede uno saber dónde late el pulso mexicano”.²¹

Bien entendió Reyes, pues, que los procesos miméticos trascienden las nociones de *psique* individual y responsabilidad moral en las que Cuesta fijó su atención, no tanto porque ello escapara a su comprensión como a su deseo de ver un México libre de mimetismos fuera de control y en cabal dominio de una razón cuyo mejor ejemplo él encontraba en el espíritu de la cultura francesa. ¿Por qué reparar demasiado en un México ciertamente constreñido a sus obras culturales más visibles, por así decirlo, y no en ese México profundo que nada tiene que ver con la glorificación chauvinista de la mediocridad en cuya crítica Cuesta se distrajo lamentablemente, mientras otros, tan inconformes como él, ponían los ojos ahí, en esas honduras?

121

Bástenos recordar que cuando Antonín Artaud llegó a México en 1936, escribió: “Yo he venido a México a buscar una nueva idea del hombre”.²² Venía huyendo, el torturado poeta, de una civilización decadente, exhausta, que ya nada ofrecía al mundo. Y creía encontrar en el suelo de México, en su “cultura eterna” —legado de los antiguos mexicanos— una luz para él, para la humanidad toda. México le ofrecía otro sentido de la cultura, ligado a la tierra, al universo. Mas percibía que aquella originalidad deslumbrante estaba a punto de perderse. Allende la literatura o el poema escrito, las pulsiones del progreso que empezaban a contaminarlo todo, había que rescatar la gran idea del panteísmo pagano, recuperar esa vibración acompañada de las fuerzas morales del hombre y las del cosmos.

Por eso, lejos de recriminar algo a los nacionalistas, Artaud pensaba que nada había de reprochable en un nacionalismo que sólo reparaba en la calidad específica de la nación y de sus obras, en aquello que las distingue. Para él no se trataba de asimilar la cultura europea imprimiéndole su forma mexicana, sino de ser fieles a la tradición secular rebelde al progreso, pues es en esa corriente espiritual donde reside la fuerza de México.²³ Rabia y hastío lo guiaban en esa búsqueda de lo distinto, de una magia a la que era indiferente la mirada racionalista de Cuesta. Y sin embargo, ambos amaban este país y exaltaban por igual la calidad de sus obras. El mexicano ponía los ojos en el clasicismo, en la obra de su generación, en el genio de Orozco; el francés, en las raíces profundas del mundo precolombino.

Evocar a Antonín Artaud y señalar los contrastes de su pasión con la del propio Cuesta, nos confirma la polivalencia de los conceptos nación y na-

²¹ Alfonso Reyes, “Lo mexicano”, en *Antología*, Madrid, ed. Alianza, , 1986, p. 167.

²² Antonín Artaud, “Lo que vine a hacer a México”, en *México*, selecc., pról. y notas de Luis Cardoza y Aragón, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991, p. 84.

²³ Cfr. Artaud Antonín, “La cultura eterna de México”, en *op. cit.*, p. 89 y ss.

cionalismo que, antes de llegar a ser materia ideológica, fueron un producto social que dio nombre y sentido a un fenómeno cultural de ensimismamiento en esta etapa histórica posrevolucionaria. Gracias a ese sumergirse en la singularidad del paisaje natural y humano, México se puebla de símbolos a menudo contradictorios: la majestad del arte precolombino, la opulencia barroca, el colorido del arte popular, la magia de la fiesta. Pero lo que fue reencuentro espontáneo con una intimidad colectiva rebosante de contradicciones, se transformó en una estrategia política para vincular a las masas con el nuevo grupo que ejercía el poder. De este modo, el nacionalismo, que surgió, inocente, de la nostalgia, del orgullo, de la urgencia de una inventiva artística original, pasó a ser una fuente de legitimidad del poder político. Y en esta trayectoria, acaso típica de todos los nacionalismos, dio cabida a innumerables aberraciones contra las cuales un espíritu como el de Cuesta, enemigo de la falsedad, se sublevó con todos los recursos dialécticos que estaban a su alcance.

La nueva mitología nacional, más que ser falsa por sus componentes, lo era por la finalidad a la que servía: una estructura política que en aquellas horas no sólo había perdido ya toda confiabilidad, sino amenazaba con erigirse en una doctrina totalitaria, no en el sentido de un Estado omnipresente y devastador de la esfera privada del individuo, pero sí en el de una concepción de la nacionalidad como un todo que posee un valor histórico en sí mismo y, por tanto, sostiene la preeminencia de la colectividad sobre el individuo. Frente a esa totalidad, caben tanto la integración al espíritu gregario como la resistencia. El hombre *social*, lo mismo que el hombre *íntimo* son floraciones de la sociedad nacional en la que la regla general es el hombre indiferenciado, mientras la excepción sería la personalidad individual que se repliega en sí misma y encuentra en su soledad la fortaleza y el sentido de la vida. Como lo ha señalado José Luis Romero, en los albores de nuestro siglo, sobre todo después de la primera gran guerra, el hombre *íntimo* adoptó un principio de valoraciones que situaba en un punto muy bajo de la escala al hombre-masa como si no fuera otra cosa que producto de las circunstancias y considerándolo como un ejemplar inferior de la especie”.²⁴ Habida cuenta de ese desprecio, procuró asegurar su condición de minoría privilegiada con “convencionalismos y exotismos que constituyeran claves secretas”.²⁵ Inscrito en la tipología del hombre *íntimo*, refractario al gregarismo nacionalista, Cuesta da pie a una nueva paradoja. Pues él, que considera el nacionalismo como una misantropía, consume la propia en ese apartarse de los demás que le permite, no sólo a él sino a algunos de sus

²⁴ José Luis Romero, *La crisis del mundo burgués*, Argentina, ed. Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 130.

²⁵ *Ibid.*

compañeros de generación, elaborar las claves secretas de su redención personal.

Se aleja para permanecer ahí sin sentirse ultrajado en su dignidad. El no dar su brazo a torcer nos indica que dentro del aquí y el ahora hay una escapatoria para las “vergonzosas claudicaciones”, un modo posible de vencer la humillación que impone cualquier forma de tiranía. Por eso nos dice que: “...acaso (el hombre) siempre tiene que vivir lo más delicado en el clima más inclemente. Acaso no es posible mantenerse fiel al hogar sino a través del exilio más interminable y forzoso. Acaso la enseñanza de Ulises nunca perderá su utilidad”.²⁶ Esta paradoja cuestiana nos remite a otra no menos cruel: si los nacionalismos han sido devastadores, la aldea global de hoy nos empobrece atterradoramente. De ahí la advertencia de Paul Ricoeur: “tenemos la sensación de que esta única civilización mundial ejerce al mismo tiempo una especie de desgaste a expensas de los recursos culturales que forman las grandes civilizaciones del pasado. Esta amenaza se expresa, entre otros efectos perturbadores, por la extensión ante nuestros ojos de una civilización mediocre que es la contrapartida absurda de lo que llamaba yo cultura elemental. En todos los lugares del mundo, uno encuentra la mala película, las mismas máquinas tragaparras, las mismas atrocidades de plástico o aluminio, la misma deformación del lenguaje...”²⁷

123

La globalización es una realidad que alude a la expansión capitalista, al dinámico intercambio de tecnología e información y también al riesgo planetario de una catástrofe ecológica. Pero en el ámbito de la cultura no todo es *macdonaldización*. También se extienden símbolos y valores como la democracia y los derechos humanos.

Sin embargo, quienes ponen el acento en el lado sombrío del mundo global atizan el fuego para generar movimientos en un sentido contrario. La resistencia no se encamina ciertamente hacia la recuperación de una axiomática nacional-estatal. Va más allá, hasta el límite de los microcosmos étnicos y comunitarios. El movimiento de los indios de México es un ejemplo. El neozapatismo y su defensa de los derechos y la cultura de los pueblos indios representa un caso de crítica y resistencia a la globalización; pero, al propio tiempo, un movimiento rebelde que debe a la misma globalización su eficacia, en la medida en que se ha valido de los recursos de la comunicación para penetrar en la conciencia de los mexicanos y en la de ciudadanos inconformes en el mundo entero.

²⁶ Jorge Cuesta, “La enseñanza de Ulises”, en *Jorge Cuesta...* (a), p. 278.

²⁷ Paul Ricoeur, “Universal civilization and national cultures”, en *History and truth*, Northwestern University Press, 1965, pp. 276-277.

Frente a la globalización cultural, que no es solamente homogeneidad como creía Ricoeur o reino del *pensamiento único* como lo sostiene la retórica de activistas fanáticos, sino también aproximación entre culturas, el fundamentalismo comunitarista es, tal como pensaba Jorge Cuesta, una forma, esta vez más delirante, de la misantropía. Delirante y suicida. Pues si la riqueza concentrada en unas cuantas manos se globaliza, el reconocimiento a las comunidades tradicionales habrá de sentenciar la dialéctica contraria: la pobreza se localiza.

124 Más allá de los paradójicos resultados en términos de desigualdad social, los modos de vida tribal perpetúan o restituyen —ahora consagrados como un gesto de desagravio— una cohesión colectiva que sacrifica la libertad individual y echa por tierra un proceso de racionalización que hizo posible el disentimiento, la discusión y también la decisión del individuo de establecer contactos orgánicos —emanados de su libre albedrío— con la comunidad; en fin, subvierte la democracia misma, en cuyo nombre se proclama el derecho a la diferencia —que el igualitarismo liberal destruyó—, y, por tanto, a reavivar totalidades que fueron el fundamento de antiguos Estados despóticos gobernados por sacerdotes, guerreros, sabios bajo esquemas de una estratificación inadmisibles.

Más que descubrir o redescubrir las comunidades indias, la ensoñaciones intelectuales románticas las han inventado como un ideal emancipador. De hecho no quedan sino fragmentos, despojos, muñones de cultura, estrecheces. Las grandes civilizaciones de las que derivan sucumbieron. Sólo permanece, merced a un heroísmo trágico, la vida encadenada a lo sagrado. Las tradiciones —repetición mecánica de lo ancestral— no libera. Los usos y costumbres —aún matizados por la modernidad— edifican un infierno moral administrado por consejos gerontocráticos guiados por prejuicios milenarios.

Curiosamente, mientras la sociología de la cultura busca sustituir la vieja disyuntiva de esto o eso, los antropólogos mexicanos se adhieren a ella con obstinado maniqueísmo: son antimodernos y antioccidentales.

Este neonacionalismo mexicano es infinitamente más opresivo que el que permeó la nación hace tres cuartos de siglo. Sostenido por la idea de la diferencia hacia el exterior, no admitiría, so pena de socavar sus principios, las diferencias internas: el derecho a diferir y a pensar. Pues no hay apelación tribal que de cabida a flujos individuales o grupales que atenten contra la sacra integridad comunitaria. Por tanto, el movimiento de los indios, de no aceptar la combinación de culturas, la impureza que sugiere su inserción en los espacios nacional y global —que no implica necesariamente una rendición ante el impetuoso devenir de las fuerzas del capitalismo— es sólo un intento desahuciado de regresar a un

Jorge Cuesta o el nacionalismo como misantropía

tiempo ya disuelto, a volver con nuevos e infructuosos bríos románticos a las raíces podridas. Por eso, la consigna de Jorge Cuesta en el sentido de *desromantizar la realidad* cobra un sentido actual más que sorprendente.

Toluca de Lerdo, México, a 23 de marzo de 2001.

Presencia barroca en Xavier Villaurrutia y Elías Nandino

Marcela Palma

Y no basta cerrar los
ojos en la sombra
ni hundirlos en el sueño para
no mirar,
porque en la dura sombra y en
la gruta del
sueño
la misma luz nocturna nos vuelve
a desvelar
X. Villaurrutia

1. La saga barroca

Herederos de la poesía europea del siglo XIX, sabedores de las grandes inquietudes de la generación del '98 y habiendo abrevado en la apertura de la cultura nacional que impulsó el Ateneo de la Juventud, surge el llamado "grupo sin grupo" de Contemporáneos. Jóvenes cultos, inquietos, traductores de excelentes dramaturgos, etcétera, renuevan y redescubren — también influidos por la Generación del '27 en España— los espléndidos textos y autores del Siglo de Oro. Siguen sus huellas, van tras esa saga multicolora y multiforme y la incorporan de manera majestuosa a su creación poética.

El barroco, mar embravecido donde se dan cita héroes y seres míticos, dioses, ninfas, etcétera, también, a veces, es el remanso dulce y placentero de los místicos españoles; el barroco, pues, resume en sus páginas (casi todas) la tradición literaria de la literatura española y nos la entrega en ese fascinante "horror al vacío" donde la hipérbole, el oxímoron, el hipérbaton, la sintaxis alterada danzan de manera constante al ritmo inventado en una noche de gala por los grandes autores.

Y así, Góngora, Quevedo, Lope, San Juan son despertados de una larga siesta literaria que se había prolongado por más de dos siglos y sus voces se alzan, ahora, en los monumentos literarios de Cuesta (*Canto a un dios mine-*

ral), José Gorostiza (*Muerte sin fin*), Gilberto Owen (*Sinbad el varado*), Bernardo Ortiz de Montellano (*El segundo sueño*) y, desde luego, Xavier Villaurrutia cuya *Nostalgia de la muerte* es una suma abigarrada, en ocasiones delirante y onírica de nocturnos que hacen de este libro uno de los edificios literarios más fascinantes de la poesía mexicana de todos los tiempos.

No es mi intención, porque no hay tiempo para ello, hacer un estudio profundo de todos los nocturnos, sólo señalaré algunos rasgos donde el barroco deslumbra por su brillo esplendente.

¿Pero, dónde o por qué la inclusión de Elías Nandino?

128 2. El médico poeta

Cuando este autor, dedicado a los estudios de medicina, descubre su vocación y trata de incorporarse al delicado desasosiego y amparar su yo íntimo y perturbador en las delicadas o abruptas líneas de la poesía, los grandes poemas de Contemporáneos ya habían visto la luz en la discreta tinta de la imprenta. Llega tarde a esa reunión; en el “archipiélago de soledades” no tiene cabida y en su isla solitaria y propia navega y recoge voces, formas que decanta en sus libros donde el título solo nos habla ya de la presencia barroca, pues son oxímoros que anuncian el interior de los mismos: *Eternidad del polvo*, *Cerca de lo lejos*, (para mí) sus mejores textos. No hay que olvidar *Nocturna palabra* y recordemos que al final de su vida y de su escritura aparece un eco —ahora— pálido y susurrante de su anterior quehacer literario. *Erotismo al rojo blanco* donde la fuerza anterior (rojo), erosionada y marchita, pierde vitalidad y se vuelve amargo y desdibujado, poco convincente (blanco).

Herederero ilegítimo, sobre todo de Xavier Villaurrutia, Nandino se tutea con la muerte en un coqueteo obstinado y tenaz; recoge también el onirismo permanente del primero y las voces, los ecos, los espejos y las sombras pueblan las páginas del médico poeta. Los nocturnos de Villaurrutia encuentran su más fiel imagen en la poesía (sonetos, lirás, etc.) al igual que los nocturnos de Nandino, ambos son arropados por las mismas sutiles ninfas literarias.

“Cuando del sueño despierto/en mi lecho oscurecido/y soy silencio tendido/por la soledad cubierto;/cuando la noche es desierto/por volátil sombra henchido/y la ausencia del sonido/deambula su idioma muerto: descubro que, cauteloso,/mi pensamiento se vierte/en el orbe del reposo/y, mi vigilia convierte/en un diálogo : amoroso/que sostengo con mi muerte.” E. Nandino

3. Un poeta sin fronteras

Efectivamente, Villaurrutia es ese poeta sin límites ni cercas; su voz poética,

grito, eco, sombra: “correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito/querer tocar el grito y sólo hallar el eco,/querer asir el eco y encontrar sólo el muro/ y correr hacia el muro y tocar un espejo...” permean todo su espacio literario y “esa soledad sin paredes” que conoce tan bien el poeta la hace suya para que sus palabras transiten de un mundo real a un onirismo puro y totalizador. Sus temas, siempre los mismos, se van decantando de un poema a otro, de un nocturno a otro nocturno formando así un poema largo, único, por eso decíamos al principio que su obra es un largo poema a la manera de Cuesta o Gorostiza. *Nostalgia de la muerte* es, así, la expresión más acabada de la poesía villaurrutiana, apenas salpicada por algunos suspiros diferentes que de manera tímida aparecen en *Reflejos* y el algunos poemas de *Canto a la primavera*

129

“Al fin llegó la noche con sus largos silencios,/con las húmedas sombras que todo lo amortiguan./El más ligero ruido crece de pronto y, luego,/muere sin agonía./”

“...Al fin llegó la noche tendiendo cenicientas/alfombras, apagando luces, ventanas últimas./...¡Al fin llegó la noche, la soledad, la espera!/ ...¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos/con una silenciosa marea inesperada,/a poner en mis ojos unós párpados muertos,/a dejar en mis manos un mensaje vacío./” X. Villaurrutia

La forma como están contruidos, el tratamiento de los mismos, su hermetismo y su críptico y cerrado modo de ver los temas son un eco renovado del conceptismo barroco; abigarramiento de imágenes, metáforas sublimes y abundantes, la exactitud de cada línea, cada adjetivo es lo que nos permite evocar la presencia sólida de nuestros grandes literatos del siglo XVII. Ejemplos de este barroco de Contemporáneos son “Nocturno en que nada se oye” y “Nocturno amor”, por sólo mencionar algunos. Es palpable la presencia, sobre todo, de Quevedo en los juegos maravillosos de oxímoros, hipérbatos, aliteraciones, “soledad, aburrimiento,/vano silencio profundo,/ líquida sombra en que me hundo,/vacío del pensamiento...” “...en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto”. Estos son los elementos, los temas, las obsesiones que el poeta guarda, destruye, padece y reconstruye a lo largo de toda su poesía, pero quiero hacer mención especial a ese encuentro constante que tiene con la muerte; coquetea, sufre y padece pero también goza y aplaude (barroco) esta oquedad a veces hueca y a veces dolorosamente ocupada,

“La muerte toma siempre la forma de la alcoba/que nos contiene/... Los dos sabemos que la muerte toma la forma de la alcoba,/y que en la alcoba/es el espacio frío que levanta/entre los dos un muro, un cristal, un silencio./Entonces sólo

yo sé que la muerte/es el hueco que dejas en el lecho/cuando de pronto y sin razón alguna/te incorporas o te pones de pie/... Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos/que no el amor sino la oscura muerte/nos precipita a vernos cara a cara a los ojos,/y a unirnos y estrecharnos, más que solos y naufragos,/todavía más y cada vez más, todavía./” X. Villaurrutia

Villaurrutia ve en la muerte un sueño, un paréntesis, un tiempo detenido, porque para él, la verdadera vida o realidad verdadera está en morir para despertar entonces a la “verdad”: “¿qué será, Muerte, de ti/cuando al salir yo del mundo,/deshecho el nudo profundo,/tengas que salir de mí!”.

130

Es, quizá, su visión y su postura ante la muerte lo que más hermana a este autor con nuestro médico-poeta Elías Nandino.

4. La muerte y los dos poetas

Carlos Montemayor dice: “para Nandino el cuerpo es un puente para lograr la unión con el universo, y la muerte una liberación, puesto que se muere para nacer y no se nace para vivir”. Es obvio el paralelismo sobre este tema entre Villaurrutia y Nandino, pero este último tiene un aditamento que Villaurrutia no tuvo: su religiosidad, su mirada panteísta engloba mucha de su poesía, sobre todo *Eternidad del polvo* y *Nocturna palabra*. En “Si hubieras sido”, dedicado a Villaurrutia, hay un cruce de plumas tan unido que cuesta trabajo diferenciar entre un escritor y otro.

En Nandino está muy presente, también, el conceptismo de Quevedo, no oculto o trastocado, sino presente de manera plena; pero antes de ver esto y volviendo al tema de la muerte y el panteísmo del poeta jalisciense, es constante la presencia de Santa Teresa, misticismo que forma parte de la escritura barroca. El escritor, sentado a la vera de vida-muerte o de su muerte-vida, espera la muerte para nacer: “mi pensamiento dice en pensamiento:/Muerte Mía, despiértame mañana”.

“Muerte incesante”, con un epígrafe de Santa Teresa, es ese tuteo permanente con la muerte “su frialdad me desespera/y al gozarte intensamente/no hay minuto que no muera”. Conversa con su muerte, la manosea, la acaricia o la abandona y repele; pero es tema constante en su creación literaria “porque he de matarte, muerte,/aunque me cueste la vida”, “...mi carne enardecida/que, por arder sin medida,/expiró y me dio la suerte,/de no morir de mi muerte./A mí me mató la vida”.

Otro tema recurrente en Nandino es el amor y aquí se une magistralmente con algunos sonetos de Quevedo, pues después de la muerte todavía hay ardor, pasión, locura, “Amor sin muerte”, claro ejemplo de esto con un epígrafe de Quevedo: “Más cuando amar ya no intente/porque mi cuerpo apa-

gado/vuelve a la tierra absorbente,/todo será devorado, no el amor ardiente/
de mi polvo enamorado” “Amor: has amado tanto... No te mina el desen-
canto/por lo que has sufrido ya, ni te importa si será mentira lo venidero:/
porque eres como el venero/que existe por lo que da”.

No quiero dejar de mencionar la presencia clarísima de José Gorostiza en algunos de sus poemas, “en mi molde naufrago y me acomodo/como el agua en el vaso”.

Queda claro que como río subterráneo se entrecruzan las influencias, se nos aglutinan las metáforas cuya paternidad parecen disputarse los dos. El barroco dejó no sólo huella en Contemporáneos sino que ellos mismos hicieron sus propios poemas barrocos, como lo hemos visto en este “dulce lamentar” de nuestros dos autores.

Ensayo vario



Calderón en los escenarios de México 1980-1999.

Una reflexión sobre la representación del texto de D. Pedro Calderón de la Barca

Horacio José Almada Anderson

Para José Luis Ibáñez, que me enseñó a leerlo.
Para Dolores Bravo y Eugenia Revueltas,
que en breves encuentros me descubrieron a otro Calderón...

1. Introducción

El año 2000 es una fecha importante para la Literatura en Español: se cumplieron 400 años del natalicio de uno de los más grandes exponentes de su dramaturgia y su poesía: don Pedro Calderón de la Barca. No cabe duda de la grandeza e importancia de Calderón. Si se llevara a cabo una encuesta simple, preguntando sólo si ha escuchado su nombre, cualquiera (o casi) lo reconocería, y una gran porción de los entrevistados podrían inmediatamente relacionarlo con el teatro y con la poesía del Barroco.

Pero detengámonos aquí un segundo: después de hacer esta simple asociación, en esta supuesta encuesta, imagínese que se le pidiera al sujeto entrevistado que diera tres títulos de su obra, y si sabe de cuántas obras de teatro se consideran de su autoría. Es más, antes de seguir la lectura, contéstelas usted mismo. Difícil, ¿verdad? Más allá de *La Vida es sueño* y *La Dama Duende* ¿quién es Calderón de la Barca? Pues bien: de Calderón conocemos un poco más de 180 obras de teatro¹.

Ahora compliquemos la cuestión: ¿cuántas veces ha asistido usted a una representación de alguna de sus obras? ¿Cuáles y cuántas se han representado en los últimos años? ¿Cuál de ellas está en cartelera hoy, hoy, hoy?

En esta reflexión sobre la representación del texto de Calderón se formularon tres preguntas que esperan respuesta, si no inmediata, a través

¹ Para una lista y cronología de la obra, cfr. H. W. Hilborn, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, 1938, pp. 13-16.

del estudio de su representación teatral en las décadas de 1980 y 1990:

a) ¿Se reconoce la importancia del autor y sus influencias en nuestra vida teatral?

b) ¿Tiene este teatro espectadores a los que realmente les interese?

c) ¿La puesta en escena de este autor es determinante para la historia cultural actual de nuestra sociedad?

El abandono en el que tenemos (todos los castellano-parlantes) a nuestros más insignes autores parece ser una constante. Porque además de Calderón podríamos citar a Lope de Vega, a Moreto, a Tirso de Molina, o los dos exponentes novohispanos también conocidos en su fachada y tan poco estudiados y menos representados: Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón.

136

Calderón es considerado por la crítica literaria actual como el autor más influyente en habla castellana después de Miguel de Cervantes. Su obra está representada en todos los países europeos, que reconocen esta importancia. Una amplia revaloración de la cultura del barroco ha suscitado estudios y puestas en escena del autor.²

En México la representación de su obra es pobre y el estudio de su obra en las universidades de nuestro país es hasta ahora descuidado. Se le considera un autor de difícil acceso y comprensión, y su obra se asume como panfletaria y su único valor, el de exaltar las virtudes de sus mecenas: la Corona de los Austrias y la Contrarreforma.

Su obra es muy extensa, hay evidencias de su enorme influencia en autores como Sor Juana y en los que comprenden el movimiento en el siglo XX de los Contemporáneos. En los años 40's, 50's, 60's y 70's la escenificación de su obra se vio muy beneficiada por la influencia de esta generación de escritores. En las dos décadas venideras, sin embargo, la obra de Calderón estará muy poco escenificada.

Creo que la obra de Calderón es fundamental para el desarrollo de la cultura de los países de habla castellana.

La Crítica de los siglos XVII y XVIII fomentó la descalificación de esta obra, y aún se resienten sus acendrados comentarios en el panorama cultural del México actual.

La escasa escenificación de su obra en la actualidad es el resultado de un proceso histórico que debe ser analizado, para lograr su revalorización y fomentar el interés en su estudio.

Después de una muy breve nota sobre la literatura Barroca y otra, igual-

² Se han dado cita así como en España, en varios países europeos, varios simposios, conferencias, representaciones, mesas redondas, etcétera, referentes a Calderón y su obra. La Universidad de Ferrara, en Pamplona, publicó un folleto con todas estas actividades.

mente breve sobre la vida de Calderón de la Barca, y revisando lo que la crítica especializada ha dicho y ha perjudicado al arraigo en los escenarios de tan vasta y genial obra, demostrando así que éste ha sido un factor importante de este “descrédito”, entraremos en el contexto de la puesta en escena; y muy particularmente de la puesta en escena que se ha hecho en México de algunas de las obras que José María Diez Borque señala como “el canon de excelencia”³ del autor madrileño.

Cabe recordar que éste no es un estudio de cómo se representaban las obras del dramaturgo español, ni de cómo se representaron en estas últimas fechas, ni tampoco del valor literario que tienen, para ello podemos remitir al lector a una muy vasta bibliografía que le ayudará a darle un panorama completo⁴. Aquí no encontrará un acercamiento crítico de su obra, ni una crítica teatral a los montajes expuestos.

137

Los años que estudiaremos están comprendidos en dos décadas: las más recientes a nuestro presente, la de 1980 y 1990 del recién terminado milenio. Esto para agudizar en el estudio la crítica en la pregunta básica de nuestra reflexión: ¿Si sabemos y reconocemos la importancia de Calderón y su Teatro, por qué no lo representamos? Este compás de tiempo está bordeado por dos acontecimientos especiales que debemos analizar y tomar en cuenta para entender los resultados que se obtendrán: En 1981 se celebró el aniversario luctuoso del autor (300 años de su muerte), lo que provocó una “ráfaga” de interés, al igual que hoy en día se revive por el aniversario de su natalicio en el año 2000. Veremos que cerca de esos años estarán comprendidos la mayoría de los montajes... pero no nos adelantemos.

Se utilizaron como fuentes primarias la obra del autor. De las secundarias se recolectaron documentos críticos de los siglos subsecuentes. Se hizo una investigación hemerográfica para identificar las puestas en escena de su obra en el lapso de tiempo que compromete la investigación.

Para poder arrojar los resultados aquí expuestos fue de invaluable ayuda la labor que ha hecho en los últimos años el Centro de Investigación Rodolfo Usigli (CITRU), dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, de donde pude recoger los datos indispensables para esta obra.

Desde 1990 el CITRU publica un Bianuario del teatro mexicano. Están documentadas todas las puestas en escena que se han hecho en México desde ese año en toda la República. El trabajo incluye toda la República

³ Para las relaciones entre la España Barroca y Calderón de la Barca, *cfr.* *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, edición de José María Diez Borque en que se profundizan los estudios entre la obra y su tiempo. Este vasto y erudito estudio es el catálogo que se preparó en el año 2000 para la exposición del mismo título efectuada en la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Nacional del 16 de Junio al 15 de agosto del año Calderoniano.

⁴ *Cfr.* Bibliografía: estudios y ensayos sobre Calderón.

Mexicana, pero se advierte que no puede ser exhaustivo, aunque ése sea su objetivo.⁵ Lo que habla de uno de los problemas culturales más graves por los que atravesamos: el centro y la marginalidad del teatro mexicano, ese es otro estudio que queda pendiente... espero que pronto se aborde con rigor y profundidad.

138

Además de la investigación en estos anuarios y en la biblioteca del Centro Nacional de las Artes, he llevado a cabo una serie de entrevistas a algunos de los miembros participantes en diferentes áreas de estos montajes. Pareciera, según arrojan estas entrevistas que el texto calderoniano es rara vez el motivo que desencadena el montaje de una de estas obras – en la mayoría de los casos el texto original está mutilado, y en ocasiones no se podría hablar ya de adaptación: algunas puestas en escena apenas si conservan las líneas argumentales de la obra original.-

Quede pues este testimonio, tributo personal a tan insigne, marginado autor; no sé si podamos, dada la evidencia, augurarle un mejor futuro... por lo pronto, yo lo dudaría. Parece que todo aquello que no aporte frutos directos y contados en especie para las “mayorías” está condenado a fallecer lenta y tortuosamente. La lucha contra la globalización y el neoliberalismo no sólo es un problema de enfrentamientos sociales o políticos... la cultura y las tradiciones comunitarias que nos “arreguntan” para convivir y comulgar en ritos casi extinguidos, tendrán, si se les toma en cuenta, un papel determinante en la lucha por la supervivencia de nuestra muy fracturada civilización e identidad histórica.

2. La Literatura Barroca y una breve biografía de Calderón

2.1 Barroco (literatura)

Entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVII, sucedió al Renacimiento uno de los movimientos y periodos más relevantes para todas las manifestaciones culturales y artísticas europeas extendiéndose también a los países hispanoamericanos: el Barroco. Sin olvidarnos de la otra etapa importante que coincidió cronológicamente con éste, el manierismo.

La palabra *barroco* tuvo originalmente un sentido peyorativo, ligado con la extravagancia y la exageración, que aún se mantiene en ciertos tópicos del lenguaje no especializado. Se dice que el término deriva del portugués *barroco* (castellano *barrueco*), que significa ‘perla irregular’. También suele

⁵ Por la cercanía de los años de la investigación planteada, es poco probable que haya una omisión realmente importante (alguna gran producción del Estado, o una compañía teatral extranjera de visita en nuestro país).

relacionarse con *baroco*, nombre que recibe una figura del silogismo.

El movimiento denominado así, como lo establece Maravall⁶, es resultado de una crisis generalizada en el ambiente europeo a finales del siglo XVI y todo el XVII, visible en los agudos contrastes sociales, el hambre, la guerra, la miseria, y muy particularmente reconocible en el mundo de una España que tras un auge incontrolado y una expansión inimaginada, vive la ilusión y el deslumbramiento de la conquista del “Nuevo Continente”. Los opuestos equilibrados en un perenne conflicto⁷: ésa es la realidad española de mediados del XVII.

Existen una serie de asuntos y tópicos literarios que definen una imagen del mundo y del hombre y que podrán observarse en la literatura de este período: la locura del mundo; la melancolía —*Anatomy of melancholy*, de R. Burton, es de 1621—; la sensación de inestabilidad de los hombres y la fugacidad de las cosas; la revitalización del tópico del *mundo al revés* y la figura del gracioso en el teatro español como uno de sus representantes (“Soy el que dice al revés / todas las cosas que habla”, dice Pelayo, personaje de *El mejor alcalde, el rey* de Lope de Vega⁸); el mundo como laberinto, como gran plaza o mesón; la concordia de los opuestos (nuestra vida se “concierta de desconciertos”, dice el conceptista español Baltasar Gracián); el mundo como guerra y el hombre lobo del hombre.⁹

Desde el punto de vista estético, la búsqueda de la novedad y de la sorpresa son una constante; el gusto por la dificultad, vinculada con la idea de que si nada es estable, todo debe ser descifrado; la tendencia al artificio y al *ingenio*; la noción de que en lo inacabado reside el supremo ideal de una obra artística. La búsqueda de la novedad y de lo extraño explica la admiración del barroco por pintores flamencos como El Bosco, Arcimboldo y Brueghel el Viejo: así lo demuestran, entre otros textos, los *Sueños* del escritor español Francisco de Quevedo.¹⁰

⁶ José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco*, pp. 53-128.

⁷ Mucho se ha estudiado este momento histórico, representado por el reinado de los “Austrias”, después del encierro monástico de Felipe II en el Escorial, el mal gobierno de Felipe III, un Felipe IV admirador y sensible mecenas de las artes, pero pésimo hombre de Estado que confía el gobierno en manos de sus validos, y finalmente “el hechizado” Carlos II, rey débil, enfermizo y supersticioso.

⁸ Félix Lope de Vega, *El mejor Alcalde, el Rey*, Jornada I, vv, 453-454, p. 148.

⁹ Maravall, *op.cit.*, pp. 131-225, *cfr.* Javier Aparicio Maydeu, *El Teatro Barroco*, pp. 11-22, esta lectura, además de su sencillez y amenidad constituye una buena introducción al mundo teatral español del denominado Siglo de Oro.

¹⁰ Para profundizar en estos aspectos, una obra de referencia obligada es *Historia de la Literatura Española*, ed. de Juan Luis Alborg, Madrid, Gredos, 1970, t. 2: época barroca, 995 pp.

2.2 Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)

Pedro Calderón de la Barca es el último mejor dramaturgo del Siglo de Oro. Él continúa y mantiene las mismas características de la comedia que sus predecesores habían establecido, en particular Lope de Vega, quien fundó la tradición de la “Comedia Nueva”, en su famosa *Arte Nueva de hacer Comedias*.

Nació en Madrid el 17 de enero de 1600. Su educación fue particularmente estricta con los jesuitas en Madrid, en las más exigentes y urgentes necesidades de la Contrarreforma establecida por las normas del Concilio de Trento. Continuó los estudios en las universidades de Alcalá y Salamanca hasta 1620.

140

Fue soldado en la juventud y en 1621 se ordenó sacerdote, lo que era bastante habitual en la España de su tiempo. En sus años jóvenes su nombre aparece envuelto en varios incidentes violentos, como una acusación de homicidio y la violación de la clausura de un convento de monjas¹¹. De su vida militar existen pocas noticias, aunque consta que tomó parte en la campaña para sofocar la rebelión de Cataluña contra la Corona (1640).

Contrasta lo impulsivo y mundano de su juventud, que puede observarse en sus primeras obras¹² con lo reflexivo de su madurez, un aspecto que se acentúa al ordenarse sacerdote en 1651¹³. Disfrutó del máximo prestigio en la brillante corte de Felipe IV y su nombre va asociado a la inauguración del palacio del Buen Retiro de Madrid, en 1635, y a numerosas representaciones teatrales palaciegas.

El rey le honró otorgándole el hábito de Santiago. También fue capellán de la catedral de Toledo y capellán del rey. Murió en Madrid el 25 de mayo de 1681. En vida fue un autor respetado por todos y rara vez aparece mezclado en las violentas polémicas literarias de sus compañeros de letras. Después de la muerte de Lope de Vega, en 1635, fue reconocido como el dramaturgo más importante de su época.

¹¹ Cfr. El ataque del predicador Paravicino a Calderón, en el sermón del 11 de Junio de 1629, y que Calderón contestara en su obra *El Príncipe Constante*, en la Introducción de esta obra, editada por Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. VII-CVIII, en donde además se encontrará una excelente reseña biográfica y una muy amplia bibliografía.

¹² Como por ejemplo en *Amor, Honor y Poder*, fechada ca. 1624.

¹³ A partir de esta fecha su producción abandonará las comedias de capa y espada para dedicarse a la composición de autos sacramentales y obras festivas para la corte de Felipe IV y Carlos II “el hechizado”. Cfr. Sebastián Neumeister, *Mito clásico y ostentación, los dramas mitológicos de Calderón*, pp.1-42.

3. Los géneros de calderón

3.1 Los Autos Sacramentales¹⁴

Calderón ha sido reconocido por su autos como el dramaturgo-teólogo por excelencia. En sus obras dramáticas sacramentales despoja a sus máscaras de todo lo accidental y nos las ofrece en su esencia. En el auto sacramental los grandes protagonistas son Dios, el hombre y el diablo, cada uno con sus aliados y con sus antagonistas, con su coro y anticoro. En el centro el misterio fascinante de la Eucaristía, presencia misteriosa, pero real y verdadera de cristo, pan de vida, compañero de caminantes por el desierto del mundo hacia la patria, allí los símbolos alegóricos desaparecen y la fe se hace visión esencial.

Calderón ha utilizado la tradición cristiana y ha cristianizado los símbolos mitológicos para cantar la gloria de la Eucaristía: Se tendrá una idea de esta proliferación siempre artísticamente armoniosa y simbólicamente coherente, si sabe que sólo el personaje del segundo Adán (Cristo) es sucesivamente reconocido y encarnado en Jasón, el peregrino; Cupido, el príncipe; Emmanuel, el sembrador..... Podrá verse, con prontitud para descubrir en todo símbolos cristianos, la incansable potencia de variación y de renovación de la imaginación calderoniana.

El auto sacramental se escenificaba en un marco claramente festivo al formar parte de la celebración de la festividad del *corpus christi*. El núcleo religioso-vital-festivo de la fiesta la constituía la procesión, celebrada con extraordinaria pompa, como aún acontece hoy en casi toda España e Hispanoamérica, desde la maravillosa de Toledo hasta la del más pequeño de sus pueblos, todo es hermosura, belleza, arte musical, orfebre, fe, religiosidad en esta procesión única.

Especial importancia tiene la REPRESENTACIÓN. En un principio el auto sacramental se representaba dentro de la iglesia, de lo que se deduce que formaba parte importante de la acción litúrgica. A partir del siglo XVII solía representarse en la plaza pública a donde eran trasladados los decorados, actores y vestuarios hasta los lugares donde estaba montado el tablado, que a veces llegó a alcanzar hasta veintitrés metros de largo. La escenificación tenía estructuras sumamente complejas y de gran dificultad técnica. El ves-

¹⁴ Con motivo de las celebraciones del natalicio, desde hace algunos años, el hispanista Ignacio Arellano coordina en la Universidad de Ferrara una edición crítica de todas las obras de Calderón, publicadas en la editorial Reichenberger en coordinación con la Universidad misma de Navarra, Pamplona. De especial interés es el tomo dedicado a *El Divino Orfeo*, edición de J. E. Duarte.

tuario de los actores llegó a adquirir un lujo y una fastuosidad inusitados, el estreno de trajes era lo más común. La representación era sometida a una reglamentación muy detallada. El pueblo asistía a las representaciones sacramentales con pasión religiosa y teológica, vivían de forma convencida y sentida el mensaje teológico, espiritual, moral, literario y estético que los autores y actores querían transmitir. Como ha escrito el gran hispanista Wardropper el público asistente a los autos sacramentales era un pueblo teólogo¹⁵

3.2 La Comedia

142

Otro de los géneros no sólo retomados por Calderón, sino además llevado a una maestría técnica asombrosa es la “comedia de capa y espada”, tan de moda y apreciada por el pueblo de la España barroca.¹⁶

Cito a Ángel Balbuena Briones: “La aventura es maravillosa. Hace falta dejar abierta la imaginación y estar atento para captar todos los matices del ingenio. Famosa arquitectura. Asombro de invenciones. Las costumbres se reflejan sazonadas por el humor. Adentrarse en el mundo sugestivo de Felipe IV, Rey de las Españas y Señor de América, por el hermoso marco de las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca, significa bordear una existencia que se apoya en la intersección de dos planos: el de la realidad y el de la fantasía. Lo prodigioso se ha encontrado. Tanto la fantasía como la realidad son experiencias vitales”¹⁷.

Es precisamente esa combinación decadente, típica de su momento histórico, de la realidad con la fantasía lo que hace a veces inverosímil para nuestra concepción de la mimesis teatral los argumentos de don Pedro. Y si a eso le sumamos que el tema central —por lo menos uno de los más importantes y representativos— es el del honor, como concepto fundamental para aceptar y reconocer el poder y la praxis en las relaciones amorosas de estas obras, el espectador contemporáneo se ve obligado a pensar como el otro; práctica harto compleja, en una actividad altamente desarrollada de la experiencia artística del hombre: las sutilezas de la estilización, en un momen-

¹⁵ Si se quiere profundizar en el tema, consúltese la magnífica edición de Díez Borque, Calderón de la Barca, *Una Fiesta Sacramental Barroca*, 282 pp., y la introducción de Domingo Ynduráin, en Calderón de la Barca, *El Gran Teatro del Mundo*, pp. 3-126.

¹⁶ Hay un capítulo dedicado a la reconstrucción de un día de teatro en la primera mitad del siglo XVII en Pérez Reverte, *Las Aventuras del Capitán Alatriste*, Barcelona, Alfaguara, 1997. Para un acercamiento más erudito cfr. la introducción de Ángel Balbuena Briones en su edición de *La Dama Duende*, Madrid, Ed. Clásicos Castellanos, 1954, pp. VII-XCII.

¹⁷ Calderón de la Barca, *La Dama Duende*, op. cit. p. VII.

to histórico como nuestro presente que practica las leyes del menor esfuerzo impuestas por la televisión o el cine, altamente naturalistas y realistas en las concepciones de la representación.

3. 3 El Drama

Sin duda, la gran creación de Calderón, admirada y reconocida por la Crítica Alemana del siglo XIX, fue su concepción del ser humano bueno por naturaleza, dotado de un libre albedrío y enfrentado a la maldad y al demonio, privada de cualquier posible redención a no ser por la intervención de la Gracia Divina. Esos son los personajes que pueblan los dramas calderonianos¹⁸.

143

Suele la crítica dividir los dramas en tres clasificaciones: religiosos (como *El Príncipe Constante* o *El Mágico Prodigioso*), trágicos (como *El Mayor Monstruo del Mundo*, *los Celos* o *La Hija del Aire*) y filosóficos (*La Vida es Sueño*, *Las Armas de la Hermosura*).

4. Calderón en México

“Un país sin teatro es un país sin libertad.”

Rodolfo Usigli

4. 1 Antecedentes

La actitud del público mexicano hacia la presencia de los clásicos en escena es ambigua. Durante la primera mitad del siglo XX, tanto el público como los realizadores, ejecutantes, productores y directores veían en la representación de los textos del XVII una extravagancia o algo que era francamente ajeno a la identidad o al espíritu “nacional”, derivados del movimiento de la Revolución de 1910. Durante esa década y la siguiente, por efectos de la guerra cristera, se alejaron de las marquesinas los nombres ilustres pero poco atractivos de Alarcón, Lope, Tirso y del mismo Calderón.¹⁹

Los siglos XVIII y XIX no ayudaron a la formación de una tradición teatral en este sentido²⁰. Los comentarios de Luzán: “Prescindiendo de lo pertinen-

¹⁸ Para un estudio fascinante y vastísimo de la concepción trágica del drama calderoniano, y en general de todo lo relacionado con la obra de Calderón, cfr. Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 t.: I, 985 y II, 753 pp.

¹⁹ Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la Crítica...*, pp. 81-123.

²⁰ Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *op.cit.*, pp. 13-81.

te a la moral, que con razón le han censurado muchos, por lo que mira el Arte, no se puede negar que, sin sujetarse Calderón a las justas reglas de los antiguos, hay en algunas de sus Comedias el Arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores o lectores, y llevar de escena en escena, no sólo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin – circunstancia especialísima de que no se pueden gloriarse muchos poetas de otras naciones, grandes observadores de las reglas.”²¹, o de Nicolás Fernández de Moratín: “La culpa de esto la tiene sin duda, el profundo Calderón, quien con la inmensa fantasía de que pródigamente le dotó la naturaleza, amontonó tantos lances en sus comedias, que hay alguna que de cada acto o jornada se pudiera componer otra muy buena; y el vulgo, embelesado en aquel laberinto de enredos, se está con la boca abierta, hasta que al fin de la comedia salen absortos sin poder repetir la substancia de ellos.”²² Alejaron a los espectadores y ni la fama del genio de Sor Juana, discípula de Calderón, a principios del siglo XVIII, logró contrarrestar este efecto.

A diferencia de España, la información de las obras que se representaron en la Nueva España durante el siglo XVIII menciona pocos títulos de Calderón²³. Un dato curioso: Sor Juana está casi totalmente ausente de los escenarios mexicanos hasta la segunda mitad del siglo XX.

En los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, el exilio español provocado por la Guerra Civil cambiaría el panorama del teatro en la capital mexicana. Con la llegada de directores de teatro como Álvaro Custodio, de poetas como Luis Cernuda, de intelectuales como José Gaos y Américo Castro, y de una generación de actores entre los que destacan Ofelia Guilmáin y Augusto Benedico, que se involucraron rápidamente con la “intelectualidad” mexicana, y que influyeron en la obra de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, por sólo nombrar a algunos poetas y literatos, que además se ocuparon como dramaturgos y a veces como directores escénicos —que es el caso de Novo—, se empezaron a ver con frecuencia en las tablas representaciones de *La Celestina*, *La Vida es Sueño*, *Marta la Piadosa* y *La Dama Boba*. A mediados de los cincuenta Octavio Paz con Juan José Arreola promovieron la creación de un grupo en la Universidad Nacional, Poesía en Voz Alta, donde se formarían diseñadores y directores como José Luis Ibáñez y Héctor Mendoza que se interesaron en el estudio en particular de las obras del Siglo de Oro español. Para la sociedad mexicana, este cambio hacía experimentar una sensación dignificadora al asistir a lo que paradójicamen-

²¹ Ignacio de Luzán, *La Poética*, Barcelona, 1956, (selecciones bibliófilas), p. 310.

²² Citado por Guido Rossi, *Estudio sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967, p. 59-60.

²³ Arnulfo Herrera, “Calderón en México”, en *400 años de Calderón*, op. cit., pp. 69-90.

te no se dejó de considerar como una experiencia caduca, petrificada y de difícil entendimiento. Sensación que aún se tiene al alba del siglo XXI.²⁴

Octavio Paz escribió en 1956, en *El Arco y la Lira*: "Para el espectador moderno el lenguaje de Calderón o Tirso resulta ininteligible. Y no sólo porque nuestro español es pobrísimo: la escasez de palabras es hija de la penuria intelectual. El lugar que ocupan aquellas ideas sobre la Gracia y el Libre Albedrío, la Predestinación, el Amor y la Fe lo ocupan ahora vagas naciones de orden periodístico extraídos de los manuales de divulgación científica."²⁵

A partir de esas fechas, cada año que pasaba era una evidencia por la taquilla para los productores y dueños de teatro que Calderón no era una opción rentable, y a las autoridades educativas les pareció cada vez menos prioritaria la escenificación de estas obras.

La dificultad que supone el texto, la versificación y los costos de la producción, además de la creencia que Calderón no era más que un culto y fanático defensor de las causas de la monarquía de su época, provocaron en gran medida este miedo a su escenificación: resultadò de una mala lectura y de un desconocimiento de los mecanismos teatrales del autor. En México el teatro siempre ha estado subvencionado por el Estado o por la Universidad. La creación de grupos independientes es sólo una posibilidad de los ochenta y de los noventa. Generalmente su falta de rigor y de recursos los aleja tanto como al espectador del repertorio de los siglos XVI y XVII.²⁶

4.2 Calderón a los 300 años de su muerte²⁷

Con la celebración del tercer centenario de su muerte, los escenarios supusieron un punto de partida de renovado interés para la obra calderoniana. En 1980, anticipando la celebración, un montaje de *El Médico de su Honra* se estrenaba. En el programa de mano una de las líneas que leemos de su directora, Sylvia Corona, es: "...durante mucho tiempo, Calderón de la Barca fue un autor menospreciado... en los últimos cuarenta años, sin embargo,

²⁴ Los datos de estas representaciones pueden encontrarse en el CITRU. *Cfr.* Introducción.

²⁵ Octavio Paz, *El Arca y la Lira*, pp. 206-207.

²⁶ Si se revisa en el Anexo a este trabajo, se podrá comprobar con facilidad que en las décadas referidas en este trabajo, la producción, si no completa, en parte, está subvencionada por órganos estatales y universitarios.

²⁷ Todas las referencias a los montajes de este periodo están documentados en la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, Archivos del CITRU, de la Ciudad de México. (*Cfr.* Bibliografía).

la crítica ha dado un viraje en redondo pues considera a Calderón como un artista comparable a Shakespeare o a Cervantes.²⁸ Empieza así la preocupación en México de considerar a Calderón como un hombre, antes que nada, de teatro; se maneja ya la noción de que no conoceremos plenamente, con toda su riqueza, a tan problemático autor si no representamos su obra.

146

En 1981 se representa *La Vida es Sueño*, dirigida por Hugo Galarza, *El Alcalde de Zalamea*, montaje de uno de los más prestigiosos directores del quehacer teatral mexicano, José Solé, y *La Dama Duende*, llevada al escenario por un eminente profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Néstor López Aldeco. Solé anota: "Ahora hay más adeptos a Calderón... en la poesía popular Lope de Vega, y en el arte culto Calderón son dos firmes pilares del drama español que se alzan paralelos e inmovibles... interna y externamente el genio de Calderón se impone a la inteligencia y a la sensibilidad... Calderón es un gran perfeccionador, el final sintético de una espléndida carrera de dramaturgos."²⁹

Además de estos cuatro montajes, en 1981 escenificaron: otra versión de *La Vida es Sueño*, dirigida por Luis G. Basurto, un montaje de Luis Rabell en Querétaro de *El Gran Teatro del Mundo* y se invitó a la Compañía Española de Antonio Guirau a representar *La Dama Duende*. Todo esto hecho en poco más de un año, anunciaba un buen augurio para la continuidad escénica y el resurgimiento en el gusto del público de la producción del teatro de Calderón. No fue así. Siete años de silencio pasaron antes que en 1988 apareciera una adaptación de *La Vida es Sueño*, donde, sin embargo, el texto ni siquiera conservó su versificación original.

La Púrpura de la Rosa, la ópera más antigua surgida en el continente americano logró un poco más de 50 representaciones en 1991. En 1994, un grupo estudiantil de la Universidad Nacional participó en el Festival de Teatro Clásico del Chamizal con un montaje de *Los Encantos de la Culpa*. Se trató de nuevo de una adaptación donde el texto quedó severamente mutilado, y la acción vertiginosa del autor sirvió de pretexto para un trabajo corporal complicado de los actores en esta propuesta escénica.

En 1995, la Universidad Nacional produce *La Vida es Sueño*, con el prestigiado especialista en teatro áureo José Luis Ibáñez. El texto para el programa de mano le fue encargado a Sergio Fernández: "debe estar loca una mujer que cabalga a un hipogrifo; o un hipogrifo debe ser real para que lo cabalgue

²⁸ Texto en el programa de mano de la representación. La cita está completa en el anexo 1 de este trabajo. Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli. División de Teatro, *El Médico de su Honra*, s.a., Pr.M. 1980.

²⁹ Texto en el programa de mano de la representación. Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli. División de Teatro, *El alcalde de Zalamea*, José Solé, Pr.M. 1981.

una mujer. Como ninguna de las dos premisas existe, debemos convenir en que Rosaura no vive sino sueña y que es, por ello, elegida para ser conformada en verso y —en el sentido más profundo de la palabra— dentro de la ficción... Este sentido onírico lo envuelve todo... en rigor *La Vida es Sueño* es un permanente grito de dolor, oiga quien oiga y caiga quien caiga, así sea el propio Basilio, un sabio a quien por su saber —por serlo sólo de la imaginación— lo traiciona convirtiéndolo ya en un monstruoso padre, ya en un fracasado mandatario, ya en un paranoico ser humano.”³⁰

Otras obras representadas en este periodo fueron: una adaptación de *Los Cabellos de Absalón* en 1989, dirigida por Luis de Tavira, dos versiones más de *El Gran Teatro del Mundo*, una dirigida por Luis Garcini en 1990, y la otra una versión escolar de Ricardo Ramírez Carnero y Laurent Clawaert, que participó en el Chamizal en 1999; una adaptación de *El Príncipe Constante* dirigida por Miguel Ángel Rivera en 1991. También un montaje de Adolfo Marsillach de *El Médico de su Honra* visitó nuestros escenarios en 1989.

5. A manera de conclusión: Calderón celebra sus 400 años

En veinte años, 17 montajes, representando 9 de las más de 180 obras con que cuenta la autoría de Calderón³¹. A pesar de tal escasez las universidades y centros de estudios superiores investigan y publican regularmente documentos, ensayos que siguen desentrañando la obra de don Pedro. El año pasado, la Universidad Nacional organizó un coloquio, un congreso, seminarios de investigación, cursos y cátedras extraordinarias para los festejos.³²

No deja de ser alarmante que tal ingenio que eligiera de todas las formas literarias la dramática para componer su obra, sus textos sean más estudiados y criticados que escenificados. A pesar de los esfuerzos desde los años ochenta de dar a conocer, como lo llama Ruiz Ramón, “nuestro desconocido Shakespeare”, en México no logramos llevarlo al público, y a quienes nos interesa tenemos que seguir sentándonos alrededor de sesudas mesas para conocerlo.

Resulta evidente que el Teatro de Calderón, como de los otros clásicos

³⁰ Texto en el programa de mano de la representación. La cita está completa en el Anexo 1 de este trabajo. Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli. División de Teatro, *La Vida es Sueño*, Sergio Fernández, Pr.M. 1995.

³¹ Cfr. Apéndice 2.

³² Ya se publicó la memoria del ciclo de conferencias: *400 años de Calderón*, coord.. Aurelio González. UNAM. 253 pp.

españoles y novohispanos ha experimentado, en estos últimos años, una mejora poco considerable. Se monta sólo para cumplir con fechas conmemorativas. Las obras representadas le pertenecen sólo a ese “canon de excelencia”, y, los otros títulos, sólo son eventualmente atractivos para cumplir el capricho personal de algún director o actor.

La obra de Calderón, por lo menos la que se pudo ver en México en estos años de los que se habla, está rodeada de “modernidad”, de diversas posibilidades espaciales, imaginativamente los elementos constitutivos de la obra de Calderón no sólo se interpretan, sino que logran a veces recrear el texto original.

148

Corre el año 2001 y la Universidad Nacional Autónoma de México propone algunos montajes: *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*, dirigida por Antonio Algarra; *El Astrólogo Fingido*, dirigido por Héctor del Puerto, el grupo *Alejandría* de Alejandro Peraza mantiene lecturas dramatizadas en los marcos académicos: desde el año pasado presenta varias de estas lecturas de *La Vida es sueño* y este año agregó *El Médico de su Honra*; también se estrenó con una compañía de alumnos del Centro Universitario de Teatro *El Mágico Prodigioso*; y la Compañía Nacional de Teatro de España trajo de gira *La Dama Duende*. Se oye hablar de un montaje que se estrenará pronto de *Las manos blancas no ofenden*, que está ensayando Luis de Tavira y José Luis Ibáñez está preparando su versión de *Darlo todo y no dar nada*.

¿Y después? ¿Le depara a Calderón el silencio? Es probable que esta nueva celebración provoque solamente, como en 1981, una ráfaga brillante pero fugaz de montajes de su obra en los escenarios del mundo. Bien lo dijo el poeta,

“... ésa es la ignorancia,
a la vista de las ciencias
no saber aprovecharlas.”³³

Todo indica que, para efectos académicos, Calderón sigue siendo considerado el gran dramaturgo de habla española. No hay quien, después de asomarse a su obra y emprender su estudio, deje de reconocer su valor. Sin embargo, la obra no se representa en las salas teatrales más que de manera esporádica y para celebraciones específicas aquí documentadas. Las hipótesis parecen comprobarse: paradójicamente, sin dejar de reconocerle su valor, los actores lo consideran, a veces irrepresentable, los directores de esce-

³³ Pedro Calderón de la Barca, *Comedias Religiosas, El Mágico Prodigioso* pp. IX-LXVIII,

na tienen la necesidad de adaptarlo y “simplificarlo” en beneficio de un público que no llega a las salas.

En todos los artículos relacionados con los montajes,³⁴ las publicaciones de la obra de Calderón, y en opinión de los eruditos, catedráticos, investigadores, expertos en la materia,³⁵ así como la opinión recogida por entrevistas a algunos de los actores y directores de esas puestas, podemos comprobar las tres de las hipótesis con las que arrancamos esta investigación:

1. No hay duda de la importancia cultural, literaria y dramática de Calderón.

2. No hay duda que la crítica española y la francesa de los siglos posteriores a la creación de la obra calderoniana influyeron en nuestra visión sobre ella; a pesar de los esfuerzos por revalorizarla de las primeras corrientes del siglo XX (sobre todo la de la generación del 98 y los Contemporáneos en México, influidas por la crítica alemana de finales del XVIII y todo el XIX, que adoptó a Calderón como uno de los genios de todos los tiempos: Goethe y Wagner, por ejemplo).³⁶

3. La muy poca representación del *corpus* calderoniano, incluso del “canon de excelencia” (como lo llama Díez Borque) es resultado de ese desprestigio y de la dificultad misma de la obra. Pero existen miras a no sólo el reconocimiento, sino al interés de la escenificación de ella.

La obra y el genio de Calderón esperan ser descubiertos... en escena. El idioma de Calderón es el teatro. Espero fervientemente que la voluntad y el entusiasmo de nuestra maltrecha cultura mantenga viva la tradición calderoniana para que en espera de su representación, esto sólo no se acabe.

México D.F., en Coyoacan, 2001

³⁴ Cfr. Notas en programas de mano en el anexo 1.

³⁵ Cfr. La bibliografía básica.

³⁶ Cfr. En particular, *Calderón y la Crítica*, Durán. Además de plantearme un panorama en la época del autor y su recepción más que favorable en su propio tiempo, reúne documentos de la Crítica que se le dio en los siglos posteriores (siglo XVII, XVIII, XIX y XX). La antología publicada por la editorial Gredos, por sus índices, referencias y prestigio propio, me parece muy confiable y creíble.

ANEXO I

Textos escogidos de los programas de mano de estas representaciones

ARCHIVO DEL CENTRO DE INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

EL MÉDICO DE SU HONRA

PR.M. 1980

TEXTO NO ACREDITADO

150 Durante mucho tiempo, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) fue un autor menospreciado...

En lo últimos cuarenta años, sin embargo, la crítica ha dado un viraje en redondo pues no sólo considera a Calderón como un artista comparable a Shakespeare y a Cervantes, sino que, precisamente sus tragedias sobre la honra han sido vistas con otra luz, y esa luz ha revelado a Calderón una disidencia antes no sospechada, una relevancia de lo humano que, por oposición, degrada a la ley misma del honor...

...el rey (en *El Médico de su Honra*) —encarnación del orden social— da su aprobación a los hechos y recomienda, si el caso volviera a presentarse, repetir el mismo monstruoso remedio... ¿Puede pensarse que Calderón estuviera de acuerdo con estas atrocidades a que llevan las inflexibles y sangrientas leyes del honor?... Nuestra respuesta es: no; Calderón por lo contrario descubre lo que hay detrás de la Ley del Honor: un marido paranoico...

... la actualidad del teatro de Calderón... el dramaturgo español no aclara, no comenta desde dentro, no se sirve de personaje alguno de la obra como portavoz de sus pensamientos: simplemente muestra una acción sembrada de sucesos irritantes...

...bien pudiera decirse del teatro de Calderón lo mismo que Brecht afirma del suyo: "El pensamiento sobre el transcurrir de la obra es más importante que el pensamiento desde dentro del transcurrir de la obra".

El teatro es un hiato en nuestra vida cotidiana, una interrupción en nuestro habitual ajetreo, y por eso, es una violencia que se hace a la realidad que vivimos. Pero el Teatro lleva aún más lejos esta actitud contestataria: quiere, en resumidas cuentas, despertar nuestra sensibilidad, adormecida por el diario rodar de nuestra existencia. En ello reside, nos parece, la modernidad de Pedro Calderón de la Barca.

ARCHIVO DEL CENTRO DE INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

LA VIDA ES SUEÑO

PR.M. 1981

TEXTO ACREDITADO A E.B.

Calderón de la Barca está considerado como la figura central del teatro barroco...

... Se ha mencionado la posibilidad de que el argumento de la obra en su esquema ha sido localizado en un cuento de "Las Mil y Una Noches"...

...Con esta puesta en escena de "La Vida es Sueño", la Compañía, cumple con uno de sus objetivos primordiales, promover el valor de la Literatura Universal y la formación de un público teatral más conocedor y responsable."

151

ARCHIVO DEL CENTRO DE INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI.

EL ALCALDE DE ZALAMEA

PR.M.1983

TEXTOS DE CALDERÓN Y ÁNGEL VALBUENA PRAT

Yo soy un hombre de tan
desconversable estatura
que entre los grandes es poca
y entre los chicos es mucha.
...Aquí discurra el lector
si es que hay lector que discurra,
...porque yo más quiero dos
fealdades que una hermosura.
A entrambas las quiero bien:
que aunque allá Platón murmura
que el que quiere a un tiempo a dos
no quiere bien a ninguna,
miente Platón; porque ¿qué es
querer bien a una criatura,
sino querer su salud,
sus galas y sus holguras?

Extracto del Romance de don Pedro Calderón a una dama que deseaba saber su estado, persona y vida

ARCHIVO DEL CENTRO DE INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI
EL ALCALDE DE ZALAMEA
PR.M.1983
TEXTOS DE CALDERÓN Y ÁNGEL VALBUENA PRAT

152

...el dramaturgo oficial de los dos últimos Austrias goza del aparato del triunfo en las fiestas reales y, más a su gusto para la intimidación del creyente, se convierte en el obligado autor de los Autos del Corpus, en la villa y Corte... En 1677 se decía con razón, que Calderón “elevó la Comedia a ciencia de perfecto silogismo” y que componía sus piezas eucarísticas “con celestial arquitectura”.

...Voltaire en una ocasión, une, en su censura, los nombres de Shakespeare y Calderón, aunque a la vez muestra interés por ambos.

Pero el naciente romanticismo alemán comienza a exaltar a España, y, en el centro de sus preferencias, glorifica a Calderón...

...El año del centenario de Calderón (1881) Menéndez Pelayo lanzó unas conferencias, que él mismo llamó después improvisadas y apasionadas, que recogió en “Calderón y su Teatro”... La crítica de Don Marcelino tuvo el gran valor de explicar, adecuadamente, a Lope. Pero fue injusta con Calderón.

El mismo Menéndez Pelayo escribía después al frente del libro “Del Siglo de Oro”, de doña Blanca de los Ríos – refiriéndose a Calderón y su Teatro – “No puedo menos de condenar en mí, como en otro cualquiera condenaría, la petulancia juvenil de aquellas páginas, que pueden tener excusa, pero no servir de modelo a nadie, con frecuencia las veo citadas en obras extranjeras, como si fuesen expresión cabal y adecuada de mi pensamiento, y esto me duele sobremanera, porque el verdadero libro sobre Calderón no lo he escrito todavía...”

...Desde entonces hay más adeptos a Calderón... Lope en lo vital, Calderón en lo conceptual; en la poesía popular el primero, y en el arte culto Calderón, son dos firmes pilares del drama español que se alzan paralelos e inmovibles... Interna y externamente el genio de Calderón se impone a la inteligencia y a la sensibilidad... Calderón es un gran perfeccionador, el final sintético de una espléndida carrera de dramaturgos.

ARCHIVO DEL CENTRO DE INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

LA DAMA DUENDE

PR.M. 1981

TEXTO NO ACREDITADO

...buscar una forma escénica contemporánea y darle una interpretación al contenido de la obra para mostrar su valor y vigencia teatrales para que así no resulten ajenos al público actual. El tratamiento de la comedia y la concepción escénica... parte de la interpretación de cómo maneja y codifica el espacio Calderón.

...nuestro único propósito es que a través de esto logremos hacer que el público goce con el montaje de este espectáculo.

153

ARCHIVO DEL CENTRO DE INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

SI LA VIDA ES SUEÑO

PR.M. 1988

TEXTO DE FERNANDO CASTAÑOS Y JOSÉ ENRIQUE GORLERO

Hemos tomado la pregunta de Segismundo porque en ella vemos, paradójicamente, las cadenas de nuestro tiempo.

ARCHIVO DEL CENTRO DE INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

LA PÚRPURA DE LA ROSA

PR.M. 1991

TEXTO DE ISABEL FRANCO Y AURELIO TELLO

Calderón: creador de la ópera española.

Todos conocen al autor de "La vida es sueño" por sus comedias y autos sacramentales.

...La zarzuela calderoniana se originó en el patio del mismo nombre, que se encontraba en las afueras de Madrid, donde el Rey solía ir para entretenerse en el arte de la caza, y en donde asistía a las representaciones que las compañías de comediantes le ofrecían en ratos de descanso... Estas obras de Calderón tuvieron distintos nombres: primero se les llamo comedias con música o fiestas con música; más tarde obtuvieron ya el nombre de zarzuelas, y sus características fundamentales eran dos actos llamados jornadas, los textos cantados totalmente y algunos parlamentos sin música.

... Tenemos sólo dos ejemplos de obras totalmente musicalizadas: *Celos*

hasta del aire matan y La púrpura de la rosa... podría decirse que uno de los mayores atractivos de l teatro musical español este tener como dramaturgo a Calderón de la Barca, lo que convierte a los textos de sus zarzuelas y óperas en obras de arte literarias, muy superiores a los textos de ópera de la historia universal.”

... (*La Púrpura de la Rosa*) hoy aparece como la más antigua ópera surgida en el continente americano.

... Para distinguir los personajes, con frecuencia asigna a cada uno de ellos un estribillo característico que tiene un propósito no sólo psicológico sino también estructural...

154

... Torrejón y Velasco, o su copista, tomaron el texto de Calderón con exactitud digna de encomio (impreso por primera vez en 1664 y de nuevo en 1687)...

ARCHIVO DEL CENTRO DE INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

LOS ENCANTOS DE LA CULPA

PR.M. 1994

TEXTOS DE LAURA RUSTRIÁN Y ÁNGEL VALBUENA PRAT

El auto Sacramental “Los Encantos de la Culpa”, de Calderón de la Barca, es un drama simbólico donde se compenetran idea y forma... expuesto en la rapsodia X de la Odisea, de Homero.

“Calderón se hace el profundo intérprete del pueblo español, que ve en el dogmatismo católico el consuelo contra las advertencias históricas. Por otra parte se observan la fe alegre y exaltante de sus grandiosas festividades, en que el folklore y doctrina, juegos y teologías se dan la mano...

ARCHIVO DEL CENTRO DE INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

LA VIDA ES SUEÑO

PR.M. 1995

TEXTO DE SERGIO FERNÁNDEZ

... debe estar loca una mujer que cabalga a un hipogrifo; o un hipogrifo debe ser real para que lo cabalgue una mujer. Como ninguna de las dos premisas existe, debemos convenir en que Rosaura no vive sino sueña y que es, por

ello, elegida para ser conformada en verso y —en el aspecto más profundo de la palabra— dentro de la ficción.

Este sentido onírico lo envuelve todo...

... en rigor *La Vida es Sueño* es un permanente grito de dolor, oiga quien oiga y caiga quien caiga, así sea el propio Basilio, un sabio a quien su saber —por serlo sólo de la imaginación— lo traiciona, convirtiéndolo ya en un monstruoso padre, ya en un fracasado mandatario, ya en un paranoico ser humano.

Pero como *La Vida es Sueño* no admite seres “de carne y hueso”, sino otros cuyo perfil es imaginario, no podemos remitirnos a sentir nada por ellos: ni lástima, ni compasión, ni rabia, ni desesperación.

...*decir lo que se dice* (en la forma en que se dice) es llegar a la entraña del libro.

ANEXO 2

Personas que intervinieron en los montajes de Calderón en los escenarios mexicanos de 1980 a 1999

1. *El Médico de su Honra* (2)
dirigido por: Sylvia Corona (1980)
dirigido por: Adolfo Marsillach (1989)
- 156 2. *La Vida es Sueño* (4)
dirigida por: Hugo Galarza (1981)
dirigida por: Luis G. Basurto (1981)
adaptación de Fernando Castaños dirigida por: Marta Luna y Enrique Gorlero (1988 – 1989)
dirigida por: José Luis Ibáñez (1995)
3. *La Dama Duende* (3)
dirigida por: Antonio Guirau (1981)
dirigida por: Néstor López Aldeco (1981)
adaptación de León Plasencia Ñol
dirigida por: León Plasencia Ñol (1995)
4. *El Alcalde de Zalamea* (1)
dirigida por: José Solé (1981 y 1982)
5. *El Gran Teatro del Mundo* (3)
dirigida por: Luis Rabell (1981)
dirigida por: Salvador Garcini (1990)
dirigida por: Ricardo Ramírez Carnero y Laurent Clauwaert (1999)
6. *El Príncipe Constante* (1)
adaptación dirigida por: Miguel Ángel Rivera (1991)
7. *La Púrpura de la Rosa* (1)
con texto de la Loa por José Enrique Gorlero dirigida por: Isabel Franco (1991)
8. *Los Encantos de la Culpa* (1)
adaptación de Rosa María Ruiz e Ignacio Escárcega dirigida por Ignacio Escárcega (1994 y 1995)

RESUMEN:

Total de Montajes Realizados:	16
Total de Obras Representadas:	8
Total de Directores:	18
Directores que tienen más de un montaje:	0
Producciones de la Ciudad de México:	11
Producciones Extranjeras:	2
Producciones de los Estados de la República Mexicana:	3
Obras con Adaptación Señalada:	4
Obras del ciclo de los "Dramas":	5
Obras del ciclo de las "Comedias":	1
Obras del ciclo de los "Autos Sacramentales":	2

157

DIRECTORES:

Sylvia Corona

Hugo Galarza

Antonio Guirau

Luis G. Basurto

José Solé

Néstor López Aldeco

Luis Rabell

Marta Luna y José Enrique Gorlero

Adolfo Marsillach

Salvador Garcini

Miguel Ángel Rivera

Isabel Franco

Ignacio Escárcega

José Luis Ibáñez

Fausto Ramírez

Ricardo Ramírez Carnero y Laurent Clauwaert

ADAPTADORES:

Fernando Castaños
Miguel Ángel Rivera
José Enrique Gorlero
Rosa María Ruiz e Ignacio Escárcega
León Plasencia Nól

158

OBRAS

TÍTULO: *El médico de su honra*
DIRECCIÓN: Sylvia Corona
ELENCO: Joaquín Padilla, Ricardo Gutiérrez, Nemesio Chávez, Guillermo Flores, Javier Martínez, Carmen G. Torres, Doreen Dignowity, Silvia Oropeza, Martha Villarreal, Raquel Peredo, José Luis Valenzuela, Mónica Centeno, Verónica Ríos, Pablo Zatz
ESCENOGRAFÍA: Alberto Labarta
ILUMINACIÓN: Alberto Labarta
VESTUARIO: Cristina Sauza
TEATRO: Muestra Nacional de Teatro Universitario
FECHA: 18 de Junio de 1980

TÍTULO: *La vida es sueño*
COMPAÑÍA: Compañía Titular de Teatro del Colegio de Bachilleres
DIRECCIÓN: Hugo Galarza
ELENCO: Maria-Esther Lara, Víctor López, Salvador Delgado, Juan Cobos, Gabriela Zamudio, Enrique Medina, Ismael Rivas, Alejandro Hacha Palacios, Rafael Muñoz, Miguel Maldonado, Antonio López, Juan Sánchez, Javier Bárcenas
ESCENOGRAFÍA: José Luis Garduño
ILUMINACIÓN: José Luis Garduño
VESTUARIO: José Luis Garduño
MÚSICA: Jenni Ostroski
ASISTENTE DIR.: Ismael Rivas
PRODUCTOR: Colegio de Bachilleres
TEATRO: Teatro Anexo de Arquitectura en Ciudad Universitaria
FECHA: 13 de Marzo de 1981

TÍTULO: *La dama duende*

COMPAÑÍA: Pequeño Teatro de Madrid

DIRECCIÓN: Antonio Guirau

ELENCO: Vicente Gisbert, Francisco Portes, Mary Luz Olier, Irene Villar, Carlos Torrente, Carolina Cortés, Luis Lorenzo

ESCENOGRAFÍA: Juan Pedro de Aguilar

ILUMINACIÓN

VESTUARIO: Francisco Nieva

MÚSICA

COREOGRAFÍA

ASISTENTE DIR.

PRODUCTOR

TEATRO: Teatro Antonio Caso

FECHA: 2 de Abril de 1981

159

TÍTULO: *La vida es sueño*

DIRECCIÓN: Luis G. Basurto

ELENCO: Rosenda Monteros, Oscar Yoldi, Carlos Bracho, Ramón Méndez, Alfonso Meza, Martha de Castro, Aarón Hernán, Javier Herrán, Francisco Riedel, Alvaro Espinoza, Gabriel Villaseñor, Carlos Gutiérrez, Minerva López, Homero Calles, Manuel Borges

ESCENOGRAFÍA: David Antón

VESTUARIO: David Antón

COREOGRAFÍA: Guillermina Bravo

TEATRO: Claustro de Sor Juana

FECHA: 30 de Abril de 1981

TÍTULO: *El alcalde de Zalamea*

COMPAÑÍA: Compañía Nacional de Teatro (INBA)

DIRECCIÓN: José Solé

ELENCO: Marco Zetina, Teo Tapia, Enrique Ontiveros, Mónica Serna, Manuel Guízar, José Alonso, Leonardo Martínez, Jorge Fink, Jorge Mateos, Augusto Benedico, José Elías Moreno, Nuria Bages, Angelina Moreno, Luis Gimeno, Roberto Rivero, Tomás Bárcenas

ESCENOGRAFÍA: Humberto Figueroa

ILUMINACIÓN: Antonio López Mancera

VESTUARIO: José Solé

COREOGRAFÍA: Guillermina Peñalosa

ASISTENTE DIR.: Roberto Rivera y Leopoldo Ilizaliturri

PRODUCTOR: INBA
TEATRO: Teatro del Bosque
FECHA: 14 de octubre de 1981

TÍTULO: *La dama duende*

COMPAÑÍA: Departamento de Literatura Dramática y Teatro, Filosofía y Letras, UNAM

DIRECCIÓN: Néstor López Aldeco

160

ELENCO: Ausencio Cruz, Francisco Arellano, Ana Celia Urquidi, Adrián Salas, Juan Carlos Román, Pablo Montañó, Oscar Gustavo González, Beatriz Ambriz, Julieta Alcázar, Altagracia Fraustro

ESCENOGRAFÍA: Manuel Sánchez Santoveña

ILUMINACIÓN: Néstor López Aldeco

VESTUARIO: Manlio Guerrero

PRODUCTOR: Departamento de Literatura Dramática y Teatro

TEATRO: Teatro Independencia

FECHA: 30 de octubre de 1981

TÍTULO: *El gran teatro del mundo*

COMPAÑÍA: Grupo Teatro de la Familia del Corral de Comedias (Querétaro)

DIRECCIÓN: Luis Rabell

ELENCO: Luis Rabell, Francisco Rabell, Manuel Naredo, Enrique Rabell, Ana María Flores, Rocío Presa, Joaquín Torres, Nohemí Hernández, Cinthia Jiménez, Margarita Adame, Lucina Fernández, Alberto Orozco

ILUMINACIÓN: Abel Dorado

TEATRO: V Festival Nacional de Teatro

FECHA: 30 de noviembre de 1981

TÍTULO: *El alcalde de Zalamea*

COMPAÑÍA: Compañía Nacional de Teatro (INBA)

DIRECCIÓN: José Solé

ELENCO: Marco Zetina, Teo Tapia, Enrique Ontiveros, Mónica Serna, José Alonso, Leonardo Martínez, Jorge Fink, Augusto Benedico, José Elías Moreno, Nuria Bages, Angelina Moreno, Luis Gimeno, Roberto Rivero, Tomás Bárcenas, Carlos Bribiesca, Patricia Z.

ESCENOGRAFÍA: Humberto Figueroa

ILUMINACIÓN: Antonio López Mancera

VESTUARIO: José Solé
MÚSICA: Luis Gimeno
COREOGRAFÍA: Guillermina Peñalosa
ASISTENTE DIR.: Roberto Rivera y Leopoldo Ilizaliturri
PRODUCTOR: INBA
TEATRO: Teatro del Bosque
FECHA: 6 de noviembre de 1982, Reestreno

TÍTULO: *Si la vida es sueño*
ADAPTACIÓN: Fernando Castaños
COMPAÑÍA: Trazos del Tiempo y Teatro Arena Laboratorio
DIRECCIÓN: Marta Luna y José Enrique Gorlero
ELENCO: Carlos Cabeal, Salvador Solórzano, Fernando Montenegro, Néstor Galván, Elia Domenzain, Brissa Rosell, Rodolfo Arias
ESCENOGRAFÍA: Arturo Nava
ILUMINACIÓN: Arturo Nava
VESTUARIO: Lucile Donay
MÚSICA: Dan Presburger
PRODUCTOR: Luis Cárdenas (Productor Ejecutivo)
TEATRO: Teatro de la Ciudad (Monterrey)
FECHA: Noviembre de 1988

161

TÍTULO: *Si la vida es sueño*
ADAPTACIÓN: Fernando Castaños
COMPAÑÍA: Trazos del Tiempo y Teatro Arena Laboratorio
DIRECCIÓN: Marta Luna y José Enrique Gorlero
ELENCO: Carlos Cabeal, Salvador Solórzano, Fernando Montenegro, Néstor Galván, Elia Domenzain, Brissa Rosell, Rodolfo Arias
ESCENOGRAFÍA: Arturo Nava
ILUMINACIÓN: Arturo Nava
VESTUARIO: Lucile Donay
MÚSICA: Dan Presburger
PRODUCTOR: Producción Especial del XVI Festival Internacional Cervantino. Luis Cárdenas (Productor Ejecutivo)
TEATRO: Foro de Arte y Cultura (Guadalajara). XII Festival Nacional de Teatro (Jalisco)
FECHA: 20 de enero de 1989, Reestreno

162

TÍTULO: *El médico de su honra*

COMPAÑÍA: Compañía Nacional de Teatro, Teatro Clásico

DIRECCIÓN: Adolfo Marsillach

ELENCO: Ángel Andrés de López, Antonio Canal, Vicente Cuesta, Fidel Almansa, Marisa de Leza, Yolanda Ríos, José Luis Pellicena, Francisco Portes, María Jesús Sirvent, Carmen Grant, José Caride, José F. Camacho, Mo-desto Fernández, Daniel Sarasola

ESCENOGRAFÍA: Carlos Cytrynowski

ILUMINACIÓN: Carlos Cytrynowski

VESTUARIO: Carlos Cytrynowski

MÚSICA: Tomás Marco

TEATRO: Teatro de la Ciudad, Muestra de Teatro Español en México

FECHA: 26 de marzo de 1989

TÍTULO: *El gran teatro del mundo*

DIRECCIÓN: Salvador Garcini

ELENCO: Sergio Goyri, Ernesto Yañez, Armando de León, Cristina Michaus, Juan Ignacio Aranda, Adrián Peña, María Moret, Elizabeth Arciniega, María Fernanda García, Alejandra Morales, José Antonio Esteban

ESCENOGRAFÍA: Manuel Colunga

ILUMINACIÓN: Salvador Garcini

VESTUARIO: Javier Marín

MÚSICA: Jorge Juvera Ruiz

COREOGRAFÍA: Dariusz Blajer

ASISTENTE DIR.: Raúl Ruíz y José Antonio Esteban

PRODUCTOR: UNAM, Dirección de Teatro y Danza

TEATRO: Teatro Juan Ruiz de Alarcón

FECHA: 9 marzo 1990

TÍTULO: *Constante*

ADAPTACIÓN: Basada en "El Príncipe Constante"

DIRECCIÓN: Miguel Ángel Rivera

ELENCO: Jaime Velasco, Carlos Cobos, Janet Pinela, Felipe Morales, Ituriel Hernández, Aarón Aguilar, Jesús Villalpando, Zacarías Castro

ESCENOGRAFÍA: Arturo Nava

ILUMINACIÓN: Arturo Nava

VESTUARIO: Arturo Nava

MÚSICA: Aurelio Tello

COREOGRAFÍA: Xóchitl González

ASISTENTE DIR.: Ramiro Gutiérrez de León y Ricardo Díaz
PRODUCTOR UNAM, CNCA, INBA, Socicultur
TEATRO: Teatro del Pueblo
FECHA: 7 de julio de 1991

TÍTULO: *La púrpura de la rosa*

ADAPTACIÓN: Texto de la Loa: José Enrique Gorlero

DIRECCIÓN: Isabel Franco

ELENCO: Luz Angélica Uribe, Héctor Sosa, Lourdes López, Ruth Ramírez, Norma González, María Teresa Correa, Amparo Cervantes, Irma Olivares, Martha Villegas, Edgardo Nieto, Alma Zuñiga, Sue Finney, Miguel Hernández, Héctor Sandoval, Eva Rojas, Lía Castruita, Felipe García, Horacio Cerrutti, Miguel Ángel Mendoza, Federico Engels

ESCENOGRAFÍA: Alejandro Luna

ILUMINACIÓN: Alejandro Luna

VESTUARIO: Ángela Dodson

MÚSICA: Tomás de Torrejón y Velasco

ASISTENTE DIR.: Jeanette Montz

PRODUCTOR: Mónica Kubli y Adolfo Uriarte

TEATRO: Teatro Jiménez Rueda

FECHA: 1991

163

TÍTULO: *Los encantos de la culpa*

DIRECCIÓN: Ignacio Escárcega

ELENCO: José Guadalupe Ortiz, Margarita González, Carlos Calzada, Ana Guevara, Aarón Mozas, Sandra Muñoz, Valeria Osuna, Carolina Politi, Cristóbal Puente, David Rodríguez

ESCENOGRAFÍA: Marcela Zorrilla

ILUMINACIÓN: Cuauhtémoc Salas

VESTUARIO: Marcela Zorrilla

COREOGRAFÍA: Eugenia Becerra

TEATRO: Teatro de la ENEP, Acatlán

FECHA: 1994

TÍTULO: *Los encantos de la culpa*

ADAPTACIÓN: Rosa María Ruiz e Ignacio Escárcega

DIRECCIÓN: Ignacio Escárcega

ELENCO: Miguel Ángel Álvarez, Carlos Calzada, Fernando Cruz, Ana Guevara, Belém Magaña, Aarón Mozas, Sandra Muñoz, Mercedes Noriega,

José Guadalupe Ortíz, David Rodríguez
ESCENOGRAFÍA: Marcela Zorrilla
ILUMINACIÓN: Cuauhtémoc Salas
VESTUARIO: Marcela Zorrilla
MÚSICA: Fernando Carrasco
COREOGRAFÍA: Eugenia Becerra
ASISTENTE DIR: Laura Ruistrián y Aarón Mozas
PRODUCTOR UNAM, Dirección de Teatro y Danza. Producción Ejecuti-
va: Ángeles Moreno
TEATRO: Foro del Teatro Clásico (Cárceles de la Perpetua)
FECHA: 1995

164

TÍTULO: *La vida es sueño*
DIRECCIÓN: José Luis Ibáñez
ELENCO: Tatiana Abaunza, Antonio Alegre, Jorge Ávalos, Roberto Bar-
rranco, Josué Cabrera, Antonio Crestani, Emma Dib, Julio Escartín, Tessy
Escobar, Isela Fernández, Alma Flores Szánto, Guadalupe Fuentes, Teresa
Guerra, Diego Jaúregui, Gerardo Jiménez, Adriana Lebrija, Daniel López,
Ronaldo Monreal, Octavio Moreno, Sandra Moreno, Litzajaya Motta, Víctor
Peralta, Alejandro Peraza, Araceli Rebollo, Roberto Avendaño, Verónica
Silva, Mauricio Somuano, Emilio Urióstegui, Komar Zaid, Susana Zavala
ESCENOGRAFÍA: Vicente Rojo
ILUMINACIÓN: Carlos Trejo y Xóchitl González
VESTUARIO: Carlos Roces
MÚSICA: Federico Ibarra
COREOGRAFÍA: Joan Mondellini
ASISTENTE DIR.: Lorena Leija
PRODUCTOR: Dirección de Teatro y Danza, UNAM. Producción Ejecu-
tiva: Alberto Hernández
TEATRO: Teatro Juan Ruiz de Alarcón
FECHA: 1995

TÍTULO: *La dama duende*
ADAPTACIÓN: León Plasencia Ñol
COMPAÑÍA: Grupo Escorial
DIRECCIÓN: Fausto Ramírez
ELENCO: Alberto Stanley, Javier Rodríguez, Eduardo Villalpando, Fausto
Ramírez, Juan Carlos Antillón, Marcos Acosta, Verónica San Miguel,
Claudia Ortíz, Katia Hernández, Alberto Haro, Susana Romo, Lucía Cortés

ILUMINACIÓN: Pedro Reyes
VESTUARIO: Carlos Gómez Cacho
MÚSICA: Miguel Lugo
ASISTENTE DIR.: Lucía Cortés
PRODUCTOR: Grupo Escorial
TEATRO: Teatro Alarife Martín Casillas (Guadalajara)
FECHA: 1995

TÍTULO: *El gran teatro del mundo*
COMPAÑÍA: Escuela de Arte Teatral, CNCA
DIRECCIÓN: Ricardo Ramírez Carnero, Laurent Clauwaert
ELENCO: Eduardo Candías, María Luna, Cynthia Gudiño, Analie Gómez, Sandra Mendieta Treviño, Toztli Abril, Mónica Bejarano, Baltimore Beltrán González, Aldo Quintero Sánchez, Martín Rodríguez Villareal, Fabiola Huízar
ESCENOGRAFÍA: Martha Ladrón de Guevara, Omar Hernández Santiago
ILUMINACIÓN: Martha Ladrón de Guevara, Omar Hernández Santiago
VESTUARIO Omar Hernández Santiago, Ricardo Ramírez Carnero, Laurent Clauwaert
ASISTENTE DIR.: Laura Jerkov
PRODUCTOR: Charleen Durán Aurello (producción ejecutiva)
TEATRO: V Festival Nacional de Teatro
FECHA: 19 de agosto al 5 de septiembre de 1999

165

Actores:

Tatiana Abaunza	Juan Ignacio Aranda
Toztli Abril	Elizabeth Arciniega
Marcos Acosta	Rodolfo Arias
Margarita Adame	Francisco Arellano
Aarón Aguilar	Jorge Ávalos
Julieta Alcázar	Roberto Avendaño
Antonio Alegre	Nuria Bages
Fidel Almansa	Javier Bárcenas
José Alonso	Tómas Bárcenas
Miguel Ángel Álvarez	Roberto Barranco
Beatriz Ambriz	Mónica Bejarano
Juan Carlos Antillón	Baltimore Beltrán G.

Augusto Benedico
Manuel Borges
Carlos Bracho
Carlos Bribiesca
Carlos Cabeal
Josué Cabrera
Homero Calles
Carlos Calzada
José F. Camacho
Antonio Canal
Eduardo Candías
José Caride
Zacarías Castro
Lía Castruita
Mónica Centeno
Horacio Cerrutti
Amparo Cervantes
Carlos Cobos
Juan Cobos
María Teresa Correa
Carolina Cortés
Lucía Cortés
Antonio Crestani
Ausencio Cruz
Fernando Cruz
Vicente Cuesta
Nemesio Chávez
Martha de Castro
Armando de León
Marisa de Leza
Ángel Andrés de López
Salvador Delgado
Emma Dib
Doreen Dignowity
Elia Domenzain
Federico Engels
Julio Escartín
Tessy Escobar
Álvaro Espinoza
José Antonio Esteban
Isela Fernández

Lucina Fernández
Modesto Fernández
Jorge Fink
Sue Finney
Ana María Flores
Guillermo Flores
Alma Flores Szánto
Altagracia Fraustro
Guadalupe Fuentes
Néstor Galván
Felipe García
María Fernanda García
Luis Gimeno
Vicente Gisbert
Analie Gómez
Margarita González
Norma González
Oscar Gustavo González
Sergio Goyri
Carmen Grant
Cynthia Gudiño
Teresa Guerra
Ana Guevara
Manuel Guízar
Carlos Gutiérrez
Ricardo Gutiérrez
Alejandro Hacha Palacios
Alberto Haro
Aarón Hernán
Ituriel Hernández
Katia Hernández
Miguel Hernández
Nohemí Hernández
Javier Herrán
Fabiola Huízar
Diego Jaúregui
Cinthia Jiménez
Gerardo Jiménez
Maria-Esther Lara
Adriana Lebrija
Antonio López

Daniel López	José Guadalupe Ortíz
Lourdes López	Valeria Osuna
Minerva López	Joaquín Padilla
Víctor López	José Luis Pellicena
Luis Lorenzo	Adrián Peña
María Luna	Alejandro Peraza
Belém Magaña	Víctor Peralta
Miguel Maldonado	Raquel Peredo
Javier Martínez	Janet Pinela
Leonardo Martínez	Carolina Politi
Jorge Mateos	Francisco Portes
Enrique Medina	Rocío Presa
Ramón Méndez	Cristóbal Puente
Miguel Ángel Mendoza	Aldo Quintero Sánchez
Sandra Mendieta T.	Enrique Rabell
Alfonso Meza	Francisco Rabell
Cristina Michaus	Luis Rabell
Ronaldo Monreal	Fausto Ramírez
Pablo Montaña	Ruth Ramírez
Fernando Montenegro	Araceli Rebollo
Rosenda Monteros	Francisco Riedel
Alejandra Morales	Verónica Ríos
Felipe Morales	Yolanda Ríos
Angelina Moreno	Ismael Rivas
José Elías Moreno	Roberto Rivero
Octavio Moreno	Javier Rodríguez
Sandra Moreno	David Rodríguez
María Moret	Martín Rodríguez V.
Litzajaya Motta	Eva Rojas
Aarón Mozas	Juan Carlos Román
Rafael Muñoz	Susana Romo
Sandra Muñoz	Brissa Rosell
Manuel Naredo	Adrián Salas
Edgardo Nieto	Juan Sánchez
Mercedes Noriega	Verónica San Miguel
Irma Olivares	Héctor Sandoval
Mary Luz Olier	Daniel Sarasola
Enrique Ontiveros	Mónica Serna
Silvia Oropeza	Verónica Silva
Alberto Orozco	María Jesús Sirvent
Claudia Ortíz	Salvador Solórzano

Mauricio Somuano
Héctor Sosa
Alberto Stanley
Teo Tapia
Carlos Torrente
Carmen G. Torres
Joaquín Torres
Luz Angélica Uribe
Emilio Urióstegui
Ana Celia Urquidí
José Luis Valenzuela
Jaime Velasco
Eduardo Villalpando
Jesús Villalpando

Irene Villar
Martha Villarreal
Gabriel Villaseñor
Martha Villegas
Ernesto Yañez
Oscar Yoldi
Patricia Z
Komar Zaid
Gabriela Zamudio
Pablo Zatz
Susana Zavala
Marco Zetina
Alma Zuñiga

168

Bibliografía:

1. Bibliografía sobre Calderón y el Barroco

- 400 Años de Calderón, coord. Aurelio González, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 253.
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la Literatura Española, época barroca*, Madrid, Editorial Gredos, 1999, t. 2, pp. 995.
- MAYDEU, Javier Aparicio, *El Teatro Barroco*, Madrid, Montesinos, 1999, pp. 165.
- Bianuario de Teatro en México 1990-1991*, Coordinación General y realización: Área de documentación del CITRU: Pilar Galarza Barrios (coordinadora), Arturo Díaz Sandoval, Fancisca Miranda Silva, México, 1993, pp. 396.
- Bianuario de Teatro en México 1992-1993*, Coordinación General y realización: Área de documentación del CITRU, Coordinación General: Arturo Díaz Sandoval y Fancisca Miranda Silva, México, 1995, pp. 479.
- Bianuario de Teatro en México, 1994-1995*, Coordinación General y realización: Área de documentación del CITRU Coordinación General: Arturo Díaz Sandoval y Fancisca Miranda Silva, México, 1996, pp. 574.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias Religiosas, El Mágico Prodigioso*, Madrid, Espasa Calpe, 1946, pról. de Ángel Balbuena, pp. IX-LXVIII, 128.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, edición de Ángel Balbuena Briones, Madrid, Clásicos Castalia, 1954, pp. XCII, 223.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Divino Orfeo*, edición de J. E. Duarte, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 495.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Una Fiesta Sacramental Barroca*, edición de José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, pp. 282.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Gran Teatro del Mundo*, edición, estudio y notas de Domingo Ynduráin, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 199.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras Maestras*, edición de José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 2000, pp. 761.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Príncipe Constante*, prólogo de Ángel Balbuena, Madrid, Espasa Calpe, 1975, pp. CVIII, 121.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, edición de José M. Ruano de la Haza, Madrid, Clásicos Castalia, 1994, pp. 337.

Calderón de la Barca Studies 1951-1969, ed. Jack H. Parker y Arthur M. Fox, Toronto, University of Toronto Press, 1971, pp. 247.

Calderón de la Barca y la España del Barroco, ed. de José María Díez Borque, Madrid, Sociedad Estatal España del Nuevo Milenio, 2000.

DURÁN Manuel, Roberto González Echeverría, *Calderón y la Crítica: Historia y Antología*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1983, pp. 357.

LOPE DE VEGA, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña. El Mejor Alcalde, el Rey*, edición, introducción y notas de Teresa Ferrer, Barcelona, Planeta, 1990, pp. LXXVI, 225.

MARAVALL, José Antonio, *La Cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 542.

NEUMEISTER, Sebastián, *Mito clásico y ostentación, los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. XI, 322.

PAZ, Octavio, *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 206-207.

Poesía de la Edad de Oro, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1984, pp. 326-328.

REGALADO, Antonio, *Calderón, Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Ensayos / Destino, 1995, 2 t., pp. 985 / 753.

2. Reseñas hemerográficas sobre los montajes de Calderón en México 1980-1999

Archivo del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

Sistema de Información de Teatro en México. Siglo XX

Obras representadas de Pedro Calderón de la Barca 1980-1990

- Unidad de Puestas en Escena, 1999
Responsable: Antonio Escobar Delgado
Archivo del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
El Gran Teatro del Mundo
Sin autor
Pr.M. 1999
- 170 Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
El Médico de su Honra
Sin autor
Pr.M. 1980
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
El Médico de su honra
Pr.M. 1989
Sin autor.
N° 1
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
La Vida es Sueño
Pr.M. 1981
E. B.
N° 1
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
La Dama Duende
Antonio Guirau
Pr.M. 1981
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro.
La Vida es Sueño
Luis G. Basurto
Pr.M. 1981
Pr.M. 1982 (reposición)
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
El Alcalde de Zalamea
Ángel Balbuena Prat
Pr.M. 1981
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.

Calderón en los escenarios de México 1980-1999

- División de Teatro
La Dama Duende
sin autor
Pr.M. 1981
Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
Si la Vida es sueño
Fernando Castaños y José Enrique Gorlero
Pr.M. 1988
Pr.M. 1989 (reposición)
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
El Gran Teatro del Mundo
Sin autor
Pr.M. 1990
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
Constante (basado en *El Príncipe Constante*)
Sin autor
Pr.M. 1991
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
La Púrpura de la Rosa
Isabel Franco y Aurelio Tello
Pr.M. 1991
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
Los encantos de la culpa
Laura Ruistrián y Ángel Balbuena Prat
Pr.M. 1994
Pr.M. 1995 (reposición)
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
La Vida es Sueño
Sergio Fernández
Pr.M. 1995
- Archivo del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli.
División de Teatro
La Dama Duende
Sin autor
Pr.M. 1995

Polémica



Mujer y literatura en el ocaso del siglo XX

Tania Jiménez

En la historia hispanoamericana, las mujeres hemos utilizado siempre la escritura como vehículo de expresión de nuestros pensamientos, emociones y dudas. En México, baste el ejemplo de las muchas monjas novohispanas que revelaron su mundo interior en epístolas, crónicas y poemas que investigaciones especializadas recientes han descubierto. Sin embargo, estas voces femeninas —salvo excepciones— estuvieron encubiertas por el anonimato. La publicación, el reconocimiento y la admiración generalizados por la obra de una religiosa del siglo XVII, Sor Juana Inés de la Cruz, en su propia época, fue un caso único que no volvería a repetirse sino hasta la edad contemporánea.

El siglo XX ha sido testigo del rápido ascenso de la mujer al ámbito de las letras. Como consecuencia de su crecimiento intelectual y laboral, la mujer se ha introducido en cada uno de los espacios de conocimiento humano. El arte y la literatura ahora son también terrenos familiares para el género femenino, desde los cuales afirma su presencia y participación, ya insoslayables, en las culturas y sociedades del mundo.

En la Hispanoamérica contemporánea, periódicamente se ha visto el surgimiento de un puñado de plumas que han enriquecido con sus destacados trabajos el acervo creativo de sus naciones. En México, por ejemplo, entre los años cincuenta y setenta, Rosario Castellanos, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Josefina Vicens, Amparo Dávila, Inés Arredondo y María Luisa Puga demostraron que la madurez estética alcanzada por las letras nacionales a mediados de este siglo también se debía a la colaboración de las mujeres, de estas mujeres que se apropiaron de la palabra para hacerla expresión y, sobre todo, arte.

En los últimos lustros de este siglo, se ha producido otro gran auge de escritoras, no con la creatividad e innovación de la generación anterior, pero sin duda el más importante en cuanto a número y atención recibida se refiere entre los diferentes sectores del mundo libresco: público, críticos y editores. Entre ellas puede enumerarse a Silvina Bulrich, Clarice Lispector, Elena Poniatowska, Ángeles Mastretta, Silvina Ocampo, Marcela Serrano, Isabel Allende, etcétera.

Heterogénea, dispersa, irregular en su calidad estética y en sus propuestas narrativas, esta generación ha despertado el interés —y a veces el

fervor— de los lectores; pero también la desconfianza y el escepticismo de la crítica, que ha considerado a la mayoría de estas obras como parte de un fenómeno de fin de siglo: la cultura *light*, expresión parasitaria y artificiosa que ha hecho de la *vida saludable* y el *pensamiento positivo* sus axiomas y ha creado una visión reduccionista del mundo donde el culto al ego, la apariencia y los placeres inmediatos parecen ser los valores últimos del ser humano.

176

El mundo femenino se descubre más que nunca en la narrativa actual. Las mujeres escriben de los problemas, las angustias y los anhelos de su propio género. Conceden que sea a través de los ojos femeninos que el lector ingrese por los intrincados caminos de la imaginación. Aunque a veces perdida en los terrenos del sentimentalismo vano y la pobreza estilística, en aras de mayor penetración en el medio comercial, esta literatura ha buscado más allá de la circunstancia femenina para hurgar en los dolores de la condición humana, cuestiones que, finalmente, igualan a los individuos de ambos sexos: la búsqueda de identidad, la soledad del ser, la muerte y el afán por aprehender lo absoluto.

Más discretas en su fama y en los alcances con el gran público están las poetisas hispanoamericanas. De la misma forma que ha ocurrido con sus homólogos varones, en los últimos treinta años se han visto multiplicarse con inédito entusiasmo las plumas femeninas que se abocan al descubrimiento de la palabra poética. Insertas en un círculo de lectores menos rimbombante y espectacular, las poetisas escriben, publican constantemente y continúan la marcha en busca de la libertad creativa, muchas veces despojadas de cualquier indumentaria de identidad femenina. En buena medida consecuencia de grandes autoras de la primera mitad del siglo, como Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Griselda Álvarez, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Alfonsina Storni y Margarita Paz Paredes, pueden mencionarse ahora poetisas como Thelma Nava, Olga Orozco, Coral Bracho, Dulce María Loynaz, Isabel Fraire, Verónica Volkow, Kira Galván, entre otras, generación de grandes contrastes estilísticos y tendencias estéticas.

Las creadoras de finales del siglo XX ya no parecen dolerse de la naturaleza del ser femenino, se saben mujeres y se asumen como tales, con todo y la tragicomedia que implica serlo. El hombre ya no se concibe como el tirano, el conquistador o el padre intolerante y autoritario. Puede convertirse en un enigma, una promesa, una ausencia o tan solo un cuerpo voluptuoso por medio del cual la mujer explora sus vínculos con el objeto más evasivo de su deseo. El erotismo impregna las obras de estas poetisas, pero un erotismo a flor de página, expuesto a la luz que, unas veces desgarrador e impetuoso y otras sereno y placentero, muestra a la

mujer como un ser humano integral, hecho de carne y espíritu.

Lúdicas, rigurosas o reinventoras de la palabra, las poetisas siguen la tendencia de fin de siglo, y lejos de reunirse en movimientos o escuelas, se dispersan en busca de una vía propia de aprendizaje. El lenguaje se juega, se reconstruye, se rompe, se desnuda en busca del alma creativa, el alma andrógina que habita en cualquier poeta.

Solidaria con las causas femeninas o exploradora de la condición humana, combativa, crítica o intimista, la mujer ha logrado romper el silencio y no volverá a callar. Ha conseguido que la sociedad la escuche y tome en cuenta sus ideas, puntos de vista y aportaciones estéticas. Ha experimentado el éxito y el reconocimiento como escritora. Pero más importante que esto debería ser el continuar realizando muestras de buena literatura, porque está más que demostrado que la literatura auténtica, propositiva e innovadora, sea poesía o narrativa, la escriben individuos visionarios, hombres o mujeres. La gran literatura no tiene género... ni número.

¿Literatura femenina o de género?

Entrevistas al público lector

Tania Jiménez

En esta ocasión se realizó una serie de entrevistas al público lector con la intención de averiguar su conocimiento y opinión acerca de la situación actual de la literatura que escriben las mujeres en Hispanoamérica. Heterogéneo en sus puntos de vista y en sus preferencias literarias, revela varias tendencias que conviene destacar: primero, que la literatura de mujeres continúa interesando casi exclusivamente a la comunidad femenina, a pesar de encontrarse en un periodo de notoriedad e incluso de éxito editorial. Segundo, se confirma que la poesía sigue concibiéndose como un templo extraño y misterioso al que los lectores en general prefieren no acceder. Finalmente, y es lo más interesante, las autoras que más han dejado huella en la memoria del público no son las protagonistas de la narrativa o de la poesía recientes sino las figuras consagradas en la historia de la cultura hispanoamericana y mundial: Castellanos, Sor Juana, Garro, Woolf, Beauvoir, Mistral... Esto podría sugerir que, después de todo, la originalidad artística de una obra y una vida de trabajo creativo son mucho más poderosas en la memoria colectiva de una sociedad que la publicidad y la difusión constante de un producto editorial en los medios masivos de comunicación.

He aquí, sin mayor presentación, los argumentos vertidos por los entrevistados.

¿Eres lector o lectora de literatura femenina?

Mtra. Rosalba Cruz, editora del Instituto de Investigaciones Históricas: Sí, la leo con frecuencia.

Mauro Chávez, pasante de Letras hispánicas, 38 años: No, realmente no.

—¿Qué sabes de la literatura de género?

—Casi nada. Lo que me platica mi esposa quien sí lee a las escritoras.

¿Qué término crees que es más conveniente, literatura femenina o de género?

Yosahandi Navarrete, pasante de Letras hispánicas, 32 años: Literatura de género, porque podría pensarse que *literatura femenina* son sólo textos para mujeres, en cambio *literatura de género* se entiende como libros con temas femeninos pero que están dirigidos a todo público.

Guadalupe Morán, pasante de Letras hispánicas: Yo creo que tiende a confundirse un poco porque está la literatura que escriben las mujeres y la literatura que escriben hombres acerca de mujeres. Yo creo que más bien tendría que ser literatura de género.

Lic. Luis Hernández, área de ventas del Instituto de Investigaciones Históricas, 29 años: Esto encierra un contrasentido. Mientras se pretende establecer una globalización en todos los ámbitos, mientras se busca igualar las tendencias de comportamiento humano, actualmente hay un gran despliegue de la literatura de género, que tiende a dar a conocer la problemática, la conciencia de grupos minoritarios. Y, a pesar de que hay más mujeres que hombres en el mundo, se considera a la literatura femenina como un hecho sustraído de la literatura en general. En lo personal, a mí no me gustan las etiquetas. Un texto me agrada o no independientemente del género de su autor.

180

¿Cómo definirías la literatura que realizan las mujeres actualmente en Hispanoamérica?

Natalia Pineda, pasante de Diseño gráfico: Muy culta, una literatura fina.

Carmen Fragano, editora de libros de la UNAM, 27 años: Como una literatura todavía naciente, con posibilidades de crecimiento. Creo que no hay un mercado muy abierto para la literatura de las mujeres, salvo para las autoras más renombradas. Aunque hay que admitir que ya hay más presencia femenina en las librerías, no puede equipararse con la masculina.

Dra. Carmen Minero, psicóloga clínica: Yo creo que es de las mejores que se están realizando porque se manifiestan las necesidades, el verdadero sentir de la mujer como tal y de la búsqueda de la equidad con el hombre. También creo que hay una mayor sensibilidad en sus escritos que antes se había sustentado únicamente en el varón. Además, si nos vamos al aspecto de las investigaciones, ahora la mujer es mucho más sensible e identifica a otra igual hasta para situaciones de tipo médico. Yo pienso que la literatura plasma todas esas necesidades y sentimientos que la mujer muchas veces tuvo que callar a lo largo de los siglos.

Guadalupe Morán: Como una literatura comprometida sobre todo porque, creo, las mujeres han tenido poca participación dentro de las letras en Hispanoamérica, las que casi siempre han sido dominio de los hombres. Entonces, ahora las mujeres están empezando a descubrir y a competir junto con los escritores hispanoamericanos. Por esa competitividad a lo mejor involuntaria, las mujeres tienden a comprometerse más, a tocar quizá aspectos más íntimos.

¿Puede explicarse la notable atención que últimamente el público ha brindado a la narrativa de mujeres?

Rosalba Cruz: Claro, pues es una necesidad que ahí estaba, simplemente que no había quién la llenara. Aunque hubiera habido novelas de mujeres, eran muy pocas. Entonces, me parece lógico que si las mujeres han conquistado espacios, también necesiten una literatura que refleje sus necesidades.

Yosahandi Navarrete: Como te decía, al ser ésta una literatura fluida, es accesible a todo público. Así, hay un gran público de mujeres que les atrae porque plantean problemas de género y, por otra parte, a los hombres también puede interesarles para observar la perspectiva femenina sobre asuntos sociales, los conflictos de la pareja, etc.

Carmen Minero: La mujer lee aparentemente más de un setenta por ciento con relación al hombre. Es curioso que el hombre lea menos –estadísticamente comprobado– que la mujer. Y si la mujer anda en búsqueda de un libro, es obvio que se va interesar en libros en donde ella se pueda identificar.

Miguel Ángel Rodríguez, pasante de Historia: Las mujeres buscan la literatura femenina a manera de apoyo, los hombres para conocer la forma en que la mujer se ve a sí misma.

¿Esta efervescencia de voces femeninas puede parecerle sospechosa a una crítica aún no acostumbrada a que las mujeres escriban de sí mismas y difundan sus propias historias?

Dr. Ricardo Jiménez, odontólogo, 55 años: Yo creo que siempre ha sido igual. La situación nueva es que siempre ha habido un número más grande de mujeres que no sólo están escribiendo sino publicando, que es lo más importante.

Guadalupe Morán: Más bien parece que algunos críticos no las consideran escritoras serias, por lo mismo que tienden a hablar de sí mismas como experiencia, y esa experiencia la transponen al texto literario. Yo pienso que algunos críticos reprochan eso, porque piensan que no es una literatura seria.

Rosalba Cruz: Depende de quien haga las críticas, pero, en general, hay una serie de críticos que la aceptan muy bien. La novela de Sara Sefchovich, *Vivir la vida*, fue muy bien recibida. Aun así, siempre habrá críticos prejuiciosos.

De nuevo regresa la idea tan debatida de si la calidad estética de un texto narrativo se opone a su popularidad. ¿Crees que a esto se deba que la crítica se muestre escéptica e incluso hostil al abordar el tema de la literatura actual escrita por mujeres?

Carmen Fragano: Tal vez sea hostil porque sigue generándose más litera-

tura masculina de mayor calidad. Además, se le critica desde una postura masculina y con los parámetros de la literatura escrita por hombres en vez de hacerlo desde una perspectiva femenina.

Guadalupe Morán: Obviamente tiene que ver el hecho de que un escritor o escritora sea popular o no, tiene que ver con toda esta cuestión de mercadotecnia. Actualmente yo creo que los críticos, los buenos críticos, también se dejan llevar también por esa publicidad, por esa mercadotecnia, por cuánta cantidad de libros venden, cuántas ediciones o tirajes se vende de cierto libro. Yo creo que llegan a confundirse entre lo que es la calidad y el porcentaje de ventas de un libro, sobre todo del de una mujer.

182

Yosahandi Navarrete: Yo considero que en parte. Por ejemplo, textos como los de Laura Esquivel o de Marcela Serrano la crítica los ubica simplemente como *best-sellers*, literatura para el avión, pero la literatura profunda escrita por mujeres desde luego que los especialistas la abordan con la seriedad y amplitud que merecen.

¿Conoces el término de literatura light?

Natalia Pineda: Literatura que no te deja nada para que te cuestiones, de consumo.

Rosalba Cruz: Es una literatura con la que no se requiere mucha concentración para leerla, que incluye temas no tan trascendentes, y que está redactada con una escritura sencilla.

Carmen Minero: Son los famosos libros comerciales, los *best-sellers*, ayúdame a ti mismo. Son muy ligeros, muchas veces sin una fundamentación que pueda ayudar a un sujeto a un crecimiento real. Más bien es una adaptación de ese sujeto al medio social que le está correspondiendo vivir en su momento. Sin embargo, la literatura *light* como tal también tiene algo bueno. Ni todo es negro ni todo es blanco. Yo creo que puede ayudar a ciertos sectores de la población que están privados de un mayor nivel cultural, educativo, muchas veces hasta de inteligencia para empezar a acercarse a la literatura. Es obvio que las personas de cierto nivel van a preferir leer libros *light*, como *Mujeres que aman demasiado*, pero que tal vez les puedan permitir observar, por ejemplo, cuál es su patología en su relación de pareja, que acercarse, en cambio, a un texto que contenga los sonetos de sor Juana, quien también plasma muy poéticamente la problemática de la mujer como tal.

Si en las librerías puede encontrarse un amplio surtido de textos literarios, buenos y malos, superficiales y profundos, escritos tanto por hombres como por mujeres, ¿por qué se sigue asociando a la narrativa femenina actual con la llamada literatura light?

Mauro Chávez: Yo nunca había relacionado la literatura *light* con la fe-

menina. Aunque las leo poco, las obras de mujeres son muy buenas.

Rosalba Cruz: Pues no creo que se le asocie. Como dije antes, puede haber un grupo de críticos que piensen que es una literatura menor, pero eso es cada vez menos frecuente entre la gente, el público común. Ocurría más en los años setenta, pero realmente no creo que ahora sea el caso.

—*¿En los setenta también se hablaba de ese término?*

—Claro, en los setenta, con toda la liberación después del movimiento de 68... Bueno, no se hablaba del término *light*, pero sí era mucho más cuestionada toda participación que tuviera la mujer en cualquier campo, incluyendo el literario, aunque siempre hubiera habido mujeres que participaran en la literatura. Pero yo creo que entonces fue cuando los críticos empezaron a ser más críticos con la literatura femenina. Ahora que también hay literatura *light* de mujeres como de hombres. Así que no es posible encajonar a las mujeres en este concepto. En general, estamos viviendo una cultura *light* que cubre, que opaca todos los campos.

Carmen Fragano: Pienso que la asociación ocurre tal vez por los asuntos que abordan las mujeres. Los hombres se acercan más a las cuestiones filosóficas y científicas y las mujeres se centran más en temas de vida, en las emociones y el amor. No es que estos temas sean menos importantes o ni más fáciles de resolver en la escritura, pero por tradición se les ha considerado menos valiosos que temas más complejos y profundos tratados por hombres. Yo creo que también se le ha relegado por razones de mercado, porque es más fácil difundir libros ligeros como los de la autora de *Las niñas bien...* Guadalupe Loaeza. Nos quedamos con la idea de que la literatura femenina es sólo la de Loaeza, Ángeles Mastretta e Isabel Allende y no vemos qué están escribiendo las otras mujeres, que también abordan cuestiones sociales, por ejemplo. La Universidad tiene un programa de estudios de género donde muchas mujeres escriben sobre asuntos de su género e incluso también El Colegio de México tiene un espacio para escritoras dentro de sus estudios de género, tanto abordan asuntos de investigación como inquietudes literarias. Entonces debe ser por la difusión y por la mercadotecnia que se le ha asignado a las letras femeninas esta etiqueta.

No puede negarse, sin embargo, que el trabajo de las escritoras ha contribuido a la formación de un público poco crítico, ávido consumidor de best-sellers latinoamericanos, complaciente e irreflexivo, habituado a las fórmulas probadas, los lugares comunes y la chabacanería en las historias. El tema de lo femenino se ha mostrado con frecuencia en este tipo de libros exitosos ¿habrá perdido por esta causa estimación, rango para el arte?

Yosahandi Navarrete: Depende de las escritoras de las que estemos ha-

blando. Hay escritoras buenas y malas. También hay escritores muy malos. Entonces, hay que saber discernir entre la literatura profunda, la que propone, la de vanguardia y la literatura anodina, una u otra sin etiquetas porque finalmente ha sido por prejuicio que sólo la literatura femenina se haya considerado ligera. Hay que aclarar que los hombres también han contribuido a crear un público frívolo y perezoso.

Ricardo Jiménez: Siento que esta situación ha sido propiciada por quienes publican esta clase de textos [los editores] porque siempre ha habido mujeres talentosas que a través de la escritura pueden llevarnos a un mundo muy variado de fantasía, inclusive en otra clase de textos, como ensayos, su valor está presente.

184

Guadalupe Morán: Sí un poco. Quizá la subliteratura haya demeritado tanto el trabajo de las escritoras como el de los escritores en general. Se cree, entre el público común, que una escritora que escribe *best-sellers* no es una autora seria, porque está escribiendo según la demanda del mercado.

¿Consideras que en el público lector, especialmente el universitario y el académico, se haya establecido una separación, un sesgo, entre la literatura de género anterior a la década de los ochenta y la surgida a partir de ese tiempo a la fecha?

Yosahandi Navarrete: Bueno, como a partir de los ochenta hay una suerte de *boom* de escritoras, sí se puede hablar de dos épocas, antes y después de esa década. Se puede hacer esta diferenciación como es frecuente en el estudio de la literatura, que se establecen periodos por generaciones, por décadas, por siglos, etcétera.

Natalia Pineda: Yo diría que son dos literaturas muy distintas aunque no necesariamente de menor calidad. Por ejemplo, Rosario Castellanos era más profunda, más instruida, y comparada con una Loaeza hay como un abismo.

Ricardo Jiménez: Pues si lo hacen será por mala costumbre porque yo no le veo ninguna diferencia. Como te decía anteriormente, si se le da mayor oportunidad a las mujeres se podrán decantar muchos más buenos textos.

¿Conoces de poesía femenina actual?

Carmen Fragano: Sí, conozco más de poesía que de narrativa, pero yo me quedé con la poesía de épocas anteriores más que con la actual. De lo más reciente, conozco la obra de Silvia Tomasa Rivera y de Miriam Moscona, pero me quedé más con la propuesta poética de los setenta, como la de Thelma Nava y otras. Creo que la poesía femenina en general ha tenido menos difusión. Pertenece a un sector olvidado. La poesía se transita por círculos más reducidos que la narrativa, quizá, como dije, por motivos de mercadotecnia a la que la segunda sí se ha vinculado.

Carmen Minero: En realidad, no. Para leer poesía se necesita mucha

sensibilidad y tener gran capacidad de percepción e intuición. Poca gente se acerca a estos libros y creo que hay que aprender a leerlos. Aunque podría decirte algo de la poesía hispanoamericana actual: que es altamente erótica. La mujer expresa ahora con más libertad sus deseos y necesidades, lo cual me parece extraordinario.

Miguel Ángel Rodríguez: No. Conozco poesía como la de sor Juana.

¿En qué posición se encuentra la poesía femenina reciente respecto de la narrativa? ¿También ha captado la atención del público?

Yosahandi Navarrete: Realmente poesía es lo que menos leo y de lo que menos comentarios he escuchado, así que no puedo contestarte cuál es la situación presente de la poesía. Quiero decirte también que en el curso de literatura hispanoamericana contemporánea no se incluyó a ninguna mujer. Sí, realmente es insólito pero sólo recuerdo haber visto en clase a sor Juana, por ejemplo. Y si además no eres gran lector de poesía, no te enteras de lo que se está escribiendo en el rubro femenino.

Guadalupe Morán: No podría decirte mucho porque casi todo lo que leído de poesía es masculina. Pero creo que la poesía de mujeres también se ha ganado un lugar dentro del ámbito hispanoamericano. Un poeta es un ser andrógino, determinado poema llega al público por distintas razones, pero no por el género de su autor. Como hecho intimista, no te pones a pensar si el poema lo escribe un hombre o una mujer porque a veces puede haber sorpresas.

Luis Hernández: La poesía exige cierta sensibilidad y la narrativa, por su propia naturaleza, es más fluida, más accesible al público.

¿Autoras favoritas?

Carmen Fragano: En narrativa, mi favorita es Rosa Montero, sobre todo en su novela *La hija del caníbal*, porque el desarrollo de sus tramas es más compleja e interesante.

Rosalba Cruz: A mí siempre me ha encantado Rosario Castellanos. También me gusta Elena Poniatowska, Sara Sefchovich, Simone de Beauvoir.

Carmen Minero: Rosario Castellanos, Virginia Woolf, y de mi área, Melanie Klaine —aunque es autora de cuestiones científicas—, y otras que en este momento se me escapan.

Ricardo Jiménez: Ikram Antaki, sor Juana, Mary Shelley, Elena Garro y Elena Poniatowska.

Natalia Pineda: Anne Rice y Leonora Carrington

Guadalupe Morán: Dentro de la narrativa podría mencionar a la cubana Zoe Valdés, con su novela *La nada cotidiana*, y a la nicaragüense Gioconda Belli, quien también es poeta.

¿Consideras que la literatura de género ha hecho aportaciones a las actuales letras hispanoamericanas?

Yosahandi Navarrete: Sí. Por ejemplo, la forma de tratar los conflictos dentro de las historias, el seguimiento de los personajes, el estilo, la mirada... Creo que hay que enfatizar que la mirada femenina es distinta al interpretar el mundo.

¿Qué ejemplo me podrías dar?

—Qué te podría decir... Escritoras anteriores a los ochenta pero que siguen escribiendo, como María Luisa Puga, Silvia Molina... También podría mencionar a Mastretta en *Mujeres de ojos grandes*. Creo que plantea conflictos muy reales e interesantes, no obstante su estilo considerado ligero.

186

Guadalupe Morán: Últimamente sí, porque si revisas la historia literaria del siglo XIX hacia atrás, no hay muchas aportaciones del género femenino. Las mujeres poco a poco se han ido integrando, han echado mano de lo que ya se había realizado. También ha habido más aportaciones en los estudios; de hecho ahora se encuentran más libros sobre personajes femeninos, etcétera, y creo que eso responde a las demandas de la misma literatura. Latinoamérica es un continente que te habla de su naturaleza, de sus habitantes, y dentro de los habitantes están desde luego las mujeres.

Ricardo Jiménez: Además de la distinción de género por la cual ellas pueden mirar cosas que nosotros no vemos o no nos llama la atención, hay una forma diferente de abordar las situaciones y de expresar los sentimientos.

¿Tiene futuro la literatura de género?

Rosalba Cruz: Claro. La literatura es el reflejo de las necesidades del hombre o de la mujer. Entonces, esa forma de expresión siempre se verá alimentada y, mientras haya mujeres, habrá literatura femenina y gente que la leamos porque nos interesan los temas que nos resultan propios.

Carmen Fragano: Como te dije antes, es una literatura en crecimiento. Yo creo que sí tiene futuro, incluso, pienso que estas escritoras famosas, en el curso de los años, nos podrían dar una sorpresa, tal vez llegar a ser más creativas. Aunque, quiero advertirte que los libros que sinceramente me han dejado más honda huella son los masculinos. Por ejemplo, siempre consideraré a un escritor de literatura femenina a [Juan] García Ponce, porque conoce el alma femenina. Creo que los hombres también pueden expresar el sentir femenino. Personalmente he encontrado más afinidad con García Ponce que con autoras como Marcela Serrano que escriben sobre cuestiones de amor, corazón, etcétera, que son buenas para entretenimiento pero no para reflexionar sobre la problemática y los proyectos de la mujer actual.

Yosahandi Navarrete: Yo creo que sí. Por un lado, hay muchas escritoras

con propuestas sólidas y, por otro, a la gente le sigue interesando cómo interpreta el mundo la perspectiva femenina. Siento que una de las aportaciones de la mujer ha sido la frescura en el discurso. Te doy un ejemplo: una de las novelas que más me han impactado es *Pánico peligro* de María Luisa Puga, donde la autora narra la vida conflictiva de cuatro mujeres pero con una escritura fresca.

¿Hacia dónde va la literatura femenina latinoamericana?

Carmen Minero: A la búsqueda de romper patrones que no le han permitido ser reconocida. ¿En qué razón? Se le dice a la mujer que es la creadora del hombre, y mientras existe esa mujer en la que [éste] puede apoyarse, el hombre puede ser feliz, pero jamás se le ha hecho un reconocimiento verdadero a ella por su trabajo.

Guadalupe Morán: Va a demostrar que es tan buena como la literatura de hombres. No quiero decir que se vaya a competir con los hombres porque de hecho ambas literaturas se complementan; pero la literatura femenina es nueva, es relativamente joven, tiene mucho caminos por explorar y, en medio de esto, ha de encontrar su equivalente en la literatura masculina.

Antología de literatura femenina

Una mujer sin cocina*

(fragmento)

Elena Garro

La palabra iglesia produjo el chispazo repentino y su primer recuerdo fue el de la catedral iluminada por el alabastro que cubría sus ventanas. Frente a ella estaban los fieles salpicados de polvo de granizo, brillando dentro de un líquido. La reina estaba muy cerca de ella y su traje y su toca despedían reverberaciones azules. Tenía las manos enlazadas como dos nenúfares. La iglesia ondulaba en luz atravesada por pequeñas ráfagas de nieve. Los rostros, las joyas, los trajes y los muros estaban bañados por la misma luz cambiante salpicada de copos movedizos. Al terminar la música que ella no escuchó, la reina y su cortejo abandonaron la iglesia, sólo ella permaneció bajo las naves de la catedral de Ravena. Por sus muros centelleantes avanzaban las figuras azules de los reyes, luciendo túnicas de agua y de granizo, medidas por la luz del fondo de un océano azul muy pálido. No existían los olores y la música eran vibraciones ondulantes en las cúpulas y las columnatas. Sólo había una grave frescura y la luz descomponiéndose en azules. Quiso permanecer en aquella memoria pero la iglesia se apagó con lentitud y volvió a las tinieblas... Alguien la llevó a un palacio con techos en forma de cebolla de oro, en donde la misma luz bajaba a los rostros que la contemplaban. «¡Qué hermosa es!», decían los labios sorprendidos. Asistía a los salones iluminados por corrientes de luces, bajo las cuales giraban las parejas, levantando nubes de nieve. El polvo de la nieve se prendía en los trajes y en las cabelleras. Los torbellinos congelados permanecían intactos, cuando ya sólo los lacayos de diamante apagaban las luces. Recordó el río y sus paseos por los muelles cubiertos de brumas ligeras hechas de cenizas transparentes. Era más feliz en el dormitorio, frente al espejo de profundidades imprevistas, que reflejaban las sedas azules de los muros y el dosel dispuesto a derribarse sobre la alfombra de cristal. Allí estaba quieta, admirando los cortinajes que ocultaban o mostraban a los cielos y a las cúpulas descompuestas en millares de puntos luminosos. Los espejos reflejaban rostros y flores de venas nutridas de reflejos. Un hombre rubio contemplaba

* Elena Garro, "Una mujer sin cocina", en *Andamos huyendo*, Lola, México, Joaquín Mortiz, 1980, pp. 231-232.

desde una ventana la tempestad de luces que lanzaba la nieve y que a él lo convertía en estatua. Cerca una joven acuática, sus sienes eran lunas pequeñas y su bata olas cambiantes. Dionisia recuperaba trozos de su perdida memoria en esa habitación de muros sucios y personajes irreales y opacos... Sí, alguna vez viajó al extranjero y los árboles, los tejados, las calles y los ríos también eran azules y lunares. Nadie podía imaginar la variedad del sol convertido en millares de rayos y la increíble luminosidad de la luna repartida en formas nevadas por los cielos múltiples. Dentro de esa perdida memoria los ángeles flotaban en las catedrales, las vírgenes abandonaban sus altares para avanzar con paso leve por avenidas de luz abiertas en el espacio cerrado de las naves. Los mendigos eran de cristal y sus manos tendidas lanzaban luces que iluminaban los pórticos de los palacios y las encrucijadas de las calles... Sí, su memoria perdida era azul, sembrada de torbellinos de nieve, de ventiscas, de astillas de cristal y espirales de granizo. Tal vez existían memorias de colores diferentes. Había memorias verdes como madreselvas y memorias rojas como los trajes de los cardenales También había memorias amarillas como los girasoles o las túnicas de los monjes budistas. Ella los había visto y sus figuras alargadas guardaban en el centro a una mandarina congelada bajo un torrente de jacintos... Dionisia no estaba muy segura de cómo eran las memorias de los otros, sólo estaba segura de cómo había sido la suya antes de perderla para siempre.

Oficio de tinieblas*

(fragmento)

Rosario Castellanos

El lugar que las deidades de los antepasados escogieron manifestarse está después de una distancia larga. Pero no importa. Camina tú adelante, venteador. En la vereda angosta te seguiremos. Detente aquí, a respirar; porque la cuesta es áspera y no termina pronto. Defiéndete del aguacero al cobijo de aquellos árboles copudos, en aquella enramada bajo la que se guardan las ovejas. ¡Cuidado! No vayas a resbalar en el lodo ni a tropezar con la piedra. Acomódate bien el fardo para que la ofrenda llegue cabal: incien-

* Rosario Castellanos, "Oficio de tinieblas", en *Obras, v. I, Narrativa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Letras Mexicanas), pp. 555-556.

so silvestre, pom, el humo que se deshace en alabanzas; velas de cera, lentas para arder; medidas de aguardiente que suscitan en quien las bebe la fluidez de la oración. ¿Acaso ignorabas que siempre que Dios mira con malevolencia al mundo y quiere destruirlo (porque lo irritan nuestros pecados, porque se avergüenza de nuestra miseria), los hombres lo aplacan con estos regalos? Dios establece su alianza entre libaciones sagradas, entre luces mortecinas, entre salmodias agradables; eso lo saben quienes pactan con él, los que escuchan sus mandatos y sirven de guía al pueblo.

Lo que dice Catalina Díaz Puiljá, lo repiten quienes van tras ella. Si antes conociste la gruta en que aparecieron los dioses, ya no acertarías a reconocerla. Mira: donde no había más que monte y maleza hay caminos, caminos frecuentemente andados. Y el interior, una vez oscuro y húmedo, ahora está limpio, regado y oloroso de juncia. En el centro ¿qué se levanta? Es una caja de madera, una especie de altar donde reposa el ídolo. La caja es tosca, está mal cepillada y si no la manejas con precaución te astillas los dedos. Pero es que la han hecho aquí las manos de los indios.

No cabe duda de que en Jobel hay mejores operarios. Pero no es bueno profanar nuestras ceremonias, permitir a los caxlanes que se mezclen en ellas. Nadie extraño debe tocar ni una tabla. Las velas, el trago, también los hemos hecho nosotros. Y, eso que envuelve al santo ¿qué es? Es un chal. Vino de lejos, de Guatemala; fue tejido allá también por manos de indios. Tiene, además, una virtud: ha sido propiedad de una mujer que tiene fuego en la cabeza; llamaradas le brotan, se le derraman por la espalda y no la queman. No receles maldad de ella, no es coleta, no es de Ciudad Real. Es extranjera y esposa de nuestro protector y padre Fernando Ulloa. Se llama Julia Acevedo.

Entre los caprichosos colores del chal ¡cómo resalta la negrura pétrea del ídolo! Mira su rostro inmóvil, su boca sellada, sus ojos fijos en un día que no existe. Ha renacido aquí, en medio de nosotros, y sin embargo ¡qué distancia de estrella hay entre su oído y nuestro lamento!

De Huistán y Yalcuc, de Jolnautic y Yaltem, de Zacampot y Milpoleta, de todos los puntos hemos llegado. El hilo de lágrimas que sala una mejilla se une al otro hilo de lágrimas y al otro y al otro, para desembocar aquí, para anegar el llano, para cubrir el cerro.

Y el dios ¿acaso se conmueve? ¿Acaso dice: ¡basta! Ha renacido, es verdad; es verdad que ante nosotros yace. Pero olvidó nuestro idioma y ya no acierta a hablarnos. Calla tú también, peregrino. Inútilmente gritas; tu cosecha de maíz no ha de bastar, por eso, al hambre de tus hijos; tus deudas engordarán al patrón y las potencias malignas se cebarán, como siempre, en tus rebaños. Y tú, mujer, ¿qué cuchicheas en un rincón? Más te valdría cerrar los labios. ¿La atajadora te arrebató la tela que tejiste? Paciencia, espera

que la oveja se cubra de lana otra vez; esquila de nuevo y teje. Pero no bajas a la ciudad, guárdate de aproximarte a Jobel porque el brazo del ídolo no alcanza a defenderte.

La expiación*

(fragmento)

192

Silvina Ocampo

Cleóbula también me había asegurado que mientras Ruperto afinaba la guitarra sus miradas me recorrían desde la punta del pelo hasta la punta de los pies, que una noche al quedar dormido en el patio, medio borracho, sus ojos habían quedado fijos en mí. En consecuencia perdí la naturalidad, tal vez la falta de coquetería. Para mi ilusión. Ruperto me miraba a través de una suerte de antifaz en el que se engarzaban sus ojos de animal, esos ojos que no cerraba ni para dormir. Como al vaso de naranjada o al mate que yo le servía, con una misteriosa fijeza me clavaba sus pupilas cuando tenía sed, Dios sabe con qué intención. Ojos que miraran tanto no existían en toda la provincia, en todo el mundo; un brillo azul y profundo como si el cielo se hubiera metido en ellos los diferenciaba de los otros, cuyas miradas parecían apagadas o muertas. Ruperto no era un hombre: era un par de ojos, sin cara, sin voz, sin cuerpo; así me parecía, pero así no lo sentía Antonio. Durante muchos días en que mi inconsciencia llegó a exasperarlo, por cualquier nimiedad me hablaba de mal modo o me infligía trabajos penosos, como si en lugar de ser su mujer yo hubiera sido su esclava. La transformación en el carácter de Antonio me afligió.

* Silvina Ocampo, "La expiación", en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, comp., *Antología de la literatura fantástica*, 3ª reimp., Buenos Aires, Sudamericana, 1993, p. 309.

Los locos*

Thelma Nava

Los he visto de cerca, solemnes y magníficos,
poniéndose su cuerpo cada día
mientras les duele el cráneo desvestido.
Los he visto en la tierra, azotándose,
gusanitos de Dios sin esperanza.
colgados de la vida,
con su domingo a cuestas que tarda en regresar una semana.

193

Cerca del testimonio de mis ojos
los he visto extinguirse
o surgir de repente de los árboles —grupos de lámparas
mirando cómo los desentierran—
apretando en las manos su mendrugo.

Siniestros se destruyen quemándose los brazos
pedacitos de ocote envenenado.
Les han dado de palos cruzándoles cadenas
y su cabeza es solamente
desatado concierto de campanas.

Giran extraños, imperfectos,
zopilotitos ciegos rodeando su esqueleto,
creciéndose hacia abajo
solitarios y débiles del mundo,
viciosos, sí,
descalzos
sin ojos o sin manos,
sin uñas o sin dientes.

* Thelma Nava, "Los locos", en Julian Palley, *De la vigilia fértil. Antología de poetas mexicanas contemporáneas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural / University of California, Irvine, 1996 (Textos de Difusión Cultural, serie Antologías), p. 49.

El tiempo vuelto a perder*

Isabel Fraire

194

intento varias veces releer un párrafo de Proust
sentada en una banca del tren subterráneo
junto a dos jóvenes mal vestidos
que hablan alborotadamente en un idioma extraño
frente a carteles enormes que anuncian inversiones
y pomadas para el pelo
no entiendo nada

Conclusiones

no hay que leer a Proust en el tren subterráneo
no se puede leer a Proust en 1974
Proust ya no es válido
lo que no es válido es el tren subterráneo
no entiendo el tren subterráneo porque estoy llena de Proust
todos estos sentidos son proustianos
Proust es el ojo el tren subterráneo es el objeto
 nunca hubo identidad entre ojo y objeto
1974 es la fusión de Proust y el tren subterráneo
 en el ojo de su incompatibilidad

* Isabel Fraire, "El tiempo vuelto a perder", *op. cit.*, p. 89.

[Oigo tu cuerpo...]*

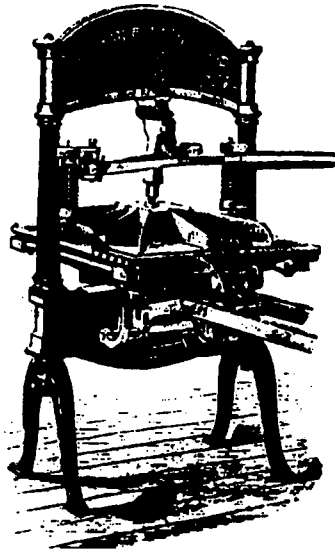
Coral Bracho

Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,
de quien se extiende saturado,
recorrido
de esperma) en la humedad
cifrada (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas,
de su origen; bebo
(tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas
lascivas —cieno bullente— landas)
los designios musgosos, tus savias densas
(parva de lianas ebrias) Huelo
en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,
en tus selvas untuosas,
las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los veneros, las larvas;
(ábside fértil) Toco
en tus ciénagas vivas, en tus lamas: los rastros
 en tu fragua envolvente: los indicios
(Abro
a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados de luz) Oigo
en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios
—siglas inmersas; blastos—. En tus atrios:
las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas),
los hervideros.

195

* Coral Bracho, "[Oigo tu cuerpo...]", *op. cit.*, p. 203.

Reseña



Voces de lo cotidiano: *Buenos días, Zenón*, de Rogelio Riverón

Tania Jiménez

“Afirmaba ser pintora y se llamaba Flavia. Poseía unos ojos que eran un escándalo poético, como dicen de Rafael Alcides, y el cabello magro, magrísimo, pues consideraba que una negra no podía tenerlo de otra manera. Habría de hacer el amor con una sed de una longura estelar, quejándose aflautadamente y al sentirse plena lloraría, me dijo un amigo antes de que se nos acercara en una performance sin sustancia a la que habíamos asistido”.¹ Así comienza “Paisaje con mar y una muchacha negra”, uno de los cuentos más destacados del libro *Buenos días, Zenón* de Rogelio Riverón, volumen que fuera galardonado con el Premio de Cuento Luis Felipe Rodríguez, 1999, otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Riverón, joven escritor cubano (nacido en Placetas, 1964) quien ha incursionado con fortuna en el campo de la narrativa, la poesía y el periodismo, ha logrado en este trabajo un interesante mosaico de historias, personajes y atmósferas que evocan la compleja y vertiginosa realidad de la isla caribeña. En lo que parece un profundo ejercicio introspectivo, el autor reflexiona acerca de la circunstancia de la Cuba actual, del llamado “periodo especial”: la escasez de productos básicos, los bajos sueldos, el mercado negro; pero esto sólo le sirve como punto de partida para ir en busca de derroteros menos accesibles y descifrables: los hombres y las mujeres que viven la vida sumergidos en sus pequeñas tragedias, los que, melancólicos, persiguen su objetivo siempre con la esperanza de encontrar el amor, la felicidad, la tranquilidad del espíritu, o cualquier otro ideal que llene el vacío de sus existencias.

Más allá de una posición crítica ante la situación socioeconómica del país, Riverón se interesa por hurgar en el mundo interior de los individuos, descubrir conflictos humanos que hermanan a los habitantes de cualquier rincón del mundo. De ahí que sean los personajes —desde luego los principales—, más que la anécdota, los que sustentan el peso de los relatos. El lector va descubriendo un puñado de historias cotidianas, tan sencillas y

¹ Rogelio Riverón, *Buenos días, Zenón*, La Habana, Ediciones Unión, 2000, p. 105.

dolorosamente cercanas —concebidas y narradas con aguda pericia— que pudieran mover sus recuerdos más insondables. De esta manera, por ejemplo, en el cuento “Buenos días, Zenón” se muestra el relato de una adolescente que, en busca de su lugar en el mundo, intenta descubrir la esencia del ser femenino: “[...] me puse a explorar su imagen de mujer que se fuga sin miedo a las noches heladas de los pueblos sin hoteles, puesto que, aunque existen, no alquilan; sin miedo a la eternidad de las terminales o a los camiones en que seguro tendría que subirse, y como ya entonces me había preguntado qué es realmente ser una mujer, tuve por unos segundos la certeza de que era algo así como atreverse a abandonarlo todo sin llanto ni arrepentimiento futuro, y deseé algún día poder hacer igual yo misma. ‘mujer es saber estar sola’, resumí, mas después intuí que tampoco me bastaba.”²

Otra constante en los cuentos de Riverón son las atmósferas desoladoras, deplorables, en las que por momentos el aire de la rutina se torna irrespirable. El entorno físico complementa estos escenarios depresivos: noches húmedas sin luna, calles solitarias bajo un sol candente, habitaciones desvenecijadas sin mobiliario, autobuses oscuros y repletos: “Iba pegado a la ventanilla, tratando de acaparar el escuálido aliento de la brisa y diciéndose que peor hubiera sido si estuviera en el pasillo, amontonados y agrediendo con el sudor, el roce de los cuerpos y la respiración entrecortada.”³

Un aspecto más que hay que destacar es el estilo de Riverón. De prosa fluida y tersa, cuyo ritmo ligeramente sinuoso acompaña los relatos sin provocar distracción en la trama, el escritor se distingue por seguir una tendencia de limpieza y sencillez de su discurso. Aunque se reconoce el oficio de periodista detrás de este trabajo, por la claridad de su enunciación y el dominio del lenguaje, Riverón rebasa el carácter informativo de la palabra para revelar la música y la insospechada novedad acústica que puede habitar en la lengua, sobre todo, en la de todos los días. Sobresale también por el ocasional juego visual que realiza en el texto, en el que cambia el tamaño de la tipografía y modifica el espacio interlineal establecido para enfatizar en ciertas frases que aparecen en momentos decisivos del cuento. Esto ocurre especialmente en relatos de singular relevancia plástica, como el ya mencionado “Paisaje con mar y una muchacha negra” o “Edith S. A.”, donde resalta la perspectiva lúdica e ingenua que del mundo tiene el personaje narrador, un niño pequeño:

Ayer tuvimos un apagón
SINIESSSTRO

² *Ibid.*, p. 11.

³ Riverón, “Otras versiones del miedo”, en *op. cit.*, p. 75.

Que desconsoló a mamá.

Le oscureció los deseos de cocinar y vino el hambre. Mamá repite que los apagones y la falta de aceite son lo más malo del periodo especial. Cuando se va la luz, aunque sea de día, se riega por la ciudad un silencio incómodo, enemigo, que a muchos no resulta muy fácil soportar y mamá se agita, y se acuerda de todo lo que nos falta en la casa pero sobre todo en la cocina y dice: ay, si al menos tuviera un plátano, alguna vianda para hervir; y yo la miro y digo no: no, si al menos tuviéramos a papá, pero ella no desea saber nada de mi padre.⁴

Buenos días, Zenón, interesante muestra de la narrativa cubana reciente que ofrece una alternativa alentadora ante la actual pereza imaginativa y poco propositiva del conjunto de las letras hispánicas jóvenes.

201

—Rogelio Riverón, *Buenos días, Zenón*, La Habana, Ediciones Unión, 2000, 124 pp.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

Inteligencia, soledad en llamas: Gorostiza en su obra

José Gorostiza. *Entre la redención y la catástrofe* de Evodio Escalante

Tania Jiménez

Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la
inteligencia; mía es la fortaleza.

Proverbios, 8: 14

“¿Qué lleva a un poeta mexicano de los años treinta a desdeñar una cierta forma de hacer poemas, y a dedicar lo mejor de su esfuerzo al poema total? ¿Quién es este reticente poeta ahogado por el silencio, y que escribe en toda su vida tan sólo dos libros?”,¹ se pregunta Evodio Escalante en el primer capítulo de su investigación dedicada a la obra poética, rigurosamente escasa, escuetamente rotunda, del hombre de letras, editor y diplomático tabasqueño José Gorostiza (1901-1973). Ciertamente, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, comienza preguntándose y preguntándonos una serie de interrogantes que tal vez como lectores del artista nos hayamos hecho en algún momento al acceder a su mundo poético y enfrentarnos a su palabra definitiva, vehemente y, por momentos, enigmática. Descubrir el origen filosófico y estético de *Muerte sin fin*, así como desentrañar la personalidad de su evasivo autor, son cuestiones que resuenan en el curso de todo el estudio y que llevan al investigador a sumergirse en el mundo intelectual de Gorostiza, comenzando desde sus precoces intentos poéticos durante la adolescencia hasta culminar con la publicación de su creación máxima.

Producto de su investigación para tesis doctoral, y publicado recientemente, el presente volumen de Evodio Escalante, reconocido crítico literario, poeta y ensayista, es un profundo estudio en torno a la genealogía de *Muerte sin fin*, además de un estricto ejercicio interpretativo que intenta

¹ Evodio Escalante, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, México, Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma de Tabasco, Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 19.

aproximarse lo más posible a la idea estética y filosófica que llevara al poeta a construir su compleja composición, y que trata, como el mismo investigador lo asevera, de no alterar la unidad y coherencia interna del texto ni insertarle una significación preconcebida. Dotado de un aparato crítico sólido y de una amplia bibliografía, *Entre la redención y la catástrofe*, toma como marco de referencia el extenso catálogo de investigaciones, críticas especializadas y posturas interpretativas en torno a la vida y obra de Gorostiza. Tiene, sin embargo, como fuente principal para la elaboración de la propuesta del doctor Escalante, sobra decirlo, el trabajo literario, epistolar y periodístico del poeta mismo, así como biografías y numerosos testimonios escritos de sus amigos —como los miembros del grupo Contemporáneos— y otros personajes que conocieron al reservado artista.

El camino de acceso a *Muerte sin fin* es largo, tanto como la vida creativa de Gorostiza, de ahí la profusa pesquisa documental que emprende Escalante en aras de encontrar *el hilo de Ariadna* que lo lleve al corazón del poema. Es por eso que la búsqueda del investigador se inicia en la primera juventud del tabasqueño, cuando realiza sus incipientes colaboraciones en las publicaciones *San-Ev-Ank* (1918) y *Revista nueva* (1919). A partir de esta época empieza la evolución poética de Gorostiza y comienza a sumar y asimilar influencias que, con el paso del tiempo, habrán de dar como resultado su personal propuesta poética que cristaliza en su obra máxima. Los ecos de Ramón López Velarde y el Ateneo de la Juventud se oyen en sus textos, pero, en particular, José Vasconcelos resulta una voz definitiva que lo guiará hacia el pensamiento filosófico de Plotino y a la noción “del retorno universal de las criaturas a la boca de su Creador”,² idea central alrededor de la cual se construye *Muerte sin fin*. Otra influencia determinante será la del poeta norteamericano T. S. Eliot quien habrá de marcar su formación intelectual y estética con obras como *Tierra baldía* y *Miércoles de ceniza*, además de ensayos donde conocerá conceptos como la “impersonalidad poética” y el “correlato objetivo”, los que de alguna forma adaptará a sus propios intereses creativos.

Escalante juzga indispensable la revisión de la biografía de Gorostiza, por lo que no puede pasar por alto, por ejemplo, su estrecha participación en las revistas *La Falange* (1922-1923) y *Contemporáneos* (1928-1931), momentos que habrán de reflejar su interés por el modernismo, su adhesión a la postura nacionalista y, paulatinamente, su inclinación hacia la propuesta de Ezra Pound y la poesía exteriorista, que abandona el tono lírico y se vuelca hacia el paisaje y el transcurrir del mundo fuera del yo poético. El investigador tampoco pierde de vista las relaciones profesionales e intelectuales, más que

² Escalante, *op. cit.*, p. 14.

amistosas, que el tabasqueño sostiene con sus compañeros de generación. Manifiesta que, contra lo que la tradición asegura, el llamado “grupo sin grupo” mantiene propuestas eclécticas y no completamente de vanguardia. Si bien los Contemporáneos aceptan algunas aportaciones de los movimientos vanguardistas y las enarbolan como propias, no por ello aprueban los *extremismos* a los que llegan, según el grupo, movimientos como el de los estridentistas. Esta tendencia semiconservadora incluye, por supuesto, a Gorostiza. El mejor ejemplo que puede ofrecerse es su libro *Canciones para cantar en las barcas* (1925), notable sincretismo de la vanguardia y la poesía tradicional hispánica, donde se concilian aportaciones de la escuela norteamericana, encabezada por Pound (como el predominio del mundo objetivo sobre las expresiones líricas), ecos del barroco de Góngora e, incluso, formas del canto popular.

Otro período importante para Gorostiza es el de su estancia en Londres como funcionario menor de la embajada de México (1928). Durante ese año se empapa de la obra y la teoría poética de T. S. Eliot, al tiempo que sufre uno de sus peores lapsos de crisis y aislamiento. De acuerdo con la correspondencia del poeta, es una época de esterilidad creativa; sin embargo, Evodio Escalante sospecha que justamente en Londres es donde comienza a elaborar los primeros bosquejos de lo que será *Muerte sin fin*, de tal manera que la aparente “parálisis poética” no era más que una estrategia para poder trabajar tranquilo sin el constante acoso de amigos y conocidos que se comunicaban con él por carta.

No obstante, casi una decena de años separa la hipotética concepción del poema (1928) y su publicación (1939). Es otro período difícil en el que Gorostiza padece de cuando en cuando el desempleo y en el que tiene que afrontar la disgregación definitiva del grupo Contemporáneos (hacia 1932). La revisión biográfica de Escalante termina con la publicación de *Muerte sin fin* y comienza propiamente el análisis y reconstrucción interpretativa del poema, aunque, como ya se había mencionado, hay referencias a éste en los capítulos precedentes.

En el primer tercio de esta investigación, Escalante muestra la evolución poética de Gorostiza y las influencias artísticas y filosóficas que contribuyeron a su formación intelectual; también señala elementos poéticos que pueden observarse en *Muerte sin fin* de las tendencias estéticas que conoció y la obra previa del autor. Las dos terceras partes restantes las dedica a su objeto de análisis. Pero ¿cómo puede explicarse uno de los poemas más complejos de la poesía mexicana? El investigador mismo lo expresa: “El poema de Gorostiza quiere devorar el infinito —derrotar a la muerte. Es a la vez exaltación lírica de la luz y gemido agobiado de la criatura, monólogo de la inteligencia y epopeya de la imaginación, escenificación de la condición

“caída” del hombre y supremo intento de reconciliarlo con la esfera suprasensible. Su contextura silogística no excluye paisajes narrativos que llegan a colindar con el relato maravilloso. Pero es ante todo un poema que busca remontarse hasta Dios, y de anular con ello el calvario de la conciencia instalada en la finitud.”³ Contra lo que han sostenido críticos e investigadores durante décadas, Escalante considera que éste no es un poema necrofílico ni tampoco una elegía acerca de la destrucción del universo. Todo lo contrario. Es una obra de la inteligencia que, a través de la imaginación, busca, pretende, sueña con vencer a la muerte al volver a la semilla, al “origen fatal de sus orígenes”, a la nada que es el principio de la creación, el seno divino.

206

Además de concebir y analizar el poema como una unidad estructurada por elementos de estrechas relaciones internas, el estudioso fundamenta su propuesta interpretativa en las fuentes a las que recurrió Gorostiza para construir su obra. Una de las más importantes es la *Biblia*, en particular, los proverbios que el poeta utiliza como epígrafes de su texto (8:14, 8: 30 y 8: 36); algunos pasajes del *Génesis*; y la *Epístola de san Pablo a los corintios*.

Por último, es digno de destacarse la prosificación que de *Muerte sin fin* realiza Evodio Escalante y que presenta como apéndice de su investigación. Como lo hace en el análisis, puede apreciarse que el estudioso busca ajustarse en su interpretación lo más posible al sentido original del poema, buscando rescatar, incluso, el tono de la obra que fluctúa entre lo hierático y lo irónico, lo elegíaco y lo festivo. Notable es también el cuidado del lenguaje, que evoca al poema en sus frases más bellas e iluminadas, y que permite, finalmente, la comprensión del texto original y el recuerdo placentero de su enunciación.

José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe, interesante aportación al estudio de las letras mexicanas que observa la obra del poeta tabasqueño desde una perspectiva distinta y que ofrece una propuesta novedosa. Seguramente, entre la comunidad especializada, será digna de comentarios, debates y nuevos análisis.

—Evodio Escalante, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, México, Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma de Tabasco, Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 318 pp.

³ Escalante, *op. cit.*, p. 15.

Creación



Sobre todas las cosas

Ximena Sánchez Echenique

I

En la tierra de los sucesos triviales

1

Encima de la mesa siempre hay algo que delate a Dario. Quizá la mañana ha sido larga —veintisiete colillas— y lenta como una máquina de escribir. Quizá las migajas de torta de quién sabe qué sugieren que ya es hora de la comida. Y entonces el tufo de la estancia es tan denso que Dario ha comenzado a toser, mastigar, pasar saliva, toser, mastigar, pasar saliva y a aparecer, con cada movimiento, una letra en la pantalla. Sí, en la pantalla porque —aunque alestargada— una máquina de escribir resulta ser un procesador de palabras. Luego son dos y tres y hasta cuatro letras palabras al tiempo, alza los brazos y estira la espalda, al tiempo que un instintivo tronar de huesos lo hace tragar.

Lo bueno es que, por ahora, ya no le falta traducir nada. Sólo ese kovsh de los bogatyrs y que es una vasija rusa con soldados medievales. Quién sabe. Serán las barbas o las túnicas pero definitivamente Dario no puede cerrar la ventana. Sí. Tal vez las túnicas, de la especie *tuniculae* que impide terminar lo empezado, porque de pronto el hombre ha puesto toda su atención en ellas.

—¿Mail Tunics? Mail tunics, mail tunics.

Así que estirando la mano derecha alcanza el diccionario (esa excelente edición de bolsillo que, además de servir como portavasos, suele sacarlo de problemas) pero, tras leerlo y levantarse para consultar los otros que hay en el librero, se topa con lo mismo. Nada. Parece como que los diccionarios han imitado a Dario, no porque les truenen los huesos ni esas cosas sino porque un odioso instinto los ha hecho tragarse las palabras. Mas el hombre, enteramente ajeno a la tragadera, sigue pensando y recuerda.

—¿Túnicas correspondidas, carteadas, comunicadas? ;;;vrrrrrrrrrrr!!! (sonido emitido por Dario cada vez que algo no sale como debiera) o.k., al fin que túnicas a secas no se oye tan mal

No. Quizá sean las barbas porque levanta las cejas en un leve gesto y detiene la mirada en los soldaditos medievales o bogatyrs de la foto, mientras

una túnica mal traducida lo mira acechante desde la foto —seguramente no se contenta con sequedades—.

—No sé.— a quién le importa —Podría ser un pelotón perdido buscando el campo de batalla. Estaba justo encima de él y de pronto pffff desapareció. Como la nieve. Alguien se lo chupó de las manos, de la punta de la nariz, de la suela de las botas y ahí estaba, abajo, enfrente, a los lados. ¡Al ataque! Por todas partes. No. No puede desaparecerse un campo de batalla así nada más. Nadie puede llevarse la tierra que está debajo de los pies sin que uno sepa quién fue, sin que. Algo interrumpe el pensamiento de Dario. Sorprendido levanta el libro y lo pone frente a su rostro. Se ha dado cuenta de que se refleja en el libro. Imposible. Uno no puede reflejarse en el papel mate.

210

Tal vez sea el dolor de espalda o el cansancio de las últimas semanas, igual y hasta son las alucinaciones que vienen de mantenerse despierto con coca-cola y café, porque no es la primera vez. Así es que apaga la computadora.

La verdad es que Dario empieza a pensar en muchas cosas cuando traduce. Algunas veces, nada más en lo que está escribiendo —como una especie de notas mentales al pie de página— y otras, sus ideas se mezclan con el texto. Es entonces, cuando comete pequeños errores; sutilezas en el mundo de los textos pero catástrofes garrafales en la Tierra de los Sucesos Triviales.

Sobre todo, cuando esos sucesos son una fórmula mágica, un hechizo específico, capaz de alterar la realidad. Incluso cien años después.

2

El día en que murió Fiodor Medelbek las campanas de la iglesia de Krasnoye, su pueblo natal, sonaron siete veces. Siete son las virtudes de Dios, siete los colores del arcoiris, siete los lunares que había en su cara. En fin, siete era su número favorito y el padre Liushka lo sabía, con lo que despidió así a su mejor discípulo. El hecho es que nunca más han vuelto a sonar igual siete campanadas en toda Rusia.

El mismo día, en la Feria de Novgorod, Karl Fabergé deslumbró a toda la comunidad con un delicioso *kovsh* de plata. Se trataba de una vasija de Iván, príncipe de Moscú y después Gran Duque de Rusia; un dorso con los brazos colgados a los lados —tal y como si se estuviera tomando un baño de tina—. Parecía tan real que los niños al verla se cubrían el rostro; como si aquel falso Iván fuera a arrancarles las narices de un zarpazo. Incluso su mirada afilada y maléfica, tan a punto de lanzar un conjuro, hacía llorar a los más pequeños. De modo que los que se acercaban lo hacían con gran cuidado, sobando sus amuletos para el mal de ojo y echando la sal por detrás del hombro izquierdo —ambos actos tres veces seguidas—. No en vano el diseño ganó la medalla de oro

en el concurso de la Escuela Imperial Stroganov de Arte Industrial.

Llegar a trabajar con Fabergé era un privilegio del que pocos gozaban. Sin embargo, cuando, unos años antes, Medelbek hizo su solicitud fue inmediatamente aceptado. Su técnica era brillante; no sólo en el diseño sino en la ejecución. Aunque estaba formado al modo de los antiguos iconógrafos y eso era considerado un impedimento para los nuevos artistas, la firma no dudó en designarlo a la sede en Moscú, encargada únicamente de satisfacer los exquisitos gustos imperiales.

Había sido el mejor amigo de Agathon, hermano menor de Karl, pero ninguna influencia funcionaba si no era equiparada por la habilidad y el ingenio.

Sí. Durante poco más de dos años Fiodor fue discípulo de Agathon Fabergé quien, con sólo 31 años —edad en que empezó a ser su maestro—, conocía todas las aleaciones que podían hacerse con los metales básicos. Así, sabía que para hacer niello se requiere azufre, plata y cobre; que para producir azogue hay que cocer mercurio y azufre a fuego lento durante tres días y que el oro real sólo puede obtenerse a base de constantes procesos de purificación. Medelbek aprendía todo esto en poco tiempo, debido a su entusiasmo y a su innata facilidad. Pero, lo que realmente le daba dolor de cabeza era pensar en la transmutación de los elementos. No puede transmutarse la naturaleza de un elemento si antes no ha sido reducido a cal, ceniza o tierra —repetía constantemente Agathon al joven Fiodorovich—. Y a él le quedaba claro ...al menos en concepto.

Bastaba compararlo con la muerte de Cristo. —Su cuerpo mortal se convirtió en inmortal después de morir y resucitar. Era necesario que muriera o habría sido humano para siempre. Aunque... el cuerpo de Cristo siempre fue divino porque era Dios y entonces siempre fue inmortal. Además... ninguno de los evangelistas dice que se haya transformado en tierra o polvo después de la crucifixión. Por el contrario, están seguros de que no hubo ningún proceso de descomposición.— Esto pensaba Medelbek y se confundía aún más, en tanto que Agathon, especialista en leer la mente de las personas, lo regañaba por esa manía suya de relacionar cualquier cosa con la teología cristiana. Esa que le aprendió al padre Liushka en los casi quince años de vivir bajo su tutela.

Fiodor llegó al monasterio de Vladimirovish a los cinco años. Su madre lo llevó porque un día, mientras ordeñaba una vaca, observó al niño cantándole en latín a los becerros. Bueno, al menos eso parecía. Ella se persignó tres veces, envolvió una muda de ropa y un pan en una cobija y lo jaló hasta la entrada del monasterio. Tocó la puerta con fuerza. —Esperas a que te abran. Cuando salga el monje le besas la mano y le dices que vas a ser padre, porque el Espíritu Santo te enseñó a hablar latín.— Dijo al pequeño Fiodor y se fue calle abajo como si acabara de entregar una canasta de panecillos.

En un principio, Medelbek se encargaba de las tareas domésticas por las mañanas y, por las tardes, asistía al catecismo y al latín, que desde luego no lo

aprendió del Espíritu Santo. Hasta que una mañana, mientras limpiaba los retablos de la sacristía, observó al padre Liushka retocando un fresco de la Santísima Trinidad. Tal vez fueron sus manos largas acariciando la superficie con el pincel o la imagen emitiendo una especie de luz propia; la cosa es que Fiodor se conmovió tanto, que cuando el padre lo vio fue guiado inmediatamente al taller. Un portón rojo se abrió ante sus ojos y entonces, en el ilógico orden del iconostasio, encontró lo que había estado buscando desde hacía tiempo.

Arriba, en las miniaturas que nadie alcanza a ver. Abajo, sobre las hojas y entre los cuatro evangelistas. En medio, donde el Arcángel Gabriel canta Aleluyas silenciosos acompañado por los ángeles. Y en fin. Ahí en el centro. Cristo Pantocrator que los miraba a todos al mismo tiempo que era mirado por todos.

212

Desde ese día, Medelbek se dedicó a aprender el arte secreto de las catacumbas.

Así, a los veinte años ya era todo un asceta. De tanto ayunar y tan poco dormir, la piel se le pegó a los huesos y el cuerpo —que alguna vez fue robusto— adquirió la fragilidad de una rama seca. Quizás hubiera desaparecido por completo de no ser por la invitación que recibió para participar en la feria anual de Krasnoye.

Durante más de dos meses, trabajó día y noche. Finalmente una elaborada cruz, con pequeñas imágenes de la vida de Santa María, compensó todos los años de estudio y sacrificio. Lo que más gustaba a la gente eran las puertitas, hechas de cedro bañado en oro, detrás de las cuales uno podía admirar a la madre de Dios lavándose los pies en el río Jordán o cargando a un minúsculo bebé Jesús.

Todos los amantes de la novedad asistían a las ferias pues no sólo eran un lugar para comprar y vender cualquier clase de artesanía sino la mejor forma de conocer gente. Para algunos, incluso, la más divertida. Agathon era uno de estos hombres en quienes el placer estaba estrechamente ligado al negocio. Tenía una extraña obsesión por conocer gente, como si siempre estuviera buscando encontrar a alguien. Así que al escuchar hablar de tan bella pieza, se dirigió al puesto donde estaba Medelbek. A su paso, los hombres hacían una pequeña caravana y las mujeres le mostraban a sus niños; pues no sólo era un Fabergé, era capaz de curar dolencias con el simple rozar de su abrigo. Los artesanos, que esta vez sabían a lo que iba, le mostraban sus obras con gran insistencia.

Iba en busca de un discípulo.

Pero lo que encontró ahí fue un amigo.

En el momento que Fiodor lo vio a los ojos tomó su cruz y se marchó con él. Partieron a San Petesburgo en el primer tren. Desde ahora, el modesto monasterio quedaba atrás para abrir paso a una de las míticas mansiones Fabergé. Seguramente, a su madre nunca le pasó por la mente que el pequeño Fiodor llegaría a ser alumno de un Fabergé o, de lo contrario, lo habría frecuentado para cacarear con su pico de rusa pobre las migajas de la fortuna.

Ayer en la tarde llegaron las primeras piezas de la exposición. Doce huevos, tres cigarreras, un collar de diamantes, cuatro cajitas de filigrana y un portarretratos con la foto de Nicolás II; lo que sea. Las fichas ya están listas. Sí. Esos cuadros rectangulares que irán al pie, a la mano de la obra están ahora guardados en un sobre manila sobre la mesa donde Dario sigue escribiendo. Y por cierto que ninguno se asoma, como si supiera de antemano que su destino es el encierro, aún cuando con cada exhalación una imagen incolora se abra en la mente del hombre que de pronto deja de teclear y los mira.

El recibo del teléfono. Las escaleras de un edificio. La cuenta de la luz. El barandal. Los soldaditos del día anterior. Una mujer. Sus súbitos zapatos rojos bajando escalones de mármol. Una ficha. En fin. De ese blanco que ciega en cuanto se le deja de ver. Hasta que Dario cierra los ojos.

Hace más de un mes Nina y él se toparon en las escaleras del museo y pareciera que la sorpresa fue mutua porque a la hora que él, emocionado por el encuentro, la tomó del hombro y la detuvo en seco, ella soltó un alarido que no denotaba nada de felicidad. Luego, el concertado beso de hola-hola y el comienzo de un diálogo tan monótono que no valdría la pena recordarlo. Algo así como.

—¿Qué haces aquí?— él a ella
—Nada
s i l e n c i o —¿No quieres ir a tomar un café?—
a lo galán
—No puedo, es que me quede de ver con alguien en la entrada
—Te acompaño
—No, mejor no, vas a llegar tarde
—Bueno, adiós, que termines pronto
y mientras Dario comienza a subir escalones
—¡Dario!—
voltea
—¿Qué?—
emocionado
—Ten cuidado—
asustado
—¿Por qué?

—No, no es nada, me tengo que ir.— Nina camina, corre y se pierde entre los turistas, guías y estudiantes que llenan la entrada. Ten cuidado, ten cuidado. Que frase tan trillada, definitivamente pudo haber sido más original. Y con lo irónico que debe ser morir en un museo. Pero si a ella no le

gustaban los museos, esos M-a-US-ole-OS. De veras, sí se veía tan guapa de rojo.

Ahora que el hecho de traducir, no es algo de lo que uno debería de avergonzarse tanto, ni siquiera cuando es lo único que se sabe hacer. Porque quizá si Dario supiera que no es lo único que sabe hacer tendría unas chapas menos coloradas —claro que en todo caso dejaría de ser traductor y por consecuencia recobraría la salud—. Quién sabe.

Desde el padre del padre del padre del padre de su padre todos han sido calvos. A los de esta generación les toco una nubosa franja negra de pelo. Así que, por ahora, el aire de familia trae vientos franciscanos. Eso sí, lo de usar lentes de botella le viene del lado materno, aunque su madre —que era medio inglesa— nunca posaba con ellos en las fotos. Probablemente la herencia más notable de los azares genéticos sea esa nariz de bola pues Dario realmente ignora a quien atribuirse. Es que ni su papá, ni su mamá, ni sus abuelos sacaron una nariz así y además, aunque ahora es hijo único, Dario nunca supo que su hermana mayor muerta al nacer salió también narizona.

Sí. Sería delicioso apretujársela —aunque seguramente no se dejaría—.

Para los que digan que no hay nada peor que un par de ojos venidos a menos —no se preocupen— los de Dario siempre han sido dos charcos opacos absolutamente ajenos al qué dirán y, por lo tanto, a la presencia atosigante de las narices de bola. Así que el susodicho traductor nunca podrá ser actor de telenovela ni, mucho menos, modelo de ropa interior en el periférico. Encima está demasiado flaco y carece siquiera de esa belleza inexplicable que lleva a una mujer guapa a estar con un hombre feo.

Esto no significa que sea un hombre solitario. Por el contrario, siempre está rodeado de gente. Intelectualoides por supuesto y una que otra chica.

Se supone que ahora está con Katia pues aunque llevan meses saliendo juntos no sabe casi nada de ella. Lo que pasa es que Katia es amante del cine y como Dario nunca tiene dinero para acompañarla, pocas veces se ven. Ah y cuando lo hacen, sólo es para ir al cine. Claro.

En realidad él quiere a Nina; la quiere con todo y su paquete de cinco años llamado Mar. Pero es imposible. Cómo las busca. Incluso cómo busca a Mar. Aunque siempre se repita frente al espejo que él nunca ha amado. Que sólo es un capricho. Claro que, el otro día, vió a Nina. Sí. Se la topó en el museo y se veía tan bien. Seguro, si no hubiera tenido ya una cita, hubiera aceptado ir al Sanborn's de los azulejos. Ella hubiera pedido un capuchino y él un eterno americano. Luego a su departamento, con el pretexto de enseñarle su colección de sellos, para que Su Nina —ahora sí— se riera mucho al encontrarlos meticulosamente metidos en una bolsa de plástico detrás del excusado; que lo besara detrás de la oreja. Con la punta de la lengua. Con la cabeza húmeda de un alfiler. Y él, Dario, le hiciera el amor. Como cuando la conoció. Olvidando

de una vez y para siempre poner nuevamente los sellos en su lugar.

Tan malo era su sentido del humor.

Chin. Son las dos en punto y se quedó de ver con Josúe a las dos y cuarto. Sólo le falta la ficha de Iván Kalita además de completar la de los soldados medievales.

Las banquetas están llenas de puestos. Carritos de hamburguesas, libros, plumas, tamales, peines madeintaiwan, miles de chunches de algún otro lugar remoto del mundo. Le gusta detenerse en el puesto de periódicos para leer los encabezados. Hoy, no hay mucha novedad. Excepto.

Esa fotografía que está ahí abajo.

—¿Cuánto cuesta?— es que nunca lo compra

—Seis pesitos—

en la sección de Sociales

—¡Hijos de su madre!—

Nina y Josue aparecen juntos

—Algún problemilla joven— le pregunta el periodiquero
y están abrazaditos

—No, no es nada— lo dice con una risita nerviosa

Acompañado por una incómoda sensación, una leve punzadita en el vientre. Ve el reloj de la Torre Latino. Y un eructo. Otra vez. Mismo que por la pena se aguanta. Se le ha hecho tarde. Tiene que correr las dos últimas cuerdas para llegar a tiempo. Es inútil. Son las dos veinte y apenas va entrando al museo. El elevador se tarda mucho, así que sube por las escaleras. Por fin, tras tres pisos-cinco minutos Dario llega a la oficina de Josúe desparramándose en una silla delante de él.

—tranquilo hombre, si no es para tanto, Sergei llega hasta las tres. Tampoco se trata de que té dé un infarto por llegar a tiempo

—ya sabes— inhalar, expirar, inhalar, expirar —así soy. Odio llegar tarde— contesta entrecortado

Josúe se asoma por la ventana dándole la espalda a Dario

—hoy en la mañana llegaron más piezas. Deberías de ver la sillita dorada. Una hermosura de menos de diez centímetros. Este hombre hacía unas maravillas, de veras. Por cierto ¿qué tal vas?

—aquí están todas las fichas. Bueno, casi— Dario pone el folder que contiene un mes de trabajo sobre el escritorio

—¿qué decías?

—que necesito más tiempo

—no sé hombre, la inauguración es el próximo Viernes, la tenemos encima y he oído que Sergei es un perfeccionista, además— la voz del traductor lo interrumpe.

—por favor Josúe, tú sabes que no te voy a hacer quedar mal— la puerta se abre de pronto. Un hombre alto, de apariencia aria entra a la oficina.

—Dario Pérezsmith— dice Josúe después de saludar fraternalmente al recién llegado

—nice to meet you Mr. Gruchev— Dario se acerca al hombre que acaba de entrar al tiempo que se pone los lentes para verlo mejor

—sau sorry, my english is trielly vad— contesta Sergei Gruchev, el curador de la Colección Fabergé de la Revista Forbes en Nueva York; extraña que alguien viviendo en un lugar donde se hable inglés todo el tiempo no lo domine a la perfección

—no, it's o.k., there's no need to be humble. I've heard you speak five languages

—dankiou, de pravlem is I haf diz terrible ear, othergwise I would speak veter

216

—by the way, is it truth each piece of the collection is unique?— le pregunta Dario para alivianar la situación

—yes, misterr dere are not two Fabergé piezes alike in all the vworld, not even two!— contesta eufórico el señor Gruchev

—mmhh, mmmhh— Josúe emite un leve sonido aspirando con la garganta que enseguida es captado por Dario

—vrrrrrrrrrr, ya tengo que irme. It was a pleasure meeting you Mr. Gruchev— se despide del curador y mira a Josúe retándolo

—yes misterr, tcertainly a plashure— se escucha en voz baja y al mismo tiempo Josúe responde a la mirada —El Jueves en mi escritorio, antes de las seis en punto ¡en punto Dario!

Ahora le quedan cuatro días y medio para terminar. Lo malo es que no sabe ruso porque, si supiera, podría traducir directo lo que le falta. —Es que esa edición americana es tan mala—. Sí. Eso es. Tiene que concentrarse en el trabajo y dejar de pensar en la foto. Aunque con cada segundo aumente la estocada en el vientre.

O alguien ha enviado una queja desde la Tierra de los sucesos triviales.

II

El pan nuestro de cada día

4

Decían que en el comedor del monasterio de Vladimirovish hasta las papas crudas sabían bien. Quizá se debiera al buen sazón del hermano Iván o como aseguraba el padre Liushka, al icono pintado por Fiodor que colgaba en el mural del fondo. Parece que llamaba tanto al recogimiento que en cuanto uno lo veía, como por anonadamiento, dejaba de hablar. Así que para los

que tenían voto de silencio, aquello de veras que era pan comido.

A la hora de las plegarias nadie podía apartar la mirada de un Cristo tan dulce, por lo que con el tiempo se convirtió en el divino mediador de las necesidades cotidianas. Por favor, Dios, que las lechugas resistan la tormenta. Que no se acabe la cebada antes del viernes. Que ya no me piquen las arañas. Que me toque calentito el chocolate. Te lo ruego, Dios mío. Dame doble ración de ensalada y vas a ver que mañana no me duermo en los maitines. ¡Ah! y quién mejor que Él para conocer las debilidades de cada uno.

Para Medelbek, sin embargo, aquel hipnótico rostro representaba la posibilidad de lo imposible pues había surgido de lo más profundo de su ser como una promesa. La de que Dios se había hecho hombre para que el hombre — él, hombre, Fiodor Medelbek— pudiese hacerse Dios. Así que cada vez que lo miraba, el recuerdo llenaba de regocijo su alma y no podía dejar de reírse a carcajadas. A cualquiera ponía nervioso verlo reír de esa manera. Y luego.

Tú,
Dueño divino
de cuanto existe,
ilumina y dirige
el alma, el corazón y el espíritu
de tu servidor;
lleva sus manos
para que pueda representar
digna y perfectamente
Tu imagen, la de tu Santa Madre
y la de todos los santos
para gloria,
alegría
y embellecimiento
de tu Santa Iglesia.

La oración que rezaba Fiodorovich antes de comenzar su trabajo. La mascullaba en voz baja mientras preparaba la plancha y la tela con la mezcla de alabastro —*levkas*— y la cola de conejo. Después el fondo de color rojo o de barniz blanco y las láminas de oro, para rematar con un intenso amarillo huevo. “*Has venido a la tierra para salvar a Adán y al no encontrarlo, oh Señor has ido a buscarlo hasta el infierno.*” Medelbek murmuraba los maitines del Sábado Santo mientras de sus manos salía el marco que guardaría la escena de la resurrección, como yace la cabeza de Juan Bautista en el relicario. Intuyendo que también cada una de sus creaciones quedaría protegida del tiempo por los siglos de los siglos en esta vasija sagrada. El *kobceg*, como lo llamaban en eslavo. Hasta que en secreto y con poca luz ocurriera eso que, ahora, sólo sabría un iconógrafo vetusto.

Antes de partir Fiodor tuvo el mismo sueño durante casi treinta días. Debajo de la tierra. Se veía a sí mismo envuelto en una mortaja. Su cuerpo agonizante en el centro de la cueva y, alrededor, mujeres llorándolo entre cánticos y gritos ininteligibles, velas prendidas y humo de incienso. Luego, de pronto estaba dentro de la manta, abría los ojos y no podía ver, trataba de moverse, de gritar, pero la tela estaba tan ceñida al cuerpo, tanto, que ya no podía cerrar los párpados, que sentía el tejido impregnándose en los ojos, la lengua, los hoyos nasales, la asfixia y las voces plañideras extinguiéndose a lo lejos. Luego un grito ¡*ichtus!* Un canto ¡*Iesous Christos Theou Uios Soter!* y Medelbek despertaba bañado en sudor. Un agudo dolor en los huesos.

218 Ahora que se había marchado todo parecía más tranquilo. Si no fuera por aquellos jóvenes monjes que habían caído en tan extraña costumbre. Antes de comer llevaban sus alimentos a la imagen hasta que la frente de Cristo hacía contacto con las coles, los rábanos, las habas y todas esas cosas. El padre Liushka trató de erradicar esta manía —como él la llamaba— de varias formas. Primero habló con ellos vehementemente —¡Es una idolatría, una ofensa hacia Dios, hacia la imagen y hacia ustedes mismos! ¡Arrepiéntanse o irán al infierno!— Pero nada. Y con la capacidad del icono de callar a cualquiera, dentro del comedor no podía tratarlos de convencer, ni siquiera regañarlos. También puso una cortina en el marco, pero la levantaban sin más ni más. Entonces se le ocurrió toparlo con el techo. Pero los monjes se cargaban en una pirámide humana de hasta cuatro pisos con tal de salirse con la suya. Así que finalmente el Padre Liushka decidió retirar la imagen con lo que los monjes dejaron de comer. Más de un mes de abstinencia hasta que el Padre se compadeció y, de una vez por todas, los dejó seguir con su costumbre.

Realmente en ningún lugar se comía tan bien. Aún cuando hubiera que aguantarse la risa de ver la frente de Cristo nadando entre mantequilla y potaje.

5

Lo aburrido de que Dario se preparara algo de comer era eso. Sí. Tener que contarlo. Es que el número de palabras nunca sería igual a la suma del cuadrado de sus anteojos. O más bien a nadie le interesaba saberlo. Por supuesto que todos los hombres del mundo comen —bueno, no siempre, cuando viven en ese lugar llamado Pobreza Extrema “*Bienvenidos a Pobrezaextrema Tierra de oportunidades*”, no siempre, tampoco si se ponen a dieta las gordas-flacas o sus hijos de melindrosos—. Quizá hasta debiera de prohibirse. Pero entonces el traductor se moriría literalmente de hambre. Y no habría forma

de explicar el significado de la palabra aburrido excepto con burros que se meten al closet. En fin, que mucho menos podría explicarse la existencia de personas grises, desteñidas o simplemente equis —como diría Nina— de una forma tan fácil.

Así que Dario abre el refrigerador más vacío que lleno para ver si comiendo se alivia. Un litro de leche a la mitad, un pedazo de queso, cuatro limones, dos cervezas y una caja de huevos. Parece que trae antojo de huevo; claro que si tuviera antojo de otra cosa se tendría que quedar con las ganas. El sartén —de lo que alguna vez fue teflón— sirve como escenario al mismo suceso de siempre. Primero, la línea que divide a la clara de la yema se distingue con claridad. Pero lentamente, a medida que se cuece la clara, se va borrando, hasta desaparecer por completo. Sí, un verdadero martirio para los amantes del huevo estrellado. Para él simplemente un proceso imperceptible.

219

Por cierto. Es necesario decir que hasta el último rincón del refrigerador es insípido como él. Que su departamento es muy pequeño por lo que la mesita para comer es la misma para cocinar y trabajar. Y que en la sala está la computadora, a la izquierda sobre un buró.

Además, en esta minúscula sala hay un sillón para dos personas tan descolorido que algunas visitas lo han mirado como una extensión de Dario. Igual a los jeans que siempre usa, nunca se sabe, si es gris, azul, o incluso verde olivo. Cuatro repisas —a modo de librero— adornan la pared. Sostienen la televisión, la edición completa de *El tesoro de la juventud*, ocho tomos de la *Enciclopedia Británica*, un diccionario *Larousse*, tres diccionarios *Webster's*, uno *Roget's*, folletos, algunas novelas, revistas y uno que otro —bla,bla,bla— periódico viejo. En medio hay una A —un tapete mayúsculo en forma de la primera letra del alfabeto—. A un lado está la estufa —frente a la mesita— y al otro la puerta principal. La entrada del cuarto está justo frente a la computadora y la del baño a un lado, en la otra pared, de tal modo que si las puertas se abrieran hacia dentro chocarían. Cabe decir ... En el cuarto hay una cama individual y, empotrado en una pared, está el closet. El baño es pequeño, pero tiene lo necesario: excusado, lavamanos y regadera. Tres ventanas sirven de escape al departamento. Una arriba de la mesita, otra en el cuarto —en la pared opuesta al closet— y otra en el baño donde es, por supuesto, fundamental.

En fin, que cuando Dario no está traduciendo, la vida se le va viendo tele en el sillón y, muy de vez en cuando, hojeando alguno de esos aburridísimos libros sobre el percutido tapete A. Ahorita mismo está sentado—casi echado en él, tratando de investigar porque la vasija de Iván Kalita de la foto no encaja con la de la descripción.

Pero por hoy parece que tampoco encontrara la respuesta. Así que con un desabrido tufo a huevo que le sale por las fauces, un dragón decide ir a la biblioteca. Quizá todavía esté abierta. Las últimas hoja son bibliografía. Pueden servir.

—¡rrriiiiiiiiiing!— Dario acababa de cerrar la puerta —¡rrriiiiiiiiiing!—
mete la llave y le da vuelta —¡rrriiiiiiiiiing!— entra al departamento y corre
hasta el teléfono

—bueno

—sí, soy Josúe ¿qué onda?

—iba de salida

—¿adónde?

—a... la biblioteca

—en serio ¿qué crees? cambio de planes. Te necesito aquí con el libro

—¿qué?; pero si ya sabes que no he acabado

220 —sí hombre, pero Sergei no lo sabe, se va hoy a las diez y me pidió su libro,
sácale copias

— vrrrrrrrrrr, pues nimodo, voy para allá— el *la* intermitente de la línea se
deja oír

Así que Dario saca el libro del morral en que lo había guardado. Ni más, ni
menos. Lo mira y luego, por mera inercia, lo hojea una y otra vez. Seguramente
hay cientos de libros idénticos en las librerías gringas.

Mas de pronto, de tanto pasar las hojas, parece que algo cae. Estaba guarda-
do entre el forro y la pasta. Dario lo levanta asombrado. Es un manuscrito. Sí,
sí, sí, un trillado manuscrito. —Para mí que está en ruso— piensa. Detrás hay
unas pequeñas ilustraciones. No entiende nada. Quiere escrudiñarlo. No pue-
de. Tiene que irse. Lo esconde en el séptimo tomo del *Tesoro de la Juventud*. —
Como nadie sabía que estaba ahí nadie sabrá que falta— supone Dario. Ignora
que tal vez si los objetos no saben que existen, esconderlos los hace saber que
faltan. Sí. Tal vez ignore, como muchos otros hombres, que cuando alguien le
da vida a un objeto y éste se vuelve imprescindible le sobreviene la condena de
nunca más dejar por un instante de vigilarlo.

Y entonces vaya que, hasta las cosas más insignificantes, pueden hacernos
una muy mala jugada.

6

El buen Agathon, como le decían sin decírselo —porque entonces él se enoja-
ría y Karl tendría que mentirle para contentarlo— de un tiempo acá se había
puesto muy raro. Empezó comprando un montón de libros viejos. Enciclope-
dias, diarios de viaje, poemarios, manuscritos de la China, códices del antiguo
imperio mexica que ni siquiera sus supuestos descendientes entendían y hasta
ese mapa-mundi que le compró a un anticuario en la calle del Likor, más dos
tomos del Quijote apócrifo. Cosas de veras exóticas para alguien cuya única
función en la vida debía ser la de hacer joyas.

Pero luego —claro— se lo agradecieron porque cada pieza que salía de su imaginación tenía ese sello distante tan anhelado por los clientes europeos —mientras más chinesco el encendedor y más damasqueada la cigarrera, más dinero para el vendedor—. En realidad, parecía como que andaba buscando algo que no tenía nada que ver con las letras F-A-B-E-R-G-É. Por supuesto.

Después alguno de esos hombres con botas se dijo —aquí hay gato encerrado— y mandó a Agathon a una clínica para la ceguera. Resulta que en vez de pasar las páginas como la gente normal colocaba el libro al revés y empezaba a pronunciar barbaridades. Como que la zarina Catalina no era una muerta sino una osa en un circo de gitanos. Como que las almas de los pobres se convertían en monedas cada que alguien daba una limosna. Como que por eso un día ya no iban a existir los pobres. Y como que el progreso sería el retorno a las sociedades feudales. En fin, que —cómo se le ocurría corromper así la memoria sagrada de Catalina la grande—.

221

Pero en la clínica dijeron que no tenía nada y que lo mejor sería darle baños con sal. Así, las yemas de sus dedos envejecieron tan prematuramente que aquel vigoroso cuerpo de treinta años más bien parecía un injerto.

En esto estaba, cuando Karl lo mandó a Novgorod.

Entonces, iba en busca de un discípulo y todo eso, que resulta haber sido sólo una receta médica para distraerlo porque nadie creía posible que otro hombre se lo creyera todo, aunque no supieran que en aquellas tierras y en aquellos años todavía existiera la ingenuidad y que se llamara Pedro Medelbeko, O sea, Fiodor Medelbek y que, además, a su regreso, las barbaridades estarían acompañadas por bailes y orgías con melocotones.

La cosa es que aquel asombro risueño al traspasar las paredes de la casa relucía en un asombro solemne parecido al que medio siglo después traería la penicilina —milagroso remedio de la putrefacción— en las nalgas de los niños remilgosos. Bastaba con ver a las criadas de serio semblante que seguían las instrucciones de aquel par de traperos. Sí, porque la caja donde dormía Agathon iba llenándose de trapos y papeles llenos de aceite con los que planeaba inventar un nuevo tipo de combustible. Además, claro, de que había vuelto a usar la basinica en vez de hacer sus necesidades donde fuera que cayeran. Lo cual más bien era un síntoma de cordura.

Parecía que al fin se estaba curando. Como quiera que esto se entendiera y sin importar de qué cosas o personas viniera acompañado el remedio. Claro.

Al fin y al cabo se estaba curando.

Índice de autores

Almada, Horacio José. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Actor y director teatral. Ha escrito artículos en revistas especializadas y representó a la Facultad en el Coloquio sobre Pedro Calderón de la Barca en España.

Barajas Benjamín. UAM, Iztapalapa. Actualmente es profesor de tiempo completo en el Colegio de Ciencias y Humanidades. Ha publicado *Divagando en la voz*, *Tadrio*, *Empieza el aire*, *Luz de la memoria*, *Tras la huella de la poesía* y su más reciente investigación *Poética y poesía en Dolores Castro*.

Bravo Arriaga, María Dolores. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Antología de la literatura colonial, *Antología del teatro de Sor Juana*, *El prisma del tiempo: Antonio Núñez de Miranda*. Ha escrito diversos artículos sobre literatura novohispana en revistas especializadas.

Escalante, Evodio. UAM, Iztapalapa. José Revueltas. *Una literatura del lado moridor*, *César Vallejo: La perspectiva ausente*, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* y un sinnúmero de artículos en revistas especializadas.

Isla, Augusto. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM y Universidad del Estado de México. Ha escrito un sinnúmero de artículos en revistas especializadas en las áreas de ciencias políticas y literatura.

Jiménez, Tania. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ayudante de redacción de *La experiencia literaria*. Ha escrito reseñas en revistas especializadas.

Palma, Marcela. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especialista en poesía prehispánica y mexicana contemporánea. Ha escrito artículos en revistas especializadas.

Sánchez Echenique, Ximena. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ha escrito artículos en revistas especializadas.

La experiencia literaria, se terminó de imprimir el mes de diciembre de 2001 en los talleres de Imprenta de Juan Pablos, S.A., Mexicali 39, Col. Hipódromo Condesa, México D.F., C.P. 06100.

Tiraje de 1000 ejemplares

INVESTIGACIÓN

El prisma del tiempo: Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana, y las miradas vicarias. *Dolores Bravo*
Poética y reflexión sobre el lenguaje. *Benjamín Barajas*

ENSAYO MONOGRÁFICO

La influencia de los barrocos en Gorostiza (y algunos apuntes sobre Hegel). *Evodio Escalante*
Jorge Cuesta o el nacionalismo como misantropía, *Augusto Isla*
Presencia barroca en Xavier Villaurrutia y Elías Nandino. *Marcela Palma*

ENSAYO VARIO

Calderón en los escenarios de México, 1980-1999.
Una reflexión sobre la representación del texto de D. Pedro Calderón de la Barca. *Horacio José Almada*

POLÉMICA

Mujer y literatura en el ocaso del siglo XX. *Tania Jiménez*.
¿Literatura femenina o de género? Entrevistas al público lector
Antología literaria

RESEÑA

Voces de lo cotidiano: *Buenos días*, Zenón de Rogelio Riverón. *Tania Jiménez*
Inteligencia, soledad en llamas: Gorostiza en su obra. *José Gorostiza*. *Entre la redención y la catástrofe* de Evodio Escalante. *Tania Jiménez*

CREACIÓN (suplemento)

Sobre todas las cosas (fragmento) *Ximena Sánchez*