La Experiencia Literaria

NÚM. 12-13, JUNIO DE 2005

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

La Experiencia Literaria

NUM. 12-13, JUNIO DE 2005

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

La Experiencia Literaria

Directora
Eugenia Revueltas

Secretario de redacción
Arturo Souto A.

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

Ayudante de redacción
Tania Jiménez

Cuidado de la edición
Concepción Rodríguez Rivera

DR © 2005, 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

Retrospectiva
Un espacio para el debate y la creación académica. *La Experiencia Literaria* a diez años de su fundación. *Emigdio Aquino Bolaños* 9

Investigación
La poesía de Gilberto Owen como un sistema de coordenadas. *Alfredo Rosas Martínez* 27
El método generacional. *Benjamín Barajas* 43
La confrontación del héroe. *Serafín González* 89

Ensayo monográfico
Homenaje a Luis Rius
Vida y poesía de Luis Rius. *Arturo Souto Alabarce* 117
El arte del verso en la evolución poética de Luis Rius. *Arcelia Lara Covarrubias* 129
Poeta del exilio, del amor y de la soledad. *Horacio López Suárez* 141
Cuestión de amor. *Federico Patán* 149
Entre la desesperanza y el deseo: *Arte de extranjería.* *Eugenia Revueltas* 153
Luis Rius: el destierro del tiempo. *José Pascual Buxó* 163
Luis Rius y la poesía. *Paciencia Ontañón* 169
Apuntes para una clase. *Margarita Palacios* 177
Luis Rius, maestro ejemplar. *Graciela Cándano Fierro* 185
Literatura y oralidad. *Laura Trejo* 191
Luis Rius. Algunos recuerdos inolvidables, solamente. *Alicia Correa Pérez* 199

Ensayo vario
Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán: vidas paralelas. *Juan Antonio Rosado* 209

Reseña
Sonetos, de William Shakespeare. *María Enriqueta González Padilla* . . . 237
Desgracia, de J. M. Coetzee. *Tania Jiménez Macedo* 241

Creación
Balada de la bella Hammida. *Alberto Paredes* 247
Miguel Hernández, semilla fértil. *Diana González* 251

Índice de autores 257

Presentación

De alguna manera, el número 12-13 de *La Experiencia Literaria* resulta singular pues, por esta ocasión, dos de sus secciones tradicionales se ven alteradas. La primera es *Polémica*, que esta vez contiene un trabajo que hace un recorrido a lo largo de los diez años de la revista. En su retrospectiva, Emigdio Aquino hace un seguimiento puntual de los artículos y autores que a lo largo de estos años han hecho de esta publicación un espacio para el debate intelectual en el campo no sólo de la literatura sino también de áreas de conocimiento afines a ella. En perspectiva, llama la atención la diversidad, complejidad y aportaciones a la investigación de los trabajos de los profesores e investigadores del área humanística. Con agudeza crítica, Emigdio Aquino señala logros y retos por cumplir de los investigadores.

En la sección *Ensayo monográfico* se presentan algunas de las colaboraciones que formaron parte del homenaje a Luis Rius. Nunca lo habíamos hecho así, pero el comité editorial pensó que la importancia no sólo de la poesía de Rius sino de su presencia e influencia en la formación del cuerpo académico del área de letras de nuestra Facultad fue tan definitoria que era necesario que toda la sección se dedicara al análisis de su obra.

En este número se presentan tres investigaciones que muestran la diversidad de perspectivas críticas a la luz de las cuales el fenómeno literario es analizado. Los trabajos de Alfredo Rosas Martínez, Benjamín Barajas y Serafín González no son flores de un día, sino parte de su investigación doctoral. Juan Antonio Rosado es un joven investigador cuya presencia es constante en diferentes publicaciones de crítica literaria, expresión de una vocación que desde sus recientes años estudiantiles fue evidente para sus maestros, ahora colegas. *Reseña*, en esta ocasión, la dedicamos al pasado y al presente de la literatura en lengua inglesa: los *Sonetos,* de William Shakespeare, de María Enriqueta González Padilla, y *Desgracia*, la espléndida novela de J. M. Coetzee, de Tania Jiménez. "Balada de la bella Hammida", primicia cuentística de Alberto Paredes, y "Miguel Hernández, semilla fértil", de Diana González, son la expresión de dos caminos distintos pero convergentes a partir de los cuales la creación y la crítica literarias se conjugan.

Retrospectiva

Un espacio para el debate y la creación académica. *La Experiencia Literaria* a diez años de su fundación

Emigdio Aquino Bolaños

Con la presentación del número 12-13 de la revista *La Experiencia Literaria* se celebra el décimo aniversario de su aparición, en una circunstancia histórica en que se replantea el papel de la Universidad y de los intelectuales en la generación del conocimiento, como eje de la transformación productiva, en el marco de la globalización desde inicios de la década de los noventas.

En estos diez años de vida de la revista, ha participado y colaborado un número importante de profesores y estudiantes quienes, con sus trabajos de crítica y creación literaria han fortalecido el espíritu de este órgano y el movimiento intelectual de la UNAM. En esta obra mancomunada, cabe destacar la dirección que ha dado a la revista la doctora Eugenia Revueltas; su capacidad para convocar y unir voluntades en un solo esfuerzo para consolidar esta propuesta, nacida con un claro derrotero expresado en su carácter y propósito: difundir ideas, sembrar gérmenes de renovación en una de las expresiones más grandes de la condición humana, la creación literaria. Con esta orientación, desde la presentación del primer número se establece:

> Esta revista pretende ser un testimonio del saber que, a lo largo del tiempo y a partir de una entrega total, los maestros de esta Facultad han ido acumulando. Experiencia como saber y como descubrimiento, como forma de vida, como compromiso con el mundo.
>
> En ocasiones los trabajos serán expresión de investigaciones literarias rigurosas, documentadas y analíticas; otras veces, libres, delirantes, experimentales y obsesivas. Crítica y creación serán las dos vertientes por donde sigan su cauce los trabajos del cuerpo académico.[1]

En un medio académico donde se refleja la crisis de la educación superior, en México y en América Latina, constituye un logro importante el que la

[1] Eugenia Revueltas, "Presentación", en *La Experiencia Literaria* núm. 1. México, Facultad de Filosofía y Letras, 1993, p. 7.

revista se haya sostenido durante diez años, como tribuna y órgano de difusión de ideas en el campo de la crítica y la creación literaria, en el que se han publicado importantes trabajos de más de 90 académicos y consolidado un grupo de diez colaboradores permanentes. Este aporte a la formación de jóvenes creadores, el de sensibilizar a un gran número de lectores y enriquecer el debate de ideas en la Facultad refleja una relación profunda con la realidad histórico-social de la Universidad y la cultura en México. Es por ello que este trabajo organizado y constante, esta visión de largo alcance, esta realización colectiva nos recuerda lo que José Carlos Mariátegui planteara en torno a la revista *Amauta*:

> La historia es duración. No vale el grito aislado, por muy largo que sea su eco; vale la prédica constante, continua, persistente. No vale la idea perfecta, absoluta, abstracta, indiferente a los hechos, a la realidad cambiante y móvil; vale la idea germinal, concreta, dialéctica, operante, rica en potencia y capaz de movimiento.[2]

En la denominación de la revista, es importante la connotación que adquiere la palabra experiencia cuando la doctora Revueltas se encarga de definirla como saber y descubrimiento. Saber acumulado de los académicos de letras, saber de la literatura universal, hispanoamericana y mexicana, saber del vínculo de la literatura con la realidad histórica y social, saber de las modernas tendencias en el arte y en la literatura, pero también descubrimiento como creación, como revelación, como exploración de nuevas perspectivas teóricas y de investigación.

Su estructura tiene secciones permanentes: *Presentación, Polémica, Ensayo monográfico, Ensayo vario, Creación, Investigación* y *Reseña*. La presentación de cada número es ágil y breve pero da cuenta con precisión de los ejes de su contenido, resalta su esencia; aquí encontramos el espíritu y la voz de su directora que muestra la obra colectiva con el compromiso y pasión que la sostiene y transmite a sus lectores.

Las secciones de la revista sintetizan los ejes del análisis; las coordenadas de la creación y el ámbito de la crítica. Así, en la sección *Polémica* se abordan temas como la relación entre literatura y medios, la eficacia de los medios que seduce a los receptores en detrimento de la lectura; la problemática contemporánea de la literatura, específicamente el nexo del arte verbal culto y el triunfo del arte verbal no prestigiado dominante, lo que supondría una vertiente en la agonía y muerte de la literatura; la validez de la crítica literaria como aplicación metódica de una teoría: reflexión sobre la obra teórica y crítica de diversos escritores como Seymour Menton, autor de *El cuento his-*

[2] José Carlos Mariátegui, *Ideología y política*. Lima, Amauta, 1978, p. 246.

panoamericano; la novela histórica como vía de conocimiento histórico en la opinión de académicos distinguidos de la UNAM; lo mismo la cuestión femenina y la literatura en el ocaso del siglo XX, con la polémica ¿Literatura femenina o de género?, así como el debate sobre la lectura y la práctica lectora en nuestro país.

En la sección *Ensayo monográfico* se han abordado temas como la creación poética de san Juan de la Cruz; los trabajos del coloquio sobre literatura fantástica (su vigencia como género literario y de la literatura misma); la revaloración de las letras novohispanas y de los Siglos de Oro en su conjunto; la escritura femenina, la escritura de género, sus características y sus diferentes niveles en torno a la problemática femenina; de estos trabajos la doctora Revueltas señala que se "patentiza una mirada, que sin dejar de ser inquisidora, queda seducida por la fuerza creadora y de pensamiento de las autoras estudiadas"[3] (Rosario Castellanos, María Zambrano, Elena Garro, etcétera); otro tema es la vigencia y trascendencia en nuestro tiempo de la obra cervantina (la obra de Cervantes como objeto vivo de análisis que requiere nuevos acercamientos, en una múltiple perspectiva de estudio como novelista, dramaturgo y pensador); se incluyen algunas reflexiones sobre la obra de los contemporáneos (Gorostiza, Villaurrutia, Jorge Cuesta y Elías Nandino); los trabajos elaborados en el marco del tercer módulo del seminario de investigación en torno a Calderón, así como un acercamiento a la obra del poeta cubano Nicolás Guillén en el primer centenario de su natalicio.

En la sección *Ensayo vario* destaca la crítica y análisis de la poética de César Vallejo, la dramaturgia de Tirso de Molina y de Calderón de la Barca, la literatura novohispana y la mexicana (Carlos Fuentes, Alfonso Reyes y Altamirano). Asimismo, se abordan los libros de viajes y memorias como género literario, como un modo de acercamiento de la realidad y como una forma de recuperar el mundo de lo cotidiano, cuatro asomos a lo mexicano, y el nexo entre realidad y ficción.

La sección más abierta en cuanto al contenido temático es la que se refiere a *Investigación*, donde se muestra una orientación a privilegiar las investigaciones de largo plazo realizadas por académicos y alumnos de la Facultad. Por esta razón, reúne trabajos sobre la obra de José Revueltas, el pensamiento hispanoamericano, los medios masivos y su relación con la literatura (la telenovela), la literatura novohispana, por citar algunos.

En *Creación* se incluyen los trabajos de destacados académicos que presentan, como parte de su obra, poemas, fragmentos de novelas, etcétera. Entre éstos podemos citar a algunos como Sergio Fernández, Arturo Souto, Fede-

[3] E. Revueltas, "Presentación", en *La Experiencia Literaria*, núm. 6-7. México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, p. 60.

rico Patán, Marcela Palma. En las reseñas, es notoria la presencia de obras de autores contemporáneos y de algunas de los profesores que han escrito en las secciones de la revista.

Sin duda, *La Experiencia Literaria* es un proyecto consolidado, con una trayectoria que seguramente abrirá nuevos horizontes en un trabajo de renovación permanente. Por eso "Si la historia es creación de los hombres y las ideas, podemos encarar con esperanza el porvenir. De hombres y de ideas es nuestra fuerza".[4]

Por último, agradezco la oportunidad que se me ha dado de participar en este número de la revista, sin ser especialista en literatura, por el aprendizaje que como historiador conlleva el ser partícipe de esta reunión y porque creo que sólo desde una práctica interdisciplinaria se puede hacer historia de las ideas y porque desde mi inquietud personal, desde mi objeto de investigación creo que no es posible establecer las coordenadas, las tendencias y expresiones de una época al margen del estudio del proceso de su literatura.

Índices

Septiembre de 1993

Polémica
Entrevista a José Luis González. *Cristina Hernández*

Ensayo monográfico
"En la noche dichosa". *Sergio Fernández* • Poesía, mística y filosofía en San Juan de la Cruz. *Mauricio Beuchot* • Poesía y misticismo en San Juan de la Cruz. *Eugenia Revueltas* • La poesía mística de San Juan de la Cruz en la *Historia trágica de la literatura*. *Alicia Correa* • Canonización real e invención novelesca: una biografía novohispana de San Juan de la Cruz. *María Dolores Bravo Arriaga* • Vida y creación poética en San Juan de la Cruz. *María Andueza*

Ensayo vario
César Vallejo: el estatuto oral de la epopeya. *José Pasual Buxó* • Francisco Pizarro y la creación del héroe. *Frank Casa* • Las amazonas de Tirso. *Berislav Primorac* • La nueva poesía y el descrédito de los discursos de la racionalidad. *Evodio Escalante*

[4] J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 246.

Creación
Mirando la niebla. *Marcela Palma* • Concierto para tres visiones. *Hernán Lavín Cerda* • Palabra, si te dijera... *Eduardo Casar*

Investigación
Elogio de la calle: para una geografía literaria de la ciudad de México. *Vicente Quirarte*

Reseña
Ulises zarpó de Trieste. *Vivian Abenchuchan* • No pasará el infierno. *Daniel Zavala*

Invierno 1993-1994

Polémica
El cuento (José Luis González, Jaime Erasto Cortés, Beatriz Espejo, Ana Clavel). *Blanca de Lizaur*

Ensayo monográfico
Borges y la poética del cuento fantástico. *Marcela Bueno* • Leonora Carrington, escritora surrealista. *Ana Rosa Domenella* • La fantasía: una (e)vocación a la soledad. *Marcela Palma* • Asalto a lo insólito en *Historia de cronopios y famas*. *Marina Martínez* • Lo monstruoso medieval. *Lilian von der Walde* • Momo, utopía y alternativa. *Mercedes Gasque*

Ensayo vario
Los estragos del esplín: Julio Herrera y Reissing y la poesía francesa del siglo XIX. *Luz Aura Pimentel* • Altamirano, las revistas literarias y la novela. *Blanca Estela Treviño* • Amores y (des) dichas en la inquisición novohispana del siglo XVIII. *María Águeda Méndez* • El grito de César Vallejo. *Carmen Galindo* • La revolución de César Vallejo. *Hernán Lavín Cerda*

Creación
Pláticas junto a la estufa. *Federico Patán* • Un incidente navideño. *Beatriz Espejo* • El retorno de Urano. *Margarita Peña* • Hacer la América. *Eugenia Revueltas* • Anfisbena. *Eugenia Revueltas*

Investigación
Gracián y la querella entre jesuitas y jansenistas. *Claudia Ruiz* • El arte verbal dominante no-prestigiado y la distinción entre los diversos tipos de arte verbal. *Blanca de Lizaur*

Reseña
"El Quijote": cielo e infierno sin purgatorios atenuantes. *Daniel Zavala* • El peregrino bifronte. *Vivian Abenchuchan*

Primavera 1994

Polémica
Y la cortina de humo se derrumbó en pedazos (un inmodesto prólogo posmoderno) Seymour Menton. Traducción de *Federico Patán* • El futuro de la teoría literaria ¿Y después del exceso de crítica y el olvido del texto...? Entrevista a Arturo Souto, Federico Álvarez, Antonio Alatorre y Manuel de Ezcurdia. *Blanca de Lizaur*

Ensayo monográfico
Viaje a través de la lengua, el tiempo y la mente a partir del descubrimiento. *Hernán Lavín Cerda* • La conquista y el hibridismo cultural en Sahagún. *Bernardita Llanos M.* • Hacia una poética de lo americano en el teatro del siglo XVII (España y Nueva España). *José Amezcua* • Destrucción del cuerpo y edificación del sermón. Enfermedad y mortificación como método en los conventos de monjas. Un ensayo de aproximación a Sor Juana. *Margo Glantz* • La caracterización alegórica en la Navegación del alma de Eugenio de Salazar. *Humberto Maldonado Macías*

Ensayo vario
Pre-textos para la metaficción historiográfica de Carlos Fuentes. *Rafael E. Correa* • La angustia de la identidad y el mensaje pacifista en Ifigenia Cruel de Alfonso Reyes. *Marcela del Río* • Literatura sapiencial de Israel. *Ma. Enriqueta González Padilla* • El centro contra las periferias (el nacionalismo defensivo de Altamirano). *María Rosa Palazón Mayoral* y *Columba Galván Gaytán*

Creación
El Idiota. *Arturo Souto* • La tercera llamada. *José Luis González.* • La rebelión de los ángeles. *Eugenio Aguirre*

Investigación
El "desacuerdo" como objeto poético en el *Libro de buen amor*. *Graciela Cándano* • El mundo al revés. Un acercamiento a la España del siglo XVII (autobiografías de soldados). *Margarita Palacios Sierra* • La imagen del mundo al revés en Baltasar Gracian. *Claudia Ruiz García* • El placer de la burla. Un lector colaborador del *Quijote*. *María Stoopen* • Odas. *Horacio*

In memoriam
Obituario. *Elizabeth García Medina* • En mi último adiós. *Marcela Palma* • Más allá de las nubes, más allá de los tiempos. *Lourdes López* • De amistad y afinidad personal. *María Dolores Bravo Arriaga* • De la poesía al teatro. *Armando Partida T.*

Reseña
Palinuro, la muerte, la escalera.... *Daniel Zavala* • El infierno según Vargas Llosa. *Vivian Abenchuchan* • La memoria de las memorias. *Julia Santibáñez Escobar*

Marzo 1996

Polémca
El futuro de nuestra lengua ante el Tratado de Libre Comercio (Juan M. Lope Blanch, Raúl Ávila, Cecilia Rojas, Jorge Adame Goddard, Alicia Correa y Paco Ignacio Taibo I). *Blanca de Lizaur*

Ensayo monográfico. Las letras cubanas
Los atisbos cervantinos en Alejo Carpentier. *Nilda Blanco Padilla* • *Réquiem por Yarini*, ¿una tragedia griega cubana? *Elina Miranda Cancela* • José Martí y el campo de las letras. *Liliana Weinberg de Magis* • *El acoso* y la ciudad de las columnas. *Luz Merino Acosta* y *Pilar Fernández Prieto* • La muerte de una erudición provincial, el drama de José Lezama Lima. *Luis Bernal* • Hombre nuevo y viejos hombres en la Revolución cubana. *Enrique Camacho Navarro*

Ensayo vario
José Ángel Valente: poeta de la inminencia. *Julián Palley* • Martín Luis Guzmán se exilia en el Hudson. *Federico Patán* • Una afición lingüística de Jorge Luis Borges. *Ignacio Díaz Ruiz* • Interculturalidad y deconstrucción de un texto ritual: el *Rabinal Achí* y su reescritura dramática contemporánea en *Los enemigos*. *Armando Partida Tayzan*

Creación
Por lo que toca a una mujer (fragmento). *Sergio Fernández*

Investigación
Poetas en guerra. *Arturo Souto Alabarce* • Seminario de traducción latina. *Carolina Ponce Hernández* (coordinadora), Berenice García Lozano, Refugio Pérez Paredes, Elami Ortiz Hernán y Daniel Mir (traductores)

Reseña
Dicen que me case yo, de Silvia Molina. *Alfonso Roque Chávez* • *Memento vivere*: *El paseo y otros acontecimientos*, de Federico Patán. *Claudia Lucotti*

Marzo 1997

Polémica
Cuarenta años de crítica. Una entrevista con Seymour Menton. *José Pablo Villalobos* y *Juan Carlos Ramírez Pimienta*

Ensayo monográfico

El espejo y la nada de Rosario Castellanos. *Federico Patán* • María Zambrano y la razón poética. *Graciela Hierro* • Los otros tiempos en las obras de Elena Garro. *Rita Dromundo Amores* • El espacio de la conciencia en Mrs. Dallowey. *Luz Aurora Pimentel* • Seis poetisas griegas. *Carolina Ponce Hernández*

Ensayo vario
Los profetas y la invitación apremiante de Yahvé. *María Enriqueta González Padilla* • El pan del agua, la palabra del alma: un texto desconocido del padre Antonio Núñez de Miranda. *María Dolores Bravo Arriaga* • La poesía de la experiencia de Jaime Gil de Biedma. *María Andueza* • Problemas de traducción en la *Rethorica christiana* de Diego Valadés. *Julio Pimentel Álvarez* • Traucir: un cuento de locos. *Marina Fe* • El discurso fantástico anti-utópico de Adolfo Bioy Casares. *Aida Nadi Gambetta Chuk*

Creación
Esperanza. *Lilian von der Walde Moheno* • Una prima en Casablanca. *Angelina Muñiz-Huberman*

Investigación
Sobre la transliteración de voces indígenas durante la primera mitad del siglo XVI. *Beatriz Arias Álvarez* • Tres relatos, tres interpretaciones y un asunto: la identidad popular en Payno, Altamirano y López Portillo y Rojas. *José Lameiras Olvera* • Los lazos nacionales y las vías de tinta de Manuel Payno: revistas literarias de la primera mitad del siglo XIX. *Pablo Mora* • El perfil literario del siglo XX. La literatura mexicana "culta" y los valores de la colectividad. *Blanca de Lizaur*

Reseña
Otras herramientas para desmantelar la habitación propia de Nattie Golubov, Claudia Lucotti y Nair Anaya. *Charlotte Broad*

Octubre de 1998-marzo de 1999

Polémica
La novela histórica como vía de conocimiento histórico. *Blanca de Lizaur*

Ensayo monográfico: Cuatrocientos cincuenta años de presencia cervantina
Saber de Cervantes. *Ramón Xirau* • Mitomanía: pasión barroca. *Gustavo Illades Aguiar* • Valores sociales y risa crítica en *El retablo de las maravillas*. *María Dolores Bravo Arriaga* • Las novelas "antiejemplares" de Cervantes. *Angelina Muñiz-Huberman* • El hidalgo lector y las generaciones lectoras del *Quijote*. *María Stoopen* • El pensamiento de fray Luis de León en la obra de Cervantes. *José Ramón Alcántara Mejía* • La penitencia en Sierra Morena: lo caballeresco en la encrucijada de caballerías y la ficción sentimental. *Ana María Morales* • Técnica dramática en las comedias de Cervantes. *Aurelio González* • Tradición y ruptura del teatro cervantino. *Eugenia Revueltas* • La presencia del *Quijote* en Antonio Machado. *Alicia Correa* • Unamuno reescribe el *Quijote*. *Josu Landa*

Ensayo vario
Voz y voces de *Aquellos tiempos... Memorias de Lola María*. *Nara Araújo* • Eduard Mühlenpfordt y su idea del republicanismo mexicano hacia 1844. *José Enrique Cobarrubias* • Los emblemas de Alciato en el programa editorial y educativo de los jesuitas mexicanos del siglo XVI. *José Quiñónes Melgoza* • La universalidad del pensamiento paziano. El caso de Álvaro Mendiola a la luz de *Conjunciones y disyunciones*. *Ramón Moreno Rodríguez* • Los nombres del refrán. *Horacio López Suárez*

Creación
Miradas subversivas. *Sergio Fernández*

Investigación
Un mundo enajenado. Elementos para una analítica corporal en la obra de Revueltas. *José Fuentes Morúa*

Reseña
Los engaños del arcoiris. *Augusto Isla* • Eugenia Revueltas. La difícil costumbre de estar cerca. *Evodio Escalante* • El espacio del deseo de Eugenia Revueltas. *Alicia Correa*

Diciembre 2001

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*

Junio de 2003

Investigación
Relaciones intelectuales hispanoamericanas. La correspondencia de Unamuno, Palma y Rubén Darío. *Emigdio Aquino Bolaños* • La telenovela y el control de contenidos en la televisión mexicana hasta 1984-1985. *Blanca de Lizaur*

Ensayo monográfico
Nicolás Guillén: vanguardia y compromiso social. *Carmen Galindo* • Lo negro que da en lo blanco (La puntería poética de Nicolás Guillén). *Juan Coronado* • Nicolás Guillén y la LEAR. *Eugenia Revueltas*

Ensayo vario
Cuatro asomos a lo mexicano. *Federico Patán* • La Biblia: elementos de humanismo integral. *María Enriqueta González Padilla* • Realidad y ficción: *Todas las almas* frente a *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías. *Juan Pascual Gay*

Polémica
¿Se lee o no se lee en México? Entrevista (virtual) al doctor Gregorio Hernández Zamora. *Tania Jiménez Macedo* • Lectura e intelectuales. *Tania Jiménez Macedo*

Reseña
De ida y vuelta: *Caminata por la narrativa latinoamericana*, de Seymour Menton. *Tania Jiménez Macedo*

Creación
Poemas. *Santiago Montobbio*

Cuadro de colaboradores

Nombre	Sept. 1993	Inv. 1993	Prim. 1994	Mar. 1996	Mar. 1997	Oct. 1998	Dic. 2001	Jun. 2003	Total
Vivian Abenchuchan	X	X	X						3
Eugenio Aguirre			X						1
José Ramón Alcántara M.					X				1
José Horacio Almada							X		1
José Amezcua			X						1
María Andueza	X				X				2
Emigdio Aquino Bolaños								X	1
Nara Araújo						X			1
Beatriz Arias Álvarez					X				1

Nombre	Sept. 1993	Inv. 1993	Prim. 1994	Mar. 1996	Mar. 1997	Oct. 1998	Dic. 2001	Jun. 2003	Total
Benjamín Barajas									
Luis Bernal				X					
Mauricio Beuchot	X								
Nilda Blanco Padilla				X					
Ma. Dolores Bravo Arriaga	X		X		X				
Charlotte Broad					X				
Marcela Bueno		X							
Enrique Camacho Navarro				X					
Graciela Cándano			X						
Frank Casa	X								
Eduardo Casar	X								
José Enrique Cobarrubias									
Juan Coronado									

Nombre	Sept. 1993	Inv. 1993	Prim. 1994	Mar. 1996	Mar. 1997	Oct. 1998	Dic. 2001	Jun. 2003	Total
Jorge Fuentes Morúa									
Carmen Galindo		X							
Columba Galván Gaytán			X						
Aida Nadi Gambetta Chuk					X				
Berenice García Lozano				X					
Elizabeth García Medina			X						
Mercedes Gasque		X							
Margo Glantz			X						
Aurelio González									
José Luis González			X						
Ma. Enriqueta González P.			X		X				
Cristina Hernández	X								
Graciela Hierro					X				

Nombre	Sept. 1993	Inv. 1993	Prim. 1994	Mar. 1996	Mar. 1997	Oct. 1998	Dic. 2001	Jun. 2003	Total
Bernardita Llanos M.			X						
Humberto Maldonado Macías			X						
Marina Martínez		X							
María Águeda Méndez		X							
Luz Merino Acosta				X					
Daniel Mir				X					
Elina Miranda Cancela				X					
Santiago Montobbio									
Pablo Mora					X				
Ana María Morales									
Ramón Moreno Rodríguez									
Angelina Muñiz-Huberman					X				
Elami Ortiz Hernán				X					

Nombre	Sept. 1993	Inv. 1993	Prim. 1994	Mar. 1996	Mar. 1997	Oct. 1998	Dic. 2001	Jun. 2003	Total
Julio Pimentel Álvarez					X				23
Luz Aurora Pimentel		X			X				
Carolina Ponce Hernández				X	X				
Berislav Primorac	X								
José Quiñones Melgoza									
Vicente Quirarte	X								
Juan Carlos Ramírez P.					X				
Eugenia Revueltas	X	XX							
Marcela del Río			X						
Alfonso Roque Chávez				X					
Claudia Ruiz García		X	X						
Ximena Sánchez									
Julia Santibáñez Escobar			X						
Arturo Souto			X	X					

Investigación

La poesía de Gilberto Owen como un sistema de coordenadas

Alfredo Rosas Martínez

> He leído en tu oreja que la recta no existe aunque diga que sí tu nariz euclidiana
>
> Gilberto Owen

I

La obra de Gilberto Owen, a partir de *Desvelo* (1925), participa de una característica fundamental de la poesía moderna: el disimulo de las emociones y los sentimientos inmediatos. Para Owen, la función poética consiste en dar cuenta de los datos sensoriales o del propio sistema del mundo por medio de metáforas.[1] Dicha actitud está regida por la idea de belleza artística que se resuelve en reflejos; tal y como la lila se refleja en el espejo de un lago, según decía Edgar Allan Poe. Además, se exige la imparcialidad del espejo; esto es, neutralidad dentro del arte. El límite del arte poético es la "emoción desapasionada" pero inteligente. Pasión y poesía son términos irreconciliables; la poesía tranquiliza el alma y no tiene nada que ver con el corazón. La poesía es reflejo desapasionado, y la representación hacia fuera son las metáforas. Eco, la dulce fugitiva, es el símbolo de esta actitud.[2]

El rechazo de lo subjetivo y el afán de objetividad remiten al "sistema de coordenadas" en relación con la poesía de Gilberto Owen. En 1926, Jorge Cuesta escribió el poema "Retrato de Gilberto Owen" que en marzo de 1944 se publicó, fragmentariamente, en *El hijo pródigo*, y en 1975 fue publicado completo en la *Revista de la Universidad de México*.[3] Actualmente, dicho poema aparece en el tomo V, *Poemas, ensayos y testimonios* (1981), de las obras de Jorge Cuesta editadas por la UNAM. La estrofa cuarta se ha vuelto célebre, pues en ella se enuncia la llamada "ley de Owen", en relación con la poesía:

[1] Gilberto Owen, "La poesía, Villaurrutia y la crítica", en *Obras*. México, FCE, 1996, p. 222.

[2] *Idem*.

[3] Jorge Cuesta, "El hijo pródigo", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 6-7. México, febrero–marzo de 1975.

> Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
> y las cosas que envuelve no están entremezcladas,
> el paisaje no es un estado de alma
> sino un sistema de coordenadas.

La "ley de Owen" ha dado lugar a diversas y opuestas actitudes; el propio poeta ha contribuido a ello, pues él mismo opinaba que, en sentido estricto, se trataba más bien de la "ley de Cuesta".[4]

El poeta Gilberto Owen revela su propia poética. Al hacerlo, explica, racionaliza, defiende y prepara el camino para lo que hace en la práctica. "Tal vez piense que está promulgando leyes para toda la poesía —afirma Eliot a propósito del poeta que escribe sobre poesía—, pero lo que tiene que decir y merece que se diga, guarda una relación inmediata con la manera en que escribe o quiere escribir".[5] Owen empieza por rechazar la identificación entre los estados del alma (las emociones) con el paisaje. Al expresar su desdén por esta práctica, escribió: "Yo nací huyendo del Chocano a voz en cuello, de nuestro paupérrimo y ensordecedor romanticismo americano, de la baratija de nuestro folklore, empapado éste de las dos cosas que más repugnaban con mi espíritu: las lágrimas y la sangre".[6] Hacia 1925, a propósito del libro de poemas de Jaime Torres Bodet, *Biombo*, Owen generaliza su propia opinión sobre la poesía: "Misión de poeta es mirar y sentir por los que quieren, o no pueden menos, llevarle intactos a la muerte ojos y corazón, y ordenar luego en obra intelectual esas emociones".[7]

El ordenamiento intelectual de las emociones explica el sistema de coordenadas. Owen alude a su propia poética en 1934 cuando escribe sobre pintura. A propósito de la obra pictórica de Ignacio Gómez Jaramillo, el poeta descubre su verdadera ley: la discreción, "que —afirma Owen— yo acato y deseo para mi propia obra". La discreción rige inflexible en toda la obra de ese pintor,

> pintura discreta la suya, que impone un límite de vidrio a la emoción 'natural' de esos paisajes españoles, sin permitirse gritos de sol, ni el sollozo fácil de quienes todavía creen que el paisaje es un estado de ánimo y no un sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible.[8]

[4] G. Owen, "Encuentros con Jorge Cuesta", en *op. cit.*, p. 243.

[5] T. S. Eliot, "De Poe a Valéry", en *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid, Alianza, 1990, p. 40.

[6] G. Owen, "Motivos de Lope de Vega. Suma de ocios", en *op. cit.*, p. 201.

[7] G. Owen, "Biombo. Poemas de Jaime Torres Bodet", en *ibid.*, p. 215.

[8] G. Owen, "Cartel sobre la discreción de I. Gómez Jaramillo", en *ibid.*, p. 208.

Jorge Cuesta había escrito "Retrato de Gilberto Owen" en 1926; por ese entonces, Owen rechazó la "ley" que se le atribuía a su obra. En 1934, nueve años más tarde y hacia los treinta de edad, al hablar de Gómez Jaramillo, Owen desea para su obra el uso de la discreción para enfrentar el paisaje como un sistema de coordenadas. Una vez aceptada dicha ley, Owen estaba preparado para empezar a escribir "Perseo vencido".

En realidad, las emociones y los estados de alma están y, al mismo tiempo, no están presentes en la poesía de Owen como sistema de coordenadas. Para ello, como escribe Jorge Cuesta, el aire debe ser homogéneo y casi rígido, es decir, casi inmóvil, y las cosas deben estar separadas unas de otras, no entremezcladas. Cada cosa debe estar en un lugar o espacio propios, como si fueran objetos totalmente diferentes y ajenos entre sí. Owen lo explica muy claramente: dicha ley exige *ordenar* la emoción, no desaparecerla; *reprimirla* hasta el grado en que *parezca* haber sido suprimida, no *anulada*; simular que no existe, aunque *sí existe*; disimular su presencia, aunque debemos saber que esa presencia es *inevitable*. El sujeto lírico, por ejemplo, disimula muy bien sus vicios:

> Este río que no anda, y que me ahoga
> en mis virtudes negativas: casto,
> y es hora de cuidarme de mi hígado,
> hora de no jurar Su Nombre en vano[9]

Pero eso no significa que, irónicamente, no estén ahí presentes y reales como un verdadero estado de alma podrida, tal y como el mismo poeta calificó a su alma en "Elogio de la novia sencilla".[10] La mente del poeta transmuta las emociones y los sentimientos —sostenía Eliot hacia 1917— y el nuevo compuesto es diferente a los elementos que le dieron origen. Antes que dar rienda suelta a los sentimientos, la poesía es un escape de la emoción y un escape de la personalidad. La "emoción *significativa* [es una] emoción que tiene su vida en el poema y no en la historia del poeta. La emoción del arte es impersonal".[11] Sin embargo, Owen no sigue este precepto al pie de la letra; en su poesía también importa la historia del poeta. En este sentido, la poesía de Owen más bien participa de lo que en 1919 Eliot llamaba un "correlato objetivo": "un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular; tales que, cuando los he-

[9] G. Owen, "Sindbad el varado", en *ibid.*, "*Día seis*, El hipócrita", p. 73.

[10] G. Owen, "Elogio a la novia sencilla", en *ibid.*, "Primeros poemas", pp. 19-20.

[11] T. S. Eliot, "La tradición y el talento individual", en *Los poetas metafísicos*. Barcelona Seix Baral, 1974, vol. I, p. 23.

chos externos, que deben terminar en una experiencia sensoria, son dados, la emoción es evocada de inmediato".[12] Desde este punto de vista, se puede decir que en la poesía de Owen las emociones están y, al mismo tiempo, no están presentes; esto hace que "el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplado con los razonadores ojos de la lógica —no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética".[13]

La lógica poética permite afirmar que la poesía de Owen —su libro único, su *Obra*— es un tratado de geografía física. En "Autorretrato o del subway" se lee: "adiós alta flor sin miedo y sin tacha condenada a la Geografía".[14] En uno de sus múltiples sentidos, "alta flor" se refiere a la poesía que florece en un espacio informe al que hay que ordenar de alguna manera. En la representación visual del planeta Tierra es necesario poner en práctica un sistema para ubicar un lugar específico. Para ello, en un mapa se trazan líneas verticales (meridianos) y líneas horizontales (paralelos); a partir de una convención geográfica (Ecuador, Greenwich), este sistema de coordenadas permite ubicar un lugar específico en relación con otros. La red de líneas intenta atrapar el sentido de la forma de la Tierra. Así, tal o cual lugar estará ubicado en el meridiano tal y en el paralelo tal, a tantos grados latitud norte o sur, según corresponda. Los diversos espacios o lugares estarán separados y serán independientes; al mismo tiempo, estarán sutilmente relacionados gracias al sistema de coordenadas.

Algo muy parecido sucede en la poesía de Owen. El poeta escribe: "nunca tuve mucho que decir de mí mismo".[15] En efecto, su poesía es más concentración que extensión. Los temas, ideas, motivos, símbolos y mitos son relativamente pocos. Su madurez poética más bien tiene que ver con el hecho de que tales elementos entran en nuevas combinaciones. En la brevedad de su obra todo es denso y complicado; sus versos van de lo inmediato a lo más misterioso por insoluble. El "Madrigal por Medusa"[16] es el punto de referencia, el Ecuador de ese inmenso espacio geográfico que es su poesía. Todo lo anterior al madrigal estaría situado al Oriente; lo posterior, al Poniente. En cuanto a lo analógico, lo que está antes del madrigal corresponde al Norte; lo posterior, al Sur. Me explico. En el madrigal aparecen varios términos fundamentales en la poesía de Owen: ojos, noche, sed, voz-grito [poesía], muerte, estatua [petrificación, inmovilidad, paralítico, varado], cárcel, ganar-perder,

[12] T. S. Eliot, "Hamlet", en *ibid.*, vol. I, p. 184.
[13] G. Owen, "Encuentros con Jorge Cuesta", en *op. cit.*, p. 243.
[14] G. Owen, "Autorretrato o del subway", en *ibid.*, "Línea", p. 65.
[15] G. Owen, "Sinbad el varado", en *ibid.*, "*Día veinticuatro*, Y tu retórica", p. 85.
[16] G. Owen, "Madrigal por Medusa", en *ibid.*, "Perseo vencido", p. 68.

gesto huraño-rostro [máscara], dolor bisiesto, amor. Si se mencionara río, nombre, mar, Dios, el diablo y litoral, prácticamente tendríamos todos los elementos nucleares de la poesía de Owen.

El punto de referencia sólo puede ser eso: un punto de referencia. Por tanto, para tratar de entender mejor estos conceptos, es necesario ir al resto de la obra; lo que está antes y lo que está después; lugares donde dichos elementos son retomados. Ninguna obra como la de Owen para obligarnos a una relectura dinámica que va de atrás (las primeras páginas) hacia delante (las últimas) y al contrario. Pongo un ejemplo en relación con el *mal*. En "Sinbad el varado" se lee:

> La ilusión serpentina del principio
> me tentaba a morderte fruto vano
> en mi tortura de aprendiz de magia[17]

Cuando el lector lee esta estrofa debería recordar y relacionarla con el poema "2. Adán y Eva", de "Escorzos":

> Tan apretadamente, que se llora
> pensando en que no va a poder comerse
> la manzana redonda de la luna,
> que le ofrece en la boca
> azul aquel arroyo serpentino.[18]

Al mismo tiempo, si se trata de una relectura, y si el lector es atento, de inmediato debe pensar en el "Laberinto del ciego":

> Este aire [...]
>
> Estaba pensil de una rama
> y estaba maduro y no lo mordí.
> (Al medio día, dije, cuando el árbol
> sea menos alto que mi sed.
> Y bien sabía el bosque prestimano
> que no iba a encontrarlo después.)[19]

En los tres casos aparece, entre líneas, el mismo tema, la misma idea y el mismo estado de alma y la misma emoción: el pecado original (fruto, manza-

[17] G. Owen, "Sinbad el varado", en *ibid.*, "*Día ocho*, Llagado de su mano", p. 74; *cf.* pp. 45, 96 y 74 respectivamente.

[18] G. Owen, "Escorzos", en *ibid.*, "2. Adán y Eva", p. 45; *cf.* pp. 74, 96, y 45.

[19] G. Owen, "Laberinto del ciego", en *ibid.*, p. 96; *cf.* pp 74, 45 y 96.

na, serpiente, morder, árbol, tentación). No obstante, en ninguno de ellos se les menciona con precisión y exactitud. Dichas idea y emoción son el "espacio geográfico" que se desea situar; para ello, el poeta, o el lector, traza un paralelo y un meridiano en relación con un punto de referencia. La idea, el estado de alma, está ahí, disimulado, pero está ahí disimulado por un sistema de coordenadas. El aire es homogéneo y casi rígido, y las cosas que envuelve no están entremezcladas. Por el contrario, tan separadas están que un lector desatento difícilmente las relacionaría, pues al estar leyendo "Sindbad el varado" es bastante probable que no recuerde "Laberinto del ciego" y mucho menos, "Escorzos". La idea del pecado original, con su emoción y estado de alma correspondientes, está en el paralelo de la página 45 ("Adán y Eva") latitud oeste, y el meridiano de la página 96 ("Laberinto del ciego"), latitud este, en relación con el ecuador de la página 74 ("*Día ocho,* Llagado de su mano"). No es casual que, en el poema en prosa "X", Owen hable de la poesía como algo de nombre desconocido, pero que puede ubicársela desde un punto de vista geográfico: "Alguien emocionado, te descubre en la Osa Mayor y te retrata en un planisferio",[20] esto es, en una superficie cruzada por paralelos y meridianos: un sistema de coordenadas.

Infancia es destino. Podría argumentarse que es una mera casualidad que la idea del pecado original aparezca cuando menos tres veces en la obra de Owen o, por el contrario, podría pensarse que es algo obvio. Respecto a lo primero, nada es casual en la obra de un gran poeta; sobre lo segundo, si fuera algo obvio, en ocasiones lo obvio, precisamente por serlo, pasa desapercibido, lo cual no quiere decir que carezca de importancia para alguien que se autodenominó la "Conciencia teológica" del grupo de Contemporáneos. Como en el caso de Joyce, Dante y Eliot, la poesía tiene permiso para hablar de cosas de religión y teología. En una lectura perversa, podría afirmarse que el espacio preciso de esta idea se encuentra, en realidad, en un lugar tan importante de la infancia (pasado, memoria, inconsciente) que se actualiza en la edad adulta porque se trata de uno de los universales poéticos que todos llevamos dentro: el bien frente al mal y la exquisita tentación de la transgresión. Los últimos párrafos de *Examen de pausas* son bastante elocuentes al respecto en relación con el poeta mexicano.

En las *Obras* de Gilberto Owen surge una gran cantidad de referencias. En cada poema puede anotarse una cita o una referencia, tal y como aparece en el ejemplo anterior. En el "*Día primero,* El naufragio" se habla de una escalera de la noche, de un hermoso guardián insobornable y de una lucha.[21] Aquí sólo podemos suponer que se trata de la escala de Jacob en relación con el

[20] G. Owen, "X", en *ibid.*, "Línea", p. 53.

[21] G. Owen, "*Día primero*, El naufragio", en *ibid.*, "Sinbad el varado", p. 69.

sujeto lírico o con el poeta. Si vamos páginas atrás, en "Línea", encontramos lo siguiente: "También yo cojeaba, herido en el tendón del muslo por el ángel nono, en la escalera de la noche".[22] Y si vamos hacia delante, leemos "Mañana habrá en la playa otro marino cojo".[23]

A veces la situación es bastante compleja. En el "Madrigal por Medusa" son importantes las nociones de mirada, ojos, espejo, en relación con el rostro de la Medusa.[24] Pues bien, el número de referencias sería abrumador entre los versos, y eso sin contar las referencias al espejo (*"Día tres"*) y al mito de Narciso, y sin tomar en cuenta las obras en prosa. Lo mismo sucedería con los demás términos del madrigal. Leer y releer la poesía de Owen es un itinerario lleno de pausas y suposiciones; hay que ir páginas atrás y páginas adelante a cada momento. Leer la obra de Owen es una navegación que da vértigo; un sistema de coordenadas que da lugar a un manoseo constante de las páginas del libro. Lo importante es encontrar la pertinencia de ese entrecruzamiento de sentidos.

La poesía de Owen participa, desde esta perspectiva, de la postura moderna de la literatura. Las asociaciones subjetivas, individuales, supuestamente están superadas. En Owen esto sucede gracias al sistema de coordenadas. Las referencias cruzadas, el entrecruzamiento de sentidos, determinan los conceptos de objetividad de las emociones y de unidad heterogénea de la obra de arte. Si en un principio el poeta estuvo encadenado al orden, después tuvo que admitir cómo fatiga el orden.[25] El orden del mundo se ha desmoronado; se ha hecho pedazos. La subjetividad de los estados del alma deviene objetividad —si bien relativa—, sistema de coordenadas que radica en el estilo y en la estructura formal significante de la obra. De aquí las referencias cruzadas y la aparente heterogeneidad de "Perseo vencido".

En realidad, la paradoja se impone. La estructura heterogénea de la obra disimula y, al mismo tiempo, revela una unidad, si bien relativa, gracias al sistema de coordenadas. Las partes son autónomas y, al mismo tiempo, forman parte de un todo heterogéneo. De la misma manera, cada alusión al pecado original, por ejemplo, vale por sí misma y, simultáneamente, se conecta con las otras referencias al mismo tema. Owen disimula el estado de alma fragmentándolo, aludiéndolo aquí y allá sin jamás expresarlo por completo en forma directa, pues esto lo delataría como un poeta confesional y subjetivo en el peor sentido de la expresión. Sólo mediante una lectura que actúe como planisferio (meridianos y paralelos de un sistema de coordena-

[22] G. Owen, "Historia sagrada", en *ibid.*, "Línea", p. 64.
[23] G. Owen, "*Día veintisiete*, Jacob y el mar", en *ibid.*, "Sinbad el varado", p. 87.
[24] G. Owen, "Madrigal por Medusa", en *ibid.*, "Perseo vencido", p. 68.
[25] *Cf.* G. Owen, "Discurso del paralítico", en *ibid.*, "Tres versiones superfluas", epígrafes, p. 89.

das) se puede relacionar situaciones e ideas distantes y a veces hasta contrarias; también sirve para relacionar los versos que, por la dificultad que presentan, parecen quedar aislados por insolubles. Este tipo de lectura supone lo que Gilles Deleuze llama una "dimensión transversal":

> Una obra de arte que tiene por objeto, o más bien por sujeto, el Tiempo —afirma Deleuze a propósito de la obra de Proust—, concierne, arrastra consigo fragmentos que no pueden ser ya pegados, trozos que no entran ya en el mismo rompecabezas, que no pertenecen a una totalidad previa, que no emanan de una unidad perdida. Tal vez sea éste el Tiempo: la existencia última de partes de tallas y de formas diferentes que no se dejan adaptar, que no se desarrollan al mismo ritmo, y que el río del estilo no arrastra con la misma velocidad.[26]

La transversalidad en Proust equivale al sistema de coordenadas, toda vez que en la poesía de Owen también es importante el tema del Tiempo y su fragmentación. En un mismo poema aparecen alusiones al pasado inmediato y hasta remoto, al presente y al futuro inmediato y mediato.[27] Desde el punto de vista de la transversalidad, el sistema de coordenadas permitiría conectar fragmentos en relación con alusiones míticas y personales, las cuales, en primera instancia, parecieran aisladas o insolubles por oscuras. Además, permitiría, por ejemplo, comunicar e interpretar el sentido o los sentidos de las alusiones al ángel tanto en la prosa como en la poesía del poeta de Sinaloa.

Esta característica aleja a Owen de la poesía tradicional. Dante, por ejemplo, hace uso de la analogía para equiparar el orden divino con el humano; las Sagradas Escrituras son el libro que refleja el orden del libro del Universo. Por el contrario, Owen adopta la postura opuesta. Como los poetas modernos, sabe que

> El Mundo es ilegible, no hay libro. La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque de signo opuesto al de Dante. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico.[28]

Y en esta ruptura, a la que el tiempo es inherente, el sistema de coordenadas es fundamental.

[26] Gilles Deleuze, *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 118.

[27] *Cf.* G. Owen, *"Día veinte,* Rescoldos del cantar", en *op. cit.*, "Sinbad el varado", p. 82.

[28] Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. México, Seix-Barral, 1981, p. 111.

II

El sistema de coordenadas en la poesía de Gilberto Owen posee un grado más de complejidad en relación con el tiempo desde el punto de vista de la física moderna.

En "Santoral"[29] Owen concede a Einstein un lugar importante. Cuando el poeta habla de su estancia en el Instituto Ignacio Ramírez de Toluca, hace una confesión definitiva para su vida: él era bibliotecario de un acervo en el cual había más libros de teología que de física; más de aquéllos que de éstos; pero los había de física. Al parecer, el bibliotecario los leyó todos.[30] Su pensamiento y su poesía se mueven entre los dos polos representados por la divinidad (conciencia teológica) y la ciencia (lógica —poética y no poética—, física y geometría). La Biblia, Francis Hackett, Abelardo, Orígenes y el padre Ripalda, Einstein, Newton y Euclides forman parte del santoral del poeta Gilberto Owen. El nombre de Einstein y el concepto de la cuarta dimensión son mencionados varias veces; la geometría euclidiana (rectilínea) sirve para describir, entre otras cosas, la nariz de la Ruth: "He leído en tu oreja que la recta no existe / aunque diga que sí tu nariz euclidiana".[31]

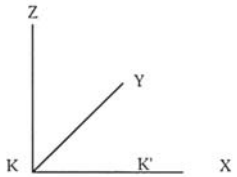
En "Santoral" se revela la definitiva y fundamental influencia de Einstein en la poética de Owen. Según Francis Hackett, la herejía es sólo un puente entre dos ortodoxias.[32] Ya se ve que dicho puente supone el tránsito en una línea horizontal. Según Owen, Chesterton tuerce ese puente a un movimiento orbital y bíblico para volver al punto de partida. Lo que Owen veía de místico en Einstein le permite interpretar esta situación como rueda de la fortuna. El puente, circular, se convierte en un absurdo de ingeniería civil. No obstante, adquiere el valor ético y humano del *looping the loop* (caída circular). Ante esto, el puente adquiere también un sentido vertical, pues se trata de una caída. Lo bíblico y lo místico remiten al bien, a la divinidad (arriba); lo herético, al infierno o al mal (abajo).[33]

La relación entre el abajo y el infierno no es gratuita ni forzada. En "Santoral", ni Tolstoi ni Rimbaud ni Bach ni Valéry se atreven a bajar del todo. Pero sí lo hacen Dante y Juan Ramón Jiménez. Bajar es caer al infierno, al mal, a la búsqueda de la poesía. Al sujeto lírico le quedaba bajar por la escala de Diótima, pero no lo hace porque ya Jacob se quedó cojo. Además, le atemorizan las escaleras porque están hechas de relojes; los relojes son los ángeles

[29] G. Owen, "Santoral", en *op. cit.*, "Otros poemas", p. 107.
[30] G. Owen, "Nota autobiográfica", en *ibid.*, p. 197.
[31] G. Owen, "Booz ve dormir a Ruth", en *ibid.*, "Libro de Ruth", pp. 103-104.
[32] Citado por Owen en "Santoral", *ibid.*, p. 107.
[33] *Idem.*

más limitados que se conocen. "Y amó así el arco de la línea recta aparente, doblado hacia abajo por el agua redonda [...] que mide el universo y le da la gracia de un litoral para que empecemos —¿cuántos millones de años luz antes?— muy de mañana. Oídle decir desde casi abajo, cayendo sin fin". Entre otras cosas, el sujeto lírico dice: "sombra más pasado más sexo". Oscuridad, tiempo y vicios.[34]

La noción de tiempo y el motivo de la caída circular (*looping the loop*) revelan la definitiva y fundamental influencia de la teoría de la relatividad en la poética de Gilberto Owen. Lo circular en relación con la caída es un motivo constante en la poesía de Owen. Esto tiene que ver con la física moderna. Para situar un evento en el espacio, esta ciencia prescinde de la existencia de puntos notables, provistos de nombres y situados sobre el cuerpo rígido al que se refiere la localización, en la descripción de lugares. Se prefiere usar sólo números o signos abstractos. La física experimental emplea el sistema de coordenadas cartesianas. Este sistema consta de tres paralelas rígidas, planas, perpendiculares entre sí y ligadas a un cuerpo rígido. "El lugar de cualquier suceso, referido al sistema de coordenadas, viene descrito (en esencia) por la especificación de la longitud de las tres verticales coordenadas (X, Y, Z) [...] que pueden trazarse desde el suceso hasta estas tres paredes".[35]



En la descripción espacial del lugar de un suceso o de un objeto, debe especificarse el punto de un cuerpo rígido (cuerpo de referencia) con el cual coincide el suceso: *v. gr*. un individuo está asomado a la ventanilla de un tren que lleva una marcha uniforme y deja caer una piedra a la vía, sin darle ningún impulso. El sujeto, entonces, prescindiendo de la resistencia del aire, ve que la piedra cae en línea recta. No obstante, una persona situada en el terraplén contempla el suceso y observa que la piedra cae a tierra describiendo un arco de parábola. ¿Quién tiene la razón?: los dos. En relación con un sistema de coordenadas ligado rígidamente al vagón, la piedra describe una recta; en relación con un sistema de coordenadas rígidamente ligado a las

[34] *Idem*.

[35] Albert Einstein, *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Madrid, Altaza, 1988, p. 14.

vías, describe una parábola. En rigor, no existe una trayectoria única, sino sólo una trayectoria en relación con un cuerpo de referencia determinado.

En cuanto a los cuerpos no rígidos sino en movimiento, la curva también es determinante. Entre un cuerpo aparentemente rígido (la tierra) y un cuerpo en movimiento que cae se forma un "campo gravitatorio". Al primer cuerpo le corresponde el signo K; al segundo, K'. Por tanto, un cuerpo que respecto a K ejecuta un movimiento uniforme y rectilíneo, ejercita "un movimiento acelerado de trayectoria generalmente curvada. Esta aceleración, o esta curvatura, responde a la influencia que sobre el cuerpo móvil ejerce el campo gravitatorio que existe respecto a K'".[36] De la misma manera, un rayo de luz, proveniente de una estrella lejana, al pasar cerca del sol, el campo gravitatorio hace que la trayectoria del rayo de luz pase de rectilínea a curva.

El tiempo es fundamental en la teoría de Einstein. En contra de la teoría de Euclides (rectilínea y sólo espacial), Einstein propone una teoría nueva: la distancia, no entre dos puntos en el espacio, sino entre "dos acontecimientos" espacio-temporales. Cuando "suceden" dos eventos al mismo tiempo, la noción de simultaneidad es relativa, pues el tiempo también determina la simultaneidad según el punto u objeto de referencia. Un observador que pudiera presenciar la simultaneidad de los "eventos", tendría que tomar en cuenta que, debido al movimiento que caracteriza al universo, un evento sucedería en un tiempo diferente al otro, según la perspectiva del observador K o K'.

Desde un punto de vista espacio-temporal, el universo, el *espacio*, es un *conjunto tridimensional*. La posición de un punto en reposo se puede describir mediante tres signos (Einstein les llama *números*) X, Y, Z (sistema de coordenadas), en relación con un punto de referencia K1. Los tres signos de las coordenadas cartesianas (X, Y, Z) corresponden a las dimensiones alto, ancho y espesor. El tiempo es la cuarta dimensión. Asimismo, tres unidades de espacio más una de tiempo constituyen lo que en la física moderna se denomina *continuo*.

El sistema de coordenadas, la caída en forma circular, el tiempo como la cuarta dimensión y el universo poético como un *continuo*, fundamentan la poética y la visión de mundo de Owen por medio de un sistema de metáforas.

"Otros poemas" es fundamental en la obra de Owen. En estos textos se revela la importancia del aspecto místico que posee el pensamiento de Einstein. Al parecer, Owen participó activamente en lo que Rodolfo Mata ha llamado "la moda de la mística y el pensamiento relativo a la cuarta dimensión" que surgió en Latinoamérica alrededor de los años veintes.[37] En "El río sin

[36] *Ibid.*, p. 67.

[37] Rodolfo Mata, "Borges y la cuarta dimensión", en *La Jornada Semanal*, núm. 257. México, 6 de febrero de 2000, p. 8.

tacto",[38] Owen dice que el sujeto lírico poseía tres dimensiones (largo, ancho y grueso); no obstante, como se veía mal, optó por sustituir una de ellas por el tiempo. Eliminó el ancho; adelgazó; se volvió largo y profundo, sin frente. De aquí su obsesión por los términos *línea* y *perfil*. En el poema "Acróstico",[39] Owen dice que tenemos tres dimensiones, y la tercera es el tiempo. El poeta adapta el pensamiento de Einstein a sus fines poéticos. En "El río sin tacto", a partir de un posible guión cinematográfico, se habla de varias figuras en la arena de una playa, producidas por unos pies. Uno de ellos tiene un zapato de golf. La planta del zapato es una estrella marina, la cual, al desdoblarse, da lugar a un cero; la huella del tacón es un cero más pequeño; ambas figuras dan lugar a la imagen de cero grados (0º). El 0 es un sol con su planeta º. No —dice el sujeto lírico—, es un planeta 0 con su satélite º. El satélite es la luna; aparece la silueta del hombre de la luna. Un globo eléctrico con una silueta en papel negro pegada a él. El globo es la luna; la silueta es el hombre de la luna, quien es una "medalla del Dante" o de cualquiera; como es negra es una "sombra humana girando en el disco de un reloj".[40] (Einstein también habla de la posibilidad de que un hombre pudiera "sentarse" en el centro de un disco girando en el espacio: el tiempo y el movimiento serían diferentes para el hombre del disco respecto de un observador externo a esa situación). Al querer mirar a la sombra de frente, es nada más una línea, "moneda de frente, moneda de canto". Al verla en su antigua posición, se ve que el hombre de la luna sólo tiene perfil. Esta entidad se asoma por una claraboya; ve el planisferio terrestre, la imagen cartográfica que es un mapa de Norteamérica, el cual da lugar al plano topográfico de Manhattan que permite ver la forma de un órgano viril bien definido, lo cual recuerda la vista panorámica de Manhattan. El hombre pierde el equilibrio; empieza a caer —es la caída del hombre de la luna—; cuando cae de frente (escultórica, perpendicularmente), se acelera su caída (Einstein); si se coloca en forma plana contra el aire —de perfil— (Euclides) la línea se sostiene ingrávida en el aire o en el vacío bajando lentamente. Cae sin golpe en la torre del edificio del Woolworth o en la del Chrysler. Como es sólo un perfil, encuentra acomodo en el elevador; como éste baja muy rápido, las miradas de los pasajeros se quedan arriba; todos los rostros bajan sin ojos.[41]

Física y poesía se funden en la obra de Owen. Hacia 1930, el poeta afirma que su estrella se apagó hace años y que ya nadie sabe de dónde llega su luz, entre los dedos de la distancia. Además, esa luz, por venir de tan lejos, y de

[38] G. Owen, "El río sin tacto", en *op. cit.*, "Otros poemas", pp. 109-112.
[39] G. Owen, "Acróstico", en *ibid.*, p. 109.
[40] G. Owen, "El río sin tacto", en *ibid.*, p. 111.
[41] *Ibid.*, p. 112.

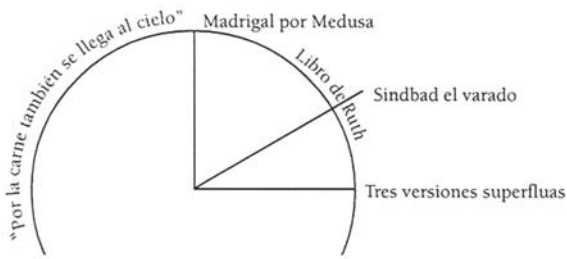
acuerdo con Einstein, pasó cerca del sol y, según lo que he parafraseado antes ("el hombre de la luna"), también ha pasado por la luna. Dos cuerpos celestes dan lugar a dos campos gravitatorios; por tanto, la caída de esa luz sufre una doble curvatura. Por fin llega a la Tierra y, para llegar al suelo, usa el elevador (también es famoso el ejemplo de Einstein: si un elevador cae en el vacío con varias personas dentro, debido a la gravitación las personas pierden todo su peso). En Owen pierden los ojos; sin embargo, como aclara en "Alusiones a X",[42] de todas maneras es "una ausencia caída", la cual, en rigor, equivale a la "sombra sin cuerpo" que se menciona en "Sombra".[43]

El "cuerpo sin sombra" y la "sombra sin cuerpo", mencionados en dicho poema, son los habitantes del mayor territorio del mal: el Infierno de Dante. En este caso, Einstein y Dante se dan la mano en la obra de Owen, y dan lugar al concepto de caída circular. Por las dudas, se hacen acompañar de Rimbaud, de Juan Ramón Jiménez y de Chesterton ("Santoral"). El ente que cae sin fin al mal afirma ser "dueño de lo que pasa en la corriente izquierda del tiempo".[44] Desde un punto de vista teológico, Dante realiza una caída circular; la línea del puente que cruza se vuelve curva: desciende (cae) al infierno (al mal), llega al centro de la Tierra, lo atraviesa y, para acceder a la isla donde se encuentra el Purgatorio, debe empezar a ascender. Asimismo, para acceder al Paraíso, debe ascender más allá del séptimo cielo, a fin de captar "el amor que mueve a las demás estrellas". Bajar es subir; el camino que baja es igual al camino que sube, y la trayectoria es —debe ser— circular, debido a la forma de litoral de la Tierra: un círculo. En este caso, la cosmología medieval se reconcilia con la teoría de la relatividad gracias al tiempo.

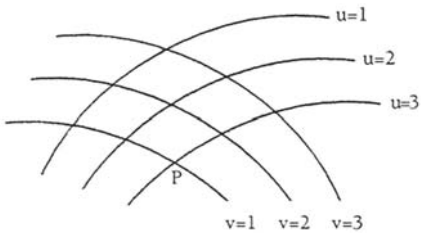
A la mitad de su vida, Owen encuentra a Dante y éste lo guía hacia el infierno;[45] para ello, lleva un mapa que consiste en un sistema de coordenadas. Desde esta perspectiva, "Perseo vencido" cobra una nueva dimensión. Como en el caso de *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell, el universo poético del *Perseo* podría ser considerado, desde la perspectiva de la física moderna, como un *continuo*: las tres líneas de las coordenadas cartesianas (X, Y, Z) constituyen tres partes de espacio (las tres dimensiones: largo, ancho y grueso). El tiempo (línea circular) es la cuarta dimensión. El "Madrigal por Medusa" (X), "Sindbad el varado" (Y) y "Tres versiones superfluas" (Z) están signados por la inmovilidad, la petrificación, el naufragio, el silencio, el sueño, la oscuridad y hasta la muerte. El sujeto lírico es un hombre intemporal

[42] G. Owen, "Alusiones a X", en *ibid.*, p. 112.
[43] G. Owen, "Sombra", en *ibid.*, "Línea", p. 51.
[44] G. Owen, "Santoral", en *ibid.*, "Otros poemas", p. 107.
[45] G. Owen, "El estilo y el hombre", en *ibid.*, "Línea", p. 60.

petrificado por la Medusa. "El Libro de Ruth" constituye la cuarta dimensión, el tiempo, el movimiento, el transcurrir. Ahora el sujeto lírico, víctima del tiempo, es un hombre viejo (Booz), y ella, la mujer vieja, milenaria y hermosamente horrorosa (la Medusa), es una mujer joven y bella (Ruth). El trayecto por el tiempo y por el infierno ha dejado una huella indeleble: el *looping the loop* (la caída circular):



Looping the loop: hacer el rizo; darle la vuelta a la línea recta. Poesía, tiempo y mal. De hecho, toda línea recta no es sino la parte mínima de una infinita línea circular. Euclides y Einstein dan lugar a un absurdo de ingeniería civil, el cual cobra pleno sentido mediante la lógica poética. Lo circular se debe y remite al tiempo. Geografía, física y poesía se funden en la poesía de Owen. Una referencia más. Si el planisferio (paralelos y meridianos) se combina con la perspectiva temporal y circular de la teoría de Einstein, cosa curiosa, resulta exactamente la propuesta geométrico-analítica de las coordenadas gaussianas (propuestas por Gauss), las cuales, debido al tiempo, están formadas por paralelos y meridianos curvados:[46]



[46] A. Einstein, *op. cit.*, p. 77.

Influencia o coincidencia, el azar se convierte en destino. Ya mencioné la influencia definitiva de T. S. Eliot en Owen. Es bastante probable que de él haya tomado la idea de la caída circular. Al analizar los *Cuatro cuartetos*, de Eliot, Northrop Frye escribe:

> We begin [...] on the horizontal line of time, in a mood and with imagery that see the tonality for that poem. Then we go on to a vision of plenitude [...] which in three of the Quartets is reached through a "loop in time" (a phrase from *The family reunion*), and is associated with the past.[47]

En efecto, realizar un *looping the loop* es una vuelta o una caída en el tiempo pasado (el mal, el infierno en la poesía de Owen). Nada obsesiona ni atormenta más a Owen que el tiempo pasado, la memoria. Owen sabía que viajar —desplazarse, ubicarse en el espacio— en realidad significa transcurrir; que ubicarse en el espacio es, más bien, ubicarse en el tiempo; que "El compás roto" equivale a "la memoria a la deriva": la brújula es un reloj:

Pero esta noche el capitán, borracho
de ron y de silencios,
me deja la memoria a la deriva,
y este viento civil entre los árboles
me sabe amar, me sabe a mar colérico en los mástiles,
a memoria morosa en las heridas,
a norte y sur de rosa de los tiempos.[48]

La figura del *looping the loop* posee un valor ético, humano: descenso circular al infierno del pasado y retorno al tiempo presente. Desde una perspectiva teológica, es el descenso necesario al mal (infierno) para poder acceder al bien (paraíso). Owen era contundente en este sentido: "Por la carne también se llega al cielo":[49] hermosa herejía que contradice de manera brutal el pensamiento de san Pablo[50] y sabiduría milenaria de poeta maldito. No es nada casual que el individuo que realiza el *looping the loop* en "Santoral" diga desde casi abajo y cayendo sin fin:

Me sé la sombra del que palpo en el espejo
Y que es dueño de lo que pasa en la corriente izquierda del tiempo

[47] Northrop Frye, T. S. *Eliot. An introduction*. Chicago, The University of Chicago Press, 1981, p. 78.

[48] G. Owen, "*Día siete*, El compás roto", en *op. cit.*, "Sinbad el varado", pp. 73-74.

[49] G. Owen, "Libro de Ruth", en *ibid.*, p. 103.

[50] *Cf.* Epístola a los corintios I y II.

Su sombra más pasado más sexo
Y muchas otras cosas más o menos
O es él mismo el pasado inmortal y siempre joven
O es nada más el tiempo nunca joven
O el pasado mañana ya tan joven
O alguien no más que pronuncia mal mi nombre
[...]
Y el limón de no sé si los vicios o los libros[51]

Libros y vicios: el mal y la poesía, y su estigma: el tiempo. Por una parte, y a despecho del principio de impersonalidad, la poesía de Owen es la más subjetiva, la más confesional y la más sensual de todo el grupo de Contemporáneos. Por otra parte, y al mismo tiempo, la "ley de Owen" indica que, en cuestiones de poesía moderna, la función poética consiste en elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo y que, por lo tanto, "el paisaje no es un estado de alma / sino un sistema de coordenadas" (planisferio, coordenadas cartesianas y *looping the loop*) tendido como una red curvada para tratar de cazar lo inasible por medio de la poesía.

[51] G. Owen, "Santoral", en *op. cit.*, "Otros poemas", pp. 107-108.

El método generacional

Benjamín Barajas

> Juan de Mairena, que murió en los primeros años del siglo XX, mantuvo hasta última hora su fe ochocentista, pensando que los siglos no empiezan ni terminan con la exactitud cronológica que fuese de desear, y que algunos siglos como el suyo, *bien pudieran durar siglo y medio.*
>
> Antonio Machado

El concepto de generación

El concepto de "generación" forma parte del lenguaje de un amplio sector de la crítica literaria. Tanto es así que se aplica con naturalidad y con aparente conocimiento de lo que la palabra designa. Sin embargo, cuando se estudia el origen y la trayectoria del término se observa que hay un intenso encono entre los detractores y partidarios de tal denominación. Para unos se debe proscribir la categoría, dada su ambigüedad y poco significado; para otros ha de mantenerse porque esclarece los mecanismos de periodización y continuidad literarias,[1] y otros más consideran que se debe reformular, por

[1] Mención aparte merecen algunos términos cuya utilidad consiste en dividir la "historia" literaria en secciones que respondan a ciertas características. Se habla de una *época*, o *periodo*, cuando en un lapso determinado se suscita un cúmulo de hechos simultáneos que contribuye a plasmar un espíritu de homogeneidad temporal (*Cf.* José María Monner Sans, *El problema de las generaciones*, Buenos Aires, Emecé, 1970, pp. 14, 56). Por su parte, René Wellek y Austin Warren observan que un periodo es "una sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias, cuya introducción, difusión, diversificación, integración y desaparición pueden perseguirse". (René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1993, p. 318). Ahora bien, dentro de los periodos habrá *escuelas*, entendidas como "una agrupación o asociación artística o literaria, que implica la existencia de maestros transmisores de una cultura y unos ideales estéticos, y de unos discípulos que comparten ese valor de la cultura como *thesaurus* (Demetrio Estébanez, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2001, p. 828), como ejemplo se habrá de recordar el Mester de clerecía. Al interior de dichas escuelas, por último, habrán de ubicarse los grupos o *generaciones*. Como se ve, la terminología clasificatoria es amplia, pero aquí sólo se ha tomado aquella que nos interesa de manera directa en virtud de que se desea insertar el concepto de "generación" en el ámbito

ejemplo, cambiándole de nombre. En este sentido, en las líneas que siguen se pretende seguir el hilo de tal debate con el propósito de aclarar el término y establecer, en la medida de lo posible, una definición apropiada para el desarrollo posterior de esta investigación.

La palabra "generación", en su raíz, supone la "acción o efecto de engendrar u originar".[2] Motivado por este sentido etimológico, Julián Marías, uno de los más entusiastas estudiosos del tema, buscó en algunos textos de la Antigüedad el significado y el uso del término. Encontró que el asunto es de raigambre milenaria, pues tanto en las culturas egipcia como judaica y griega se habla de las generaciones humanas —contadas, en promedio, a razón de tres por siglo— como medida del tiempo.[3] El caso más relevante se refiere a la famosa genealogía de Jesucristo perfilada por san Mateo, quien reconstruye la ascendencia de su maestro en concatenación familiar, o sea, de padre a hijo:

> Libro de la genealogía de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abraham.// Abraham engendró a Isaac, Isaac a Jacob, y Jacob a Judá y a sus hermanos [...] De manera que todas las generaciones desde Abraham hasta David son catorce; desde David hasta la deportación a Babilonia, catorce; y desde la deportación a Babilonia hasta Cristo, catorce.[4]

Sin embargo, la idea de "generación" como un concepto aplicable, ya no digamos a los estudios literarios sino sociales, se empieza a perfilar en el siglo XIX o "siglo de la historia", como se le ha llamado.[5] Se atribuye al filóso-

de la periodología. Un tratamiento más exhaustivo —que no concluyente— del asunto se haya, por cierto, en Herbert Cysarz, "El principio de los periodos en la ciencia literaria", en *Filosofía de la ciencia literaria*. México, FCE, 1946.

[2] Véase "Generación", en Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México, FCE, 1998.

[3] *Cf*. Julián Marías, *Generaciones y constelaciones*. Madrid, Alianza, 1989, pp. 21 y ss.

[4] Mateo, 1, 17. Las otras fuentes en las que hay menciones generacionales son la *Ilíada* y las *Historias* de Heródoto. En el primer caso, Glauco, a pregunta de Diomedes, habla de su ascendencia: "¿Por qué razón preguntas mi linaje? / Cual la generación es de las hojas, / asimismo es también la de varones. / Unas hojas al suelo esparce el viento, / otras, en cambio, hace brotar el bosque / al florecer con fuerza, y sobreviene / la sazón de primavera; / así ocurre también con los varones: / este linaje brota, aquel fenece". (Homero, *Ilíada*. Madrid, Cátedra, 1991, Canto VI, vv. 144-152). Heródoto, por su parte, al reconstruir la historia egipcia, a través de los informes que recibe, dice lo siguiente: "Hasta este punto del relato me lo contaron egipcios y sus sacerdotes, mostrando que desde el primer rey hasta este sacerdote de Efesto —el último que había reinado— había habido trescientas cuarenta y una generaciones de hombres [...] Ahora bien, trescientas generaciones de varones equivale a diez mil años, pues tres generaciones de varones son cien años". (Heródoto, *Historias*, II. Madrid, Akal, 1994, p. 142).

[5] Antes que los filósofos positivistas, Comte y Stuart Mill, ya se aprecian alusiones al término de "generación" en las conferencias sobre historia antigua y moderna de Federico Schlegel,

fo positivista Augusto Comte la idea según la cual "el organismo social" y los cambios que experimenta se ven influidos por la duración (generacional) de la vida humana.[6] Este pensador había intuido que el ritmo de la vida se transfiere al ritmo social y que entre ambos hay mutuas correspondencias.

El predominio generacional en la marcha de la sociedad también fue reconocido por el filósofo positivista inglés John Stuart Mill, quien observó que las transformaciones sociales de cada época se debían a la acción de los "equipos" de individuos que se habían preparado para inducirlas.[7]

Nos obstante, será al filósofo y humanista alemán Wilhelm Dilthey a quien se atribuya la primera mención expresa al término "generación". En su estudio sobre Novalis, Dilthey señala algunos de los factores que contribuyen a la vinculación de un conjunto de poetas. Entre ellos destaca el patrimonio cultural precedente y la vida circundante, en sus manifestaciones políticas y sociales.[8] En el ensayo de referencia, Dilthey cita esporádicamente la palabra y menciona que el método generacional será útil para el historiador de la literatura. De hecho, en su trabajo sobre la vida y obra de Novalis, hace una reconstrucción de la atmósfera cultural y *espiritual* de la época. Primero destaca las convergencias entre Federico Schlegel, Novalis, Hölderlin, Schelling..., después las actitudes "defensivo-ofensivas" que asumieron estos creadores contra las tendencias caducas, luego distingue las influencias recibidas, en este caso del pensamiento filosófico, dice Dilthey:

> Las condiciones bajo las cuales aquellos hombres iban madurando paralelamente sus ideas residían en la filosofía de Fichte, en el triunfo de una explicación dinámica de la naturaleza por obra de Kant y en una serie de progresos de las ciencias naturales.[9]

En suma, de todos los factores selectos que inciden en la vida espiritual de Novalis, Dilthey habrá de obtener información relevante para esclarecer la obra del creador, lo cual le permite delinear lo que entiende por método generacional.

publicadas en 1815. En ellas se advierten tres generaciones, según lo cita José Antonio Portuondo: "la primera de 1750 a 1770, es la de Lessing, de Klopstock, de Wieland y de Winekelman; la segunda, de 1770 a '1780 o 90', dice con notable imprecisión Schlegel, es la de Goethe, de Herder, de Lavater, de Johannes Müller; la tercera, de '1780 o 90' a 1800, es la de Schiller, de Fichte, de Kant". (Federico Schlegel, *La historia de las generaciones*, Manigua, Santiago de Cuba, 1958, p. 53). El estudio de Schlegel, con seguridad, fue conocido por Wilhelm Dilthey.

[6] *Cf.* J. Marías, *op. cit.*, pp. 37 y ss.

[7] *Ibid.*, pp. 42 y ss.

[8] *Cf.* Wilhelm Dilthey, *Vida y poesía*. México, FCE, 1953, p. 288.

[9] *Ibid.*, p. 310.

Posteriormente a este estudio, Dilthey habrá de precisar sus ideas sobre el tema al agregar las unidades de *tiempo* y *espacio* como elementos que influyen en la convergencia de un grupo. De este modo, una generación será, para él, un estrecho círculo de individuos que están ligados por los acontecimientos de su época; que han recibido influencias similares y reaccionan de manera conjunta a determinados problemas.[10]

Sin embargo, es el filósofo español José Ortega y Gasset quien analiza de manera sistemática el concepto de las generaciones; es quien propone, además, un procedimiento de estudio basado en ellas, en virtud de que las considera como uno de los fundamentos de la estructura social y uno de los motores del cambio histórico.

En *El tema de nuestro tiempo*, obra que procede de una serie de lecciones que Ortega impartió entre 1921 y 1922, considera que el individuo como tal es una mera abstracción y que sólo adquiere realidad en la convivencia histórica, donde el conjunto (o las masas) y el sujeto conforman un cuerpo social íntegro. Inmersa en la dinámica social se habrá de encontrar la generación, pues representa el "compromiso dinámico entre masa e individuo —y además— es el concepto más importante de la historia, y por decirlo así, el gozne sobre que ésta ejecuta sus movimientos".[11]

A continuación, el filósofo establecerá algunas precisiones al decir que una generación es un *marco de identidad* y que cada uno de los grupos "representa una cierta actitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada".[12] Por último, clasifica las generaciones entre aquellas que son *polémicas* y establecen, de algún modo, una ruptura con sus antecesoras, y las que son *acumulativas* porque fraternizan y continúan la herencia cultural recibida.[13]

Pero habrá de ser en su obra *En torno a Galileo* donde Ortega complete y enriquezca su idea sobre las generaciones. En ella opina que "la estructura de la vida" es "la sustancia de la historia" y, como ya se ha visto, esa estructura tiene su base en la "generación". El filósofo considera que la vida es un drama en el cual el hombre actúa y se afana por ser; las acciones del hombre (derivadas del drama) son el fundamento de los cambios o las variaciones que constituyen la historia, y a la vez representan "el concepto que expresa" su articulación.[14] Para él, el sujeto "hace mundo" porque "forja su horizon-

[10] *Cf.* J. Marías, *op. cit.*, pp. 69-70 y Julius Petersen, "Las generaciones literarias", en *Filosofía de la ciencia literaria*, p. 155.

[11] José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*. México, Porrúa, 1998, p. 7.

[12] *Idem.*

[13] *Cf. Ibid.*, p. 8.

[14] José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*. México, Porrúa, 1994, p. 26.

te" y con ello modifica "la estructura del drama vital".[15] Asimismo, la vida se ejecuta en un tiempo y un espacio donde convergen las manifestaciones culturales de una época, mismas que habrán de influir en las diversas actitudes de las personas.

En seguida, Ortega y Gasset enmarca dos conceptos capitales para su teoría: "Todos somos *contemporáneos* —escribe—, vivimos en el mismo tiempo y atmósfera —en el mismo mundo—, pero contribuimos a formarlos de manera diferente. Sólo se coincide con los *coetáneos*".[16] Para él los coetáneos se unen a un "círculo de convivencia" y serán los que integren una generación porque tienen la misma edad y "algún contacto vital".[17] Después subrayará que una generación "no es una fecha sino una *zona de fechas*"[18] que habrá de renovarse cada 15 años. Movido por este "descubrimiento", por cierto cuestionable, Ortega supone que en el desarrollo de una generación ocurren estos intervalos:

ETAPA	LAPSO	ACCIONES
Niñez	Primeros 15 años	Sin actuación grupal
Juventud	De 15 a 30	Aprendizaje
Iniciación	De 30 a 45	Gestación e inicio de influencia
Predominio	De 45 a 60	Toma del poder
Vejez	De 60 a 75	Supervivencia histórica

El esquema precedente es mecanicista para los estudios de la historia, ya no digamos aplicado a la hipotética sucesión de creadores en la literatura. Resulta muy difícil pensar que cada quince años se renueva la planilla de escritores de un país, o que los autores "viejos" dejen de influir y ya sean obsoletos en plena madurez.[19] Cabe precisar, no obstante, que Ortega se in-

[15] *Cf.* J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, p. 17.

[16] J. Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, p. 20.

[17] *Idem.*

[18] *Ibid.*, p. 29.

[19] Acaso en la percepción ordenada (y mecánica) de las generaciones influyó en Ortega el estudio pretencioso del francés Justin Drommel quien había creído descubrir las leyes del

teresa por un método que involucre tanto el acontecer social como artístico; de ahí las notables objeciones que habrá de recibir su trabajo por los críticos literarios.

Después de Ortega, será Julius Petersen quien se ocupe de manera sistemática del tema: para él, la idea de las generaciones es un concepto transversal que lo mismo implica a las ciencias sociales como naturales.[20] En el ámbito literario considera nodal dicho concepto para entender la sucesión entre autores y obras, incluso le parece un sustituto de los "viejos" términos "espíritu" y "estilo" de la época. En su ensayo "Las generaciones literarias", el autor pasa revista a los estudios sobre el tema, incluidos los de Dilthey y Ortega, para finalizar con los ocho factores que, a su juicio, forman un grupo. Éstos son:

1. Herencia
2. Fecha de nacimiento
3. Elementos educativos
4. Comunidad personal
5. Experiencia de la generación
6. El guía
7. El lenguaje generacional, y
8. Anquilosamiento de la vieja generación

Petersen, basándose en el teórico Ottokar Lorenz, recupera la idea de que la herencia genética influye en el desarrollo generacional. Esto es, que hay rasgos peculiares en el comportamiento de un grupo debido al "parentesco de sangre y por la mezcla de las series de antepasados".[21] Lo anterior podría ser verdad —y lo es en parte en el caso de las dinastías monárquicas— en el ámbito de la política, pero en el mundo literario, y del arte en general, es más difícil de constatar, pues es muy raro que el hijo del "genio" supere al padre y, más aún, que siga sus pasos. Lo común es que los grandes artistas esplendan solitarios y opaquen los nexos del entorno familiar. Así, por ejemplo, ni Shakespeare ni Cervantes dejaron descendencia (de sangre) para efectos de la lite-

cambio histórico, a partir de los vaivenes políticos. En su obra monumental, aparecida en 1862, *La loi des révolutions, les générations, les nationalités, les dynasties, les religions* "pretendía determinar [y certificar] el porvenir", como dice José Antonio Portuondo. Drommel establece una tabla con estas coordenadas: la edad del aprendizaje político va de los 22 a los 25 años; de 25 a 65 es la etapa de la "gran actividad" y de los 65 en adelante sobreviene la caducidad y la muerte. (*Cf.* J. A. Portuondo, *op. cit*. pp. 46-47).

[20] Julius Petersen, "Las generaciones literarias", en *Filosofía de la ciencia literaria*, p. 137.

[21] *Ibid.*, p. 164.

ratura; tampoco Goethe o Víctor Hugo, que se sepa. El genio es raro y más aún su calco.[22]

Sobre "la fecha de nacimiento" de los miembros de una generación, Petersen no aporta grandes elementos, prefiere subyugar su teoría al "golpe de dados de la naturaleza".[23] En este sentido, se limita a admirarse de la fortuna del drama "cuando en 1564 nacieron Shakespeare, Marlowe, Alejandro Hardy y el conde Enrique Julio de Braunschweig".[24] De ahí que parezca más sensato pensar en la fecha de nacimiento de una generación a partir de algunos hechos vitales, derivados del acontecer histórico literario y de la consecuente acción de los integrantes de un grupo. Se trataría, como dice Guillermo de Torre, de valorar más la fecha de nacimiento espiritual y menos la biológica, pues ésta a fin de cuentas, y hablando en términos de personalidades destacadas en el arte, es profundamente azarosa.[25]

En cambio, los "elementos educativos"[26] suelen ser cruciales y de posible verificación. En el plano interpersonal, la gente se reúne en virtud de las lecturas compartidas, de los gustos por obras artísticas determinadas o por amor a las conversaciones sobre temas de mutuo interés. Asimismo, en los

[22] Sobre el parentesco de sangre y su relación con la literatura, a la escritora Virginia Woolf (nos lo recuerda José Luis Martínez) se le corrió esta analogía en su obra *Un cuarto propio*: ¿qué hubiera sucedido si Shakespeare hubiera tenido una hermana? Ella instrumenta la fantasía: "Imaginemos, ya que los hechos son tan difíciles de atrapar, qué hubiera sucedido si Shakespeare hubiera tenido una hermana, maravillosamente dotada, llamada Judith, supongamos. Shakespeare iba, es muy probable —su madre era una heredera— a un liceo donde aprendería latín —Ovidio, Virgilio y Horacio— y los elementos de la gramática y de la lógica. Era, quién no lo sabe, un muchacho travieso que robaba conejos, tal vez mató un ciervo, y tuvo, antes de lo debido, que casarse con una mujer de la vecindad, que le dio un hijo, también antes de lo debido. Esa aventura lo llevó a Londres a buscar fortuna. Tenía, parece, inclinación por el teatro; empezó cuidando caballos en la puerta.

Pronto consiguió trabajo en el teatro, tuvo éxito como actor, y vivió en el centro del universo [...] Mientras tanto, su bien dotada hermana, supongamos, se queda en casa. Era tan audaz, tan imaginativa, tan impaciente de ver el mundo como él. Pero no la mandaron a la escuela". (Virginia Woolf, *Un cuarto propio*. Trad. de Jorge Luis Borges. México, Colofón, 2002, p. 43). Este relato, aparte de la cuestión de género y de su intríngulis feminista, podría enseñarnos que en la literatura no hay determinismo genético, por fortuna.

[23] *Ibid.*, p. 167.

[24] *Ibid.*, p. 166.

[25] *Cf.* Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1971, t. I, p. 59.

[26] Un factor poderoso, y no sólo en el medio educativo, será la clase social a la que pertenecen los integrantes de un grupo. Esta variante determinaría, en muchos sentidos, el comportamiento generacional. Quizá la solvencia económica no determine el talento, pero cuando se tiene dinero las posibilidades de inserción en el medio artístico son mayores.

espacios de enseñanza se uniforman los contenidos de manera que las personas que concurren a ellos reciban información similar. También influyen los grandes fenómenos espirituales que lo mismo involucran a la gente sensible de toda una nación que de varios países; fue el caso del Renacimiento, que puso en crisis precisamente un sistema educativo teologal e instauró otro de perfil humanista. Sobre este punto escribe Petersen:

> El Renacimiento italiano ofrece en seguida el ejemplo clásico del cambio del hombre medieval en el hombre moderno, que se lleva a cabo con la expansión de la formación helénica, con la resurrección de Platón, con la nueva concepción de la naturaleza, con los efectos de las grandes invenciones y descubrimientos y con la "ilustración" religiosa.[27]

Claro está que los grandes cambios en los sistemas educativos, o más bien, las transformaciones que involucran la concepción del mundo no ocurren muy a menudo, pero sí acompañan —y en muchos casos preceden— a las revoluciones históricas. Los grupos, por pequeños que sean, interactúan con ellas.

Por otra parte, "la comunidad personal" será el epicentro de la conformación de un grupo. De hecho, el mencionado factor remite a la coincidencia de los *coetáneos*, como dijera Ortega y Gasset, en un espacio y en un tiempo. Se trata, pues, de una porción de vida que se comparte a través del establecimiento de nexos personales en función de la amistad y el trabajo. Esta "comunidad" podrá estar ligada a las revistas, a los espacios educativos, a las tertulias (o cafés), al ambiente bohemio, etcétera.

Por otro lado, la "experiencia de la generación" está sumamente vinculada a la "convivencia" porque entre ambos factores intervienen el tiempo y el espacio como acicate de los hechos que acaecen. En términos amplios se supone, como dijera Ortega y Gasset, que el hombre "hace mundo" y "forja horizonte", pero este "hacer" también lo afecta y lo reconfigura en virtud de que pertenece a una colectividad. En este sentido, los grupos asisten a las transformaciones que resultan de las guerras, las revoluciones científicas o de los cambios de índole cultural.

En el caso de la literatura española es bien conocida la guerra hispanoestadounidense como un hecho que influye en el ánimo de la llamada generación del 98. En México, la Revolución de 1910 habrá de ejercer, para bien o para mal, su poderoso influjo en las agrupaciones del Ateneo, los "Siete Sabios" y hasta en Contemporáneos. Al parecer, el factor de la experiencia generacional es indiscutible porque todo escritor, lo quiera o no, crece *con* o *contra* los diversos valores de su tiempo, incluso si su obra tiene aliento

[27] J. Petersen, *op. cit.*, p. 168.

futurista o clásico, hay, de cualquier modo, una intersección en que la época lo reclama como suyo.

Factor de interés resulta la existencia del "guía". Esta palabra, en el ensayo de Julius Petersen, tiene un doble significado. Se puede hablar de "guía" en términos de "caudillo", o bien, para aludir a un *arquetipo* o ideal de época. Petersen considera que los caudillos suelen pertenecer a un periodo anterior al grupo.

José Luis Martínez, para el caso mexicano, hace un espléndido seguimiento del caudillo en el ámbito de nuestra literatura. Este notable investigador prefiere aplicar el término "cacique" porque viene más a cuento con el ambiente vernáculo de nuestras latitudes. Su ensayo "Los caciques culturales" empieza en este tenor: "Así como en el mundo político, en el de la cultura existen también caciques: el personaje más fuerte que guía a los demás, que dicta las reglas, protege a su grey y, excepcionalmente, castiga a los rebeldes. Suele llamársele maestro".[28] Acto seguido enumera los periodos de vigencia de cada cacique en nuestras letras. A Ignacio Manuel Altamirano corresponde el periodo de la República restaurada, que abarca de 1867 a 1889, fecha, esta última, en que se va a España de cónsul. Le sigue Justo Sierra como escritor, funcionario y patrono de la joven agrupación que habría de ser el Ateneo. Este par de caciques (el tono de José Luis Martínez no es despectivo) establece las bases (se entiende que aun sin proponérselo) para todo aquel que aspire a ocupar dicho puesto. Escribe:

1. Deberá ser un escritor importante y en lo posible el mejor de su tiempo.
2. Deberá ocupar puestos que le permitan ayudar y proteger a los escritores jóvenes.
3. Deberá vivir en México.[29]

A juicio de José Luis Martínez, fueron caciques el dominicano Pedro Henríquez Ureña (aunque sin poder) y Alfonso Reyes cuyo influjo y fuerza se deja sentir, con algunos vaivenes merced a sus estancias diplomáticas, hasta su muerte en 1959.[30] Fue cacique por vocación José Vasconcelos, quien "or-

[28] José Luis Martínez, "Los caciques culturales", en *Letras Libres,* núm. 7, año 1, México, julio de 1999, pp. 28-29.

[29] *Idem.*

[30] De hecho, Alfonso Reyes es el emblema del quehacer cultural en la primera mitad del siglo XX mexicano. Sin él, como dijera Octavio Paz, la nuestra sería media literatura. Así se le reconoció en vida y parece que eso fue lo que lamentó su grupo a la hora de su muerte. Así, también, lo observa José Agustín: "En 1959 el grupo en pleno lloró la muerte de Alfonso Reyes, quien, sin duda, era su tata espiritual y modelo intelectual". (José Agustín, *Tragicomedia mexicana I.* México, Planeta, 1990, p. 207).

ganizó la educación popular, creó bibliotecas, promovió la pintura mural, hizo espléndidas publicaciones, importó educadores hispanoamericanos y se rodeó de un renacentista conjunto de maestros, filósofos, escritores, artistas y poetas".[31] Pero el gran sucesor de este par de caciques fue, sin duda, Octavio Paz, quien a partir de 1959 asume el gobierno de la República de las letras que había dejado vacante Alfonso Reyes, y lo abandona hasta 1998, año de su muerte.

Cabría pensar, frente al caudillismo o caciquismo, si este fenómeno es propio de una literatura en "desarrollo", si a falta de densidad y multiplicidad de voces se imponen líneas donde destacan los que se distinguen por un trabajo constante y sin competencia aparente. A lo mejor, singularizar a ciertos personajes en la literatura francesa no sea tan fácil. Se dice que Anatole France se ufanaba de no haber leído a ningún autor que no fuera francés y con este bagaje había podido escribir toda su obra, lo cual quería decir que en un mundo literario tan vasto, un escritor difícilmente se toparía con las fronteras de la expresión.[32] Pero seguir este ejemplo en un mundo literario como el latinoamericano sería un suicidio y, a lo mejor, así lo entendieron nuestros grandes caciques al importar todo aquello de lo que carecían nuestras literaturas nacionales.

Pero volviendo al "guía", en el sentido de arquetipo, se habrá de reconocer que este concepto es muy abarcador cuando refiere a la espiritualidad de una época. A lo mejor no se puede advertir si no es con la distancia y la perspectiva históricas. Al respecto escribe Julius Petersen:

> Cada época y, si se mira con atención, cada generación, tiene ante sus ojos un determinado ideal de hombre: el Renacimiento *l'uomo universale*, el barroco, al cortesano, la Ilustración francesa, la *bel sprit*, la inglesa, al *gentleman*, la alemana, al hombre honrado, la época del *Sturm und Dramg* al genio sensible, la época de la Restauración al desgarrado, la decadencia del siglo XIX al *dandy*, mientras que, a fines del siglo se convierte en consigna el superhombre.[33]

El esquema precedente, aunque mecanicista, es una de las bases, o improntas, sobre las que se ha fincado la historia de la literatura. Parece verdad que

[31] *Idem.*

[32] Sobre la idea de una literatura francesa orgánicamente universal, en la que casi se ha expresado todo de diversas maneras, el filósofo José Gaos se hacía esta pregunta ociosa: ¿por qué en la literatura francesa no hay un Dante, un Shakespeare, un Cervantes, un Goethe? La respuesta pareciera ser que la literatura francesa no los necesita porque no tiene uno, sino *muchos*, exponentes de talla universal. A pesar de ello, no creemos que haya nombres galos equiparables a los autores antes citados (*Cf.* José Gaos, *Razón y realidad en la literatura*. México, FCE, 1999, pp. 8 y ss.)

[33] J. Petersen, *op. cit.*, pp. 179-180.

el arquetipo de las épocas tiene estrecha relación con la vida cotidiana de los que han vivido en ellas. Esto lo sabemos por los documentos históricos, pero, sobre todo, por los textos literarios que, se habrá de subrayar, no reflejan la realidad sino la decantan, estilizan y transfiguran.

Como complemento al arquetipo, o espíritu de una época, cabría situar a aquellos personajes literarios que representan, de algún modo, los valores, las aspiraciones o los vicios sociales concomitantes. En este sentido, hay periodos que aportan personajes de talla universal que, a su vez, son emblemáticos de su entorno y también de las generaciones futuras. De este modo, a lo mejor Cervantes, en don Quijote, certificó la locura no sólo como un choque entre la realidad y la fantasía sino como una marca de la modernidad, o bien, Tirso consagró en don Juan Tenorio, no al personaje libertino sino al individuo vacío; y Goethe vio en Fausto el fracaso de la ciencia ante la mortalidad del hombre. En esta lucha contra el tiempo, el siglo XIX ofrecerá dos respuestas en el cuerpo de dos personajes de raigambre: Frankenstein y Drácula. Pero frente a esta galería ¿qué es lo que aporta el siglo XX? A nuestro juicio, y dicho sea de manera modesta, nuestra literatura ha aportado a la posteridad al psicópata. Éste es el arquetipo que, a lo mejor, entre todos hemos construido. Hay antecedentes de él en el texto escalofriante de Roberto Arlt, *Los siete locos*, pero adquiere su perfil concreto en *El túnel*, de Ernesto Sábato. En realidad, el personaje, Juan Pablo Castel, tiene muchos padres. En la pluma de Sábato confluyen las ideas y emociones de Dostoievski, Freud, Nietzsche y Kafka, por hablar de los autores más contundentes.

Pero volviendo al siglo XX, en términos de espíritu de época, acaso las vanguardias en sus diversas vertientes dirigen los cambios y moldean las actitudes de las personas. Tomados en conjunto, estos grupos aportan un nuevo *estilo de vida*, algunos suponen que esto es lo único.[34] El ideal palpable del vanguardismo será la libertad como premisa, lo mismo en la vida que en el arte. El surrealismo de André Breton acaso sea el ejemplo más palpitante.

El penúltimo factor que distingue a un grupo será "el lenguaje generacional"; según Petersen este elemento es de los más relevantes "en la medida en que toda comprensión recíproca, las actitudes ante experiencias comunes, toda la crítica de las situaciones a superar, todo acuerdo sobre metas comunes, requiere del medio del lenguaje".[35] Todo esto puede ser verdad si se considera al término "lenguaje" desde una perspectiva amplia y, acaso,

[34] Escribe Sábato: "En cierto modo, la única actitud consecuente de los surrealistas desde el punto de vista teórico eran los espectáculos a base de alaridos y tambores. Y, para mí, lo más valioso que han producido: un estilo de vida". (Ernesto Sábato, *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid, Alianza, 2000, p. 82).

[35] J. Petersen, "Las generaciones literarias", en *op. cit.*, pp. 182-183.

semiótica. Sobre todo desvinculándolo, en principio, de la noción de "estilo". En primera instancia, el "lenguaje" estaría en la base comunicativa de todas aquellas manifestaciones artísticas verbales o no que transmiten un contenido mediante un repertorio de signos. En este ámbito estarían las artes plásticas, la música, el teatro, etcétera. En un segundo plano, el lenguaje nos remitiría a la expresión verbal de los poetas y narradores, donde sus textos, sin lugar a dudas, darían cuenta de un estilo. Sobre este asunto escribe Francisco Montes de Oca:

> [el estilo] es la unión 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.[36]

En sentido similar, Ernesto Sábato dice lo siguiente:

> El estilo es el hombre, el individuo, el único: su manera de ver y de sentir el universo, su manera de "pensar" la realidad, o sea esa manera de mezclar sus pensamientos a sus emociones y sentimientos, a su tipo de sensibilidad, a sus prejuicios y manías, a sus tics.[37]

En una concepción más amplia, Ermilo Abreu Gómez habla de los factores que influyen en la conformación del estilo de un escritor y en este orden aparecen las peculiaridades propias del idioma, el contexto histórico social en que vive el autor, la geografía,[38] etcétera. A este marco contextual pareciera referirse Petersen cuando afirma que "el estilo no es únicamente una práctica individual [...] sino que esta configuración individual tiene como base el uso lingüístico general de una comunidad".[39]

De ahí también que los cambios en el área del conocimiento —y las generaciones tendrían, como hemos visto, mucho que ver en ellos— partan de la transformación del lenguaje. Así lo expresa también Octavio Paz en su famosa obra *El arco y la lira* cuando dice que "La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento. Todo periodo de crisis —agrega— se inicia o coincide con una crítica del lenguaje".[40]

La crisis aparece como un factor de cambio histórico en la teoría de Ortega y Gasset y, a su modo, Petersen retoma la idea en lo que él llama "anquilo-

[36] Francisco Montes de Oca, *Teoría y técnica de la literatura*. México, Porrúa, 1996, p. 56.

[37] Ernesto Sábato, "El estilo", en *Antología. Textos de lengua y literatura*. México, UNAM,1977, p. 260.

[38] *Cf*. Ermilo Abreu Gómez, *Discurso sobre el estilo*, México, UNAM, 1963, pp. 7-38.

[39] J. Petersen, "Las generaciones literarias", en *op. cit*. p. 186.

[40] Octavio Paz, *El arco y la lira*. México, FCE, 1972, p. 29.

samiento de la vieja generación". Este planteamiento supone que un nuevo grupo ocupa el lugar del precedente en virtud de que toma posesión de los espacios y asume un conjunto de compromisos de "avanzada". Sin embargo, la parálisis de la generación anterior no siempre ocurre y es más común la sucesión, como ya lo planteaba Ortega cuando afirmaba que hay grupos de ruptura y de continuidad. En la literatura mexicana, por ejemplo, nadie —al menos entre los grupos reconocidos— disiente de modo categórico del Ateneo, de Contemporáneos o de Taller; se llega, cuando mucho, a plantear algunas diferencias. Parece que la ruptura, como se ha visto en el espectro de la historia literaria, sucede en el lindero (que por cierto tampoco se puede medir con cinta métrica) de los grandes periodos: de Edad Media a Renacimiento, de romanticismo a neoclasicismo, del realismo a las vanguardias, etcétera. Serían, pues, rupturas amplias que involucran diferencias profundas en el orden cosmogónico, lo demás parece un juego de niños.

En donde el anquilosamiento de la generación anterior es de uso corriente es en el orden político. Aquí la efervescencia del *cambio* es el pan de cada día. De hecho, pareciera que es una condición de la democracia moderna que por lo menos las generaciones, y los personajes se rolen, aunque los vicios permanezcan. Por el contrario, la emergencia de una nueva estética en el arte parece una labor de siglos y muchas veces las búsquedas sinceras se disuelven en el ámbito de lo clásico.

Para concluir, Julius Petersen define la generación como "una unidad de ser debida a la comunidad de destino, que implica una homogeneidad de experiencias y propósitos".[41] Asimismo le otorgará un papel relevante en el ámbito de la secuencia histórica de la literatura, pues, a su juicio, la generación "permite engarzar el devenir literario en el acontecer del tiempo, en los grandes acontecimientos políticos, las corrientes espirituales, las conmociones de los estados de espíritu a través de las cuales se va cambiando la índole de los hombres".[42]

Por lo que hemos visto, tanto Ortega como Julius Petersen están convencidos de la teoría generacional como factor de cambio. Como estos autores, hay muchos que confían en la explicación, digamos, sistemática del devenir histórico. De modo que repiten con sólo algunos matices la definición precedente.

Uno de ellos es Guillermo de Torre, quien asume como pilar de su estudio sobre las vanguardias dicha teoría. Más que disentir de los planteamientos sobre el tema, sintetiza lo que se ha dicho sobre él y establece una definición en consonancia con las especulaciones de Ortega y Petersen. Escribe de Torre:

[41] J. Petersen, "Las generaciones literarias", en *op. cit.*, p. 188.
[42] *Ibid.*, p. 189.

> una generación es un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, sin mengua de sus respectivas individualidades, que en un momento dado, en el de su alborear, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil.[43]

El concepto de Guillermo de Torre está más cercano a los grupos de ruptura o polémicos que a los que se insertan en una tradición. Esto se entiende porque él se ocupa de las vanguardias, conocidas por su tendencia beligerante. Y eso del "ardimiento juvenil" suena a futurismo marinetista, a derroche de energía con o sin causa, a fuerza viril desenfrenada.

En las letras españolas fue aplicada la teoría de Ortega y Petersen a dos grupos de escritores y poetas: los del 98 y del 27. Lo hicieron dos poetas y estudiosos de incuestionable calidad por lo que, a pesar de las diferencias suscitadas, el término se ha ido imponiendo. Pedro Salinas en su texto "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98" cumple el cometido que expresa en ese título y sigue las pautas que establece el autor alemán para delinear la conformación del grupo finisecular español.[44] Salinas no dice nada en torno a la "herencia familiar" como ingrediente de una generación, pero sí reconoce los elementos educativos en común, el autodidactismo, la comunidad concretada en las relaciones interpersonales, las revistas en las que escribieron, la experiencia generacional frente al trauma del 98, la presencia de un guía como Nietzsche, el lenguaje generacional modernista y su distanciamiento de la generación pasada (incluido el desprecio a José Echegaray, por demás justificado). De este modo, Pedro Salinas concluye categórico: "Para mí la consecuencia no ofrece duda: hay una generación del 98. En ese grupo de escritores, los elementos exigidos por Petersen como indispensables para que exista una generación se encuentran casi sin falta".[45]

En términos similares, Dámaso Alonso se ocupa del grupo que posteriormente se ha ubicado en 1927. En el artículo "Una generación poética (1920-

[43] G. de Torre, *op. cit.*, p. 63.

[44] En realidad, el bautizo del grupo de fin de siglo partió del propio Ortega y Gasset y de Azorín hacia 1913. Los nombres que se empezaron a perfilar fueron, además de Azorín (1873-1967), Miguel de Unamuno (1864-1936), Pío Baroja (1872-1956), Ramón María del Valle Inclán (1866-1936), Antonio Machado (1875-1939) y Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Azorín, en su artículo "La generación de 1898", establece como precedente de la misma a Campoamor, Galdós y Echegaray y elige la fecha categórica bajo el sello de una exclamación: "¡Oh tragedia de España!" La tragedia de haber perdido sus dominios de ultramar, o sea, la pérdida del imperio en pro de la incipiente nación. Esta nación es la que habrán de imaginar y descubrir los escritores del 98. (*Cf.* José Martínez Ruiz, Azorín, *Clásicos y modernos*. Buenos Aires, Lozada, 1959, pp. 185-191).

[45] Pedro Salinas, "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98", en *Literatura española del siglo XX*. México, Antigua Librería Robredo, 1949, p. 32.

1936)" recrea el viaje, por demás emblemático, que él y sus compañeros realizaron en medio de una *noche oscura* por el río Guadalquivir rumbo a Sevilla. El recorrido está lleno de guiños literarios; la barca parece zozobrar ante el terror, casi sagrado, de Federico García Lorca; asimismo queda de manifiesto que todos son conscientes de su alto destino. Hay, pues, un simbolismo (en varios sentidos) y por eso nos recuerda el célebre poema de Mallarmé, "Saludo",[46] donde el vate arenga a sus amigos desde su alegre popa. Alonso describe, en suma, el itinerario no sólo de un viaje sino de la primera gesta de un grupo de creadores.

Llegaron, pues, al Ateneo de Sevilla "a mediados de diciembre de 1927",[47] donde algunos leyeron sus poemas. Ahí se congregó la célula del grupo: Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, José Bergamín, Juan Chabás, Luis Cernuda, a los que se habrían de unir, Pedro Salinas y Vicente Aleixandre.

Alonso considera que a partir de esta primera aparición pública nace el grupo y, aunque rehúsa suponer que éste sea una generación en toda la regla, opina que hay elementos suficientes para unir a sus integrantes. A su juicio, ellos no se alzan contra nada, tampoco "hubo un sentido de protesta política".[48] "Los poetas de mi generación —dice— no abominan de los ya famosos (Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez). Más aún: la filiación del grupo con Juan Ramón Jiménez es evidente".[49] Alonso también niega la presencia del caudillo y la comunidad de técnica o de inspiración (algo así como la existencia de un *lenguaje* común y un *arquetipo*, en términos de Petersen, claro). Sin embargo, reconoce que hubo una manera común de reaccionar en el homenaje que se le rindió al "príncipe de las tinieblas", o sea, a Góngora.

Pese a este escepticismo, afirma que la suya fue una generación, incluso bajo los términos de Julius Petersen y José Ortega y Gasset. Escribe: "Lo que quiero es, simplemente, afirmar que esos escritores no formaban un mero grupo sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que entiendo

[46] *Cf.* Stéphane Mallarmé, *Obra poética*. Trad. de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid, Hiperión, 1994, t. I, p. 27.

SALUDO / Nada, esta espuma, verso virgen / que solo dibuja la copa; / tal se hunde el tropel a lo lejos / de tanta sirena a la inversa. / Bogamos, oh amigos míos, / yo voy en la popa, vosotros / la proa fastuosa que surca / la onda de inviernos y rayos; / Me induce una hermosa embriaguez / y sin temer un balanceo / de pie os ofrezco este saludo: / soledad, arrecife, estrella / a todo lo que mereciese / el blanco afán de nuestra vela.

[47] Dámaso Alonso, "Una generación poética (1920-1936)", en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1965, p. 156.

[48] *Ibid.,* p. 161.

[49] *Idem.*

por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos".[50]

Así, con la distancia histórica de por medio, podemos afirmar que tanto la del 27 como la del 98 son las generaciones, en el sentido ortodoxo de la teoría, mejor delineadas y son las que más han influido en la propagación del membrete a otros grupos, al menos en la literatura en lengua castellana.

Pero a pesar del optimismo que ha despertado la teoría de las generaciones, ha habido fuertes críticas de muchos escépticos. Quizá los primeros que no están de acuerdo con la nomenclatura son los propios integrantes de un grupo determinado. Así, por ejemplo, pese a la euforia de Azorín, "Pío Baroja y Ramiro de Maetzu —escribe Pedro Salinas— en libros y artículos, han negado la existencia de esa generación, en la que se les colocaba".[51]

En el plano individual las críticas más agudas provienen de los estudiosos y detractores del tema. Así, Dámaso Alonso, que en principio ve en la suya una generación, niega la validez del concepto en el ámbito literario, acaso porque es verdad que el término nace de las especulaciones históricas —se debe recordar que, efectivamente, ése era el propósito de Ortega. Por otra parte, también es verdad que el filósofo español niega que el individuo por sí solo sea el motor de los cambios históricos, en cambio, para la literatura, el individuo es fundamental, y he aquí los reparos de Alonso:

> La generación existe, y tiene interés para la historia de la cultura; pero para la historia de la literatura no existe más que el poeta individual —mejor dicho, la criatura, el poema—. Por tanto, el valor de una generación no es una cantidad conjunta, indivisible, sino la mera acumulación de valores individuales.[52]

Con estilo eufemístico, Carlos Bousoño dice: "no creo propiamente en generaciones, o sólo creo en ellas en cierto sentido que pronto especificaré,

[50] *Ibid*., p. 168.

[51] Pío Baroja pensaba que la del 98 era "una sociedad secreta" que, si la hubo, "no tiene puntos de vista comunes". Luego agrega: "En España se ha inventado, para explicar la revolución, esa generación fantasma de 1898, que es una entelequia que sirve de blanco. Es como el chivo emisario, o como algunos de los sortilegios de los pueblos salvajes". (Pío Baroja, *Opiniones y paradojas*. Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 110-111). Siguiendo esta línea negativa, el crítico Ricardo Gullón observa que la del 98 fue una invención y, por eso mismo, "el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo". (Ricardo Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid, Gredos, 1988, p. 7). Un punto *medio* se observa en la postura de Manuel Azaña, para quien el grupo incidió más en el ámbito de la literatura que en las transformaciones sociales de España; dice: "La generación del 98 [...] Innovó, transformó los valores literarios. Ésa es su obra. Todo lo demás está lo mismo que ella se lo encontró. Su posición crítica, que no tenía mucha consistencia". (Manuel Azaña, *¡Todavía el 98!* Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 42.)

[52] Dámaso Alonso, *op. cit*., p. 176.

sino en periodos cronológicos, más o menos amplios, caracterizados por un cambio esencial en la graduación individualista".[53] Después criticará las posturas de Ortega y Julián Marías por cuanto no explican cómo nace una nueva sensibilidad en un grupo de jóvenes, por qué reaccionan contra el sistema de vigencias y no lo hicieron sus padres antes que ellos, etcétera. La verdad es que Bousoño se opone de tajo a Ortega al negar lo colectivo en pro de lo individual romántico y, a partir de esto, no hay mediación posible. Lo paradójico es que tampoco el conocido filólogo podría explicar a cabalidad lo que dice que no pueden esclarecer los otros.

Más conciliador parece, en este sentido, Andrés Amorós, para quien es un hecho que en términos pedagógicos ya se ha impuesto el concepto, por lo menos para referir al grupo del 98 (y diríamos que también para la generación del 27), pero eso sí, recomienda ser cautos para no etiquetar grupos y periodos de manera artificial.[54] Opinión que, por supuesto, compartimos.

Un libro especialmente apasionado —y de reciente aparición bajo el sello de una editorial seria— es el de Eduardo Mateo Gambarte: *El concepto de generación*. Se trata de un texto de trescientas páginas en las que se pasa revista a lo dicho por los estudiosos del tema, con énfasis en Ortega y Julián Marías. A este par de autores se les regaña constantemente por el *daño* causado a los estudios literarios en España (y en Hispanoamérica). Sólo por calibrar la altura que alcanza un temperamento exaltado, se verán algunos de sus planteamientos. Dice el autor: "El término generación es uno de los esqueletos del instrumento ideológico del movimiento positivista".[55] Luego afirmará que el concepto tiene un antecedente biológico y que en nada ayuda a explicar una realidad histórica tensa y compleja, pues tiende a uniformarla, e insiste: "El tema de las generaciones es tan superfluo y tan bonito como si alguien se inventara un método para inventariar un almacén",[56] este método resulta ser la piedra filosofal para algunos y un instrumento de propaganda para otros, porque "el concepto de generación es intrínsecamente perverso"[57] y por tal motivo recomienda a los profesores de literatura no volver a usarlo en sus vidas.

Más reposado y sensato nos parece el estudioso Robert Escarpit, quien aboga por el uso del término "generación" con ciertas precauciones. La primera de ellas es evitar la *tentación cíclica*; la segunda es que las generaciones literarias difieren de las biológicas; de ahí que la periodicidad, como una

[53] Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución*. Madrid, Gredos, 1981, p. 195.
[54] *Cf*. Andrés Amorós, *Introducción a la literatura*. Madrid, Castalia, 1987, pp. 161-172.
[55] Eduardo Mateo Gambarte, *El concepto de generación*. Madrid, Síntesis, 1996, p. 274.
[56] *Ibid.*, p. 289.
[57] *Ibid.,* p. 290.

regla constante no sea aplicable. En consecuencia, Escarpit propone un concepto intermedio:

> La noción de generación, que nos seduce de entrada, no es pues absolutamente clara. Quizá sería mejor sustituirla por la de *equipo*, más dúctil y más orgánica. El equipo es el grupo de escritores de todas las edades (aunque de una edad dominante) que, en ocasión de ciertos acontecimientos, *toma la palabra*, ocupa la escena literaria y, conscientemente o no, bloquea el acceso a ella, prohibiendo a las nuevas vocaciones realizarse.[58]

Claro que la palabra "equipo" resulta muy modesta si se le compara con la de mayor sonoridad y abolengo. A estas alturas sería muy difícil erradicar el uso indiscriminado del término "generación", pero sí se le podría acotar dependiendo del grupo de creadores que se estudie. Así, por ejemplo, se podría evitar la frase "generación de los cincuentas" para hablar, en cambio, de una *década* con ciertas características. También se debería incrementar el uso del término "promoción" para aludir a los diversos grupos que convergen en un periodo específico. Por lo pronto, en el siguiente apartado veremos cuál ha sido el uso de este término y del método generacional en México.

Teoría y aplicación del *método generacional* en México

En México se ha aplicado el método generacional, a veces de manera intuitiva, prácticamente desde el siglo XIX. Corresponde al investigador Fernando Tola de Habich dar a conocer una primicia en este sentido. En sendos artículos: "Altamirano y la teoría de las generaciones en el siglo XIX" y "Rodríguez Galván y la Academia de Letrán" comparte con nosotros la sorpresa de haber encontrado cómo el maestro Altamirano periodiza en siete grupos, con intervalos de quince años, la historia literaria de su siglo.[59] Sobra decir que dicho método, en su concepción más o menos estable, lo delinean, como se ha afirmado, Ortega y Gasset y Julius Petersen en la tercera y cuarta décadas del siglo XX; por

[58] Robert Escarpit, *Sociología de la literatura*. Barcelona, Oikos-tau, 1971, p. 33.

[59] Los grupos son: "1. Generación de la Arcadia Mexicana (1806, nacidos entre 1776 y 1790); 2. Generación de la Independencia (1821, nacidos entre 1791 y 1806); 3. Generación de la Academia de Letrán (1836, nacidos entre 1806 y 1820); 4. Generación del Liceo Hidalgo (1851, nacidos entre 1821 y 1835); 5. Generación del Renacimiento (1866, nacidos entre 1836 y 1850); 6. Generación de Transición (1881, nacidos entre 1851 y 1865); 7. Generación Modernista (1896, nacidos entre 1866 y 1880)". (Fernando Tola de Habich, "Rodríguez Galván y la Academia de Letrán", en *La Jornada Semanal* suplemento cultural de *La Jornada*, núm. 263. México, 19 de marzo de 2000, p. 3.)

eso, Altamirano, menciona Tola de Habich, "se anticipó universalmente a su tiempo, con mucho de toque de genialidad en la utilización de este instrumento metodológico para el ordenamiento y estudio de la literatura".[60]

Sin embargo, Altamirano carece de seguidores en la aplicación del método, pues en las décadas siguientes no se menciona su trabajo sobre el tema. En cambio, hay intentos de otros autores por enmarcarse en la generación en la que han participado. Es el caso del dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien pertenece al grupo del Ateneo de la Juventud y a quien se deben, por cierto, los primeros estudios de esta promoción. En su artículo "Protesta y glorificación. Una manifestación literaria pública en México" (publicada por primera vez en 1907) habla con entusiasmo de "la generación joven", "nutrida y culta" que ha comenzado también a fundar periódicos, a publicar libros, a patrocinar exposiciones de pintura".[61] Este grupo, en el cual desde luego se incluye, se afinca en torno a un acontecimiento que habrá de ser crucial para su devenir: el desagravio a Manuel Gutiérrez Nájera; icono que estaba siendo desdibujado por Manuel Caballero quien, dice Henríquez, "venía a combatir el modernismo, es decir, el movimiento literario encabezado por el fundador de la *Revista Azul*. Osadía tal hubo de levantar una oleada de indignación en los grupos intelectuales". La protesta adquiere visos de manifestación pública donde se suceden discursos que pretenden limpiar la imagen modernista. Así, Rafael López "lee los vibrantes versos de su 'imprecación del desagravio'" y Ricardo Gómez Robelo "improvisó una enérgica peroración proclamando que este esfuerzo de la juventud mexicana era la declaración de su libertad en el arte y en todos los órdenes".[62]

Esta última frase parece contener el sentido real de la protesta: la búsqueda de la libertad por los senderos del conocimiento, senderos que proveen la ciencia y el arte. Así lo percibe Henríquez Ureña en otro ensayo: "La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México" (publicado en 1925). En el texto habla del "grupo al que yo pertenecía" y define sus características a modo de generación:

> Éramos muy jóvenes —dice— (había quienes no alcanzaban todavía los veinte años) cuando comenzamos a sentir la necesidad del cambio. Entre muchos otros nuestro grupo comprendía a Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, [Jesús] Acevedo el arquitecto, [Diego] Rivera el pintor. Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta en gran

[60] F. Tola de Habich, "Altamirano y la teoría de las generaciones en el siglo XIX", en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno Más Uno*, núm. 1156. México, 27 de noviembre de 1999, p. 3.

[61] Pedro Henríquez Ureña, "Protesta y glorificación. Una manifestación literaria pública en México", en *Estudios Mexicanos*. México, SEP, 1984, pp. 227-228.

[62] *Ibid.*, p. 229.

> parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer [...] Y en literatura no nos confinamos dentro de la Francia moderna. Leíamos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española [...] Nuestra juvenil revolución triunfó.[63]

Desde luego, a este primer entusiasmo y a sus logros indudables sobreviene la diáspora causada por la revolución de 1910. El grupo se dispersa, pero sus enseñanzas habrán de fructificar en la próxima: la de los "Siete Sabios", seguidores como fueron del Ateneo, pero de tres maestros, en especial, de aquella promoción: Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos y Antonio Caso.

Por otra parte, Alfonso Reyes, como miembro del Ateneo de la Juventud, también habla de la configuración de su grupo. En su ensayo "Pasado inmediato", que data de 1939, reconstruye las acciones más importantes llevadas a cabo por él y sus compañeros. Para empezar, habla de la vejez del régimen, de "la generación adulta" que carecía de estrategias de cambio. Frente a ella habrá de erigirse la "llamada Generación del Centenario" dueña de "una preocupación educativa y social".[64] Este grupo combatirá las rutinas filosóficas del positivismo y los *tics* de los ancianos del cientificismo, claro, poniendo a resguardo las figuras de Gabino Barreda y Justo Sierra, patrono, este último, que se debía leer entre líneas porque si bien apoyaba "lo nuevo" compartía los achaques con don Porfirio. Escribe Reyes: "Antes de seguir adelante, un franco tributo a la memoria del gran Ministro de Instrucción Pública, Justo Sierra [...] Dondequiera que intervino, hizo el bien".[65]

Reyes retoma lo dicho por el dominicano Pedro Henríquez Ureña sobre el Ateneo y sus integrantes. Con la distancia histórica que le favorece, alaba "la enseñanza socrática" de éste y perfila sus diferencias con Vasconcelos en cuyo pensamiento observa la elaboración —"en los instantes que la cólera civil le dejaba libres"— de "ensayos de una rara musicalidad ideológica (no verbal)".[66] Asimismo, Reyes ve a su grupo de este modo:

> Era aquélla, sobre todo, una generación de ensayistas, filósofos y humanistas autodidactos. Quién sabe si algún poeta del grupo no se haya empobrecido un poco

[63] P. Henríquez Ureña, "La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México", en *ibid.*, pp. 290-291.

[64] Alfonso Reyes, "Pasado inmediato", en *Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España*. México, FCE, 1960, t. XII, p. 186.

[65] *Ibid.*, p. 194.

[66] *Ibid.*, p. 205.

> por la necesidad de movilizar todas sus fuerzas hacia la reconstrucción crítica en que estábamos empeñados.[67]

Lo que sigue en la exposición de Reyes es la cronología de las acciones que lleva a cabo su grupo; acciones que habrán de darles identidad y cohesión, a la vez que regirán sus aportes al ámbito del humanismo mexicano. Dicha lista es exhaustiva y será la base que habrán de retomar, y repetir, los estudiosos del periodo.[68]

Pero la aplicación del método generacional nos depara una segunda sorpresa en la persona, y, sobre todo, en la obra, de Manuel Gómez Morín, prócer del panismo. Este ideólogo imaginó, moldeó y reconstruyó el perfil de su grupo. En su célebre ensayo *1915*, publicado en 1927, hace un diagnóstico del momento histórico por el que atraviesa el país, en tiempos de la revuelta. Gómez Morín opone a la tiranía revolucionaria las fuerzas del espíritu y la razón para combatir "la aridez mental y moral" imperantes. La lucha armada se le aparece como un "pastiche popular" que prohíja "Venganzas y saqueos; homicidios, robos, violaciones". El dictamen oscuro de la república convulsa se retrata en estas imágenes que habrán de ser cliché de nuestro cine:

> Fue la época en que los salones servían de caballeriza, se encendían hogueras con confesionarios, se disparaba sobre los retratos de las ilustres damas "científicas" y la disputa por la posesión de un piano robado quedaba resuelta con partirlo a hachazos lo más equitativamente posible. La época en que volaban trenes y se cazaban transeúntes. En que se fusilaban imágenes invocando a la Virgen de Guadalupe. En que, con el rifle en la mano, los soldados pedían limosna.[69]

Gómez Morín encaró este desorden proponiendo la acción y la vigilancia de los cambios. Era necesario reconciliar los opuestos, volviéndose, a la vez, "Lógicos e intuitivos. Serenos y entusiastas. Convencidos y escépticos. Todo según la actividad y el momento". Asimismo, propone desafiar la sombra, aunque en la práctica —según pensaba Heidegger— ningún hombre puede ir delante de ella. Quería sacar a la república de campaña, del campamento de la guerra, para guiarla con "rigor en la técnica y bondad en la vida".

Esa acción dirigida debía estar a cargo, ni más ni menos, que de una generación dispuesta a enseñar, a disciplinar y a instrumentar la crítica, en virtud de que la del Ateneo había sido dispersada por la danza revolucionaria.

[67] *Ibid.*, p. 206.

[68] Reyes divide las acciones de su grupo en dos campañas en un periodo que va de 1906 a 1910. (*Cf. ibid.*, pp. 207-209.)

[69] Manuel Gómez Morín, *1915 y otros ensayos*. México, Cultura, 1927, pp. 23-24.

La generación será, para Gómez Morín, la "íntima vinculación establecida entre varios hombres por la existencia en todos ellos, de un mismo impulso inefable, de una inquietud peculiar, de ciertas maneras profundas de valorizar la vida y de plantear sus problemas".[70] Este sentimiento grupal, como hemos visto, era parte del arraigo en los integrantes del Ateneo, por ello, no es extraño que Morín, más los seis sabios que le acompañan, lo herede. Pero, a su vez, hereda el pensamiento de Ortega y Gasset quien, para estas épocas, ya había difundido sus ideas sobre el tema.[71]

Del pensador ibérico no sólo retoma la nomenclatura teórica, sino la pasión por el tema y las certezas según las cuales un grupo de esta dimensión es el gozne sobre el que gravitan los cambios en la historia. En Gómez Morín el método de Ortega se convierte en credo, en doctrina urgente que se debe aplicar en el paisaje virgen del suelo mexicano. Veámoslo si no:

> Por eso —escribe— debemos hablar de nuestra generación, ahondar en sus raigambres, proyectarnos a su porvenir, buscar en ella el símbolo de lo que podrá esperarse después en nuestro México: obscuridad dolorosa de mestizaje, trágica supervivencia de grupos derrotados en una científica selección racial, mediocridad de criollos tropicales vivaces, superficiales y espiritualmente invertebrados, o "raza cósmica", cultura nueva, sentido total de la vida que armonice y supere las contradicciones que atormentan al mundo moderno.[72]

La arenga de Gómez Morín no está dirigida a los literatos sino a los científicos sociales, a la gente que puede hacer algo en el ámbito de la política para instaurar el orden que el país requiere al momento de su desarrollo económico e institucional. En este sentido, lee la cara histórico-sociológica del método de Ortega, vertiente que, por otra parte, es sustancial en el pensamiento del filósofo.

Casi ocho años después de la publicación del ensayo de Gómez Morín aparece, en 1934, *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos. En esta obra hay un capítulo que se titula "La lucha de las generaciones"; en él, el filósofo mexicano rechaza la aplicación del método de manera abusiva y pone como ejemplo "aquella generación fantasma de 1915".[73] Esto demuestra no sólo que Ramos había leído *El tema de nuestro tiempo*, de Ortega, sino también a Gómez Morín, con quien, por cierto, no está de acuerdo.

[70] *Ibid.,* pp. 26-27.

[71] *Cf.* Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la revolución mexicana.* México, Tusquets, 1999, p. 246.

[72] M. Gómez Morín, *op. cit*. p. 30.

[73] Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Espasa Calpe Mexicana, 1992, p. 127.

Samuel Ramos elige el camino de la ortodoxia para referirse a las generaciones, pues, a su juicio, debe haber un nexo espiritual profundo entre sus integrantes. Luego reafirma su opinión al respecto:

> Una generación es, pues, algo mucho más trascendental que un mero grupo literario, el cual, desde luego, puede hacer historia, en tanto que participa con un sentido original de la vida. El valor de una generación debe estimarse por la obra en sí, pero además por sus relaciones con el medio. Cada auténtica generación que pasa, deja tras de sí una huella perdurable que se suma al acervo cultural y contribuye a formar la tradición de cada país.[74]

La idea del espesor de los grupos en un contexto cultural amplio habrá de ser explotada más tarde por Wigberto Jiménez Moreno, Luis González y Enrique Krauze, como se verá. En este sentido puede decirse que Ramos, inspirado en Ortega y Gasset, tiene razón.

Pero en el ámbito literario, el asunto será abordado, entre broma y veras, por José Luis Martínez en su ensayo "Problemas de la historia literaria", publicado en 1946. Aquí se observa claramente la recepción de los textos de Ortega, incluso, el valiente crítico mexicano, llena de contenido el controversial cuadro que supone la sucesión de las promociones cada quince años. Nosotros lo esquematizamos aquí con información suya. Veámoslo sin descuidar su carácter festivo:

ETAPA	LAPSO	ACCI
Niñez	Primeros 15 años	Enseñanzas escolares
Juventud	De 15 a 30	Aprendizaje y formaci -Lecturas sugeridas en -Lecturas compartidas -Descubrimiento de au -Se aviva el instinto de -Formación de revista miembros de la genera que publiquen -Descubren las "envid imperantes en la Repú -Interactúan con otros

[74] *Ibid.*, p. 129.

Fuera del juego anterior, que en el fondo tiene mucho de verdad, José Luis Martínez considera que el primer elemento de "la vida literaria" es el autor en tanto que individuo y que el grupo podrá ser parte de una dinámica social, si las condiciones lo permiten; esto es, si entre sus miembros hay "una particular cohesión ideológica y operante".[75] Actitud sensata que no pone en tensión el conflicto clásico entre generación y autor "inclasificable".

No obstante, en la reflexión teórica será el historiador Wigberto Jiménez Moreno quien adecue el método al contexto mexicano. Su estudio se publicó en un cuaderno del Seminario de Cultura Mexicana (en 1974) bajo el título de *Enfoque generacional en la historia de México*. Desde entonces, son varios los autores, como Luis González y González, Enrique Krauze o Fernando Curiel, que reconocen la deuda con este historiador.

El trabajo de Jiménez Moreno es interesante, aunque su pasión por el ritmo de las generaciones lo lleva a la profecía, y aventura juicios que representan una especie de "historia del porvenir". Dice, por ejemplo, que "En 1938/40 se instauró una nueva atmósfera socio-cultural que se deterioró seriamente en 1968 y que —de acuerdo con el ritmo a que vivimos— acabará en 1976 —acaso con un estallido revolucionario— o, cuando más, hacia

Iniciación	De 30 a 45	Período activo de exis -Escriben sus "obras i -Proponen "valientem -Resisten la presión de irrespetuosos" que los
Predominio	De 45 a 60	-"Defensa" y "retoque completas" -Publicación de memo -Recepción de "honor doctorados honorífico -Tiempo de "servir de ingresar con pie segur literarias"
Vejez	De 60 a 75	-Tiempo "de ser invita academia y de aguarda dulcemente la muerte"

[75] José Luis Martínez, "Problemas de la historia literaria", en *Problemas literarios*. México, Conaculta, 1997, p. 32.

1980".[76] La predicción, como pretendía don Wigberto, no se cumplió, como tampoco se cumplió el sueño de miles o millones de marxistas en todo el mundo, según el cual, el imperio Yanqui tenía los días contados, porque así lo predecían las leyes de la historia, incluido el famoso libro de Lenin *El imperialismo: fase superior del capitalismo*, cuya tesis central sostenía que las naciones imperiales se aniquilarían entre sí. Y es que el lindero entre esplendor y decadencia no siempre está muy claro. En este sentido, es verdad trivial decir que la decadencia de Roma duró mil años.

Otro dato curioso en el estudio de Jiménez Moreno es el aspecto conjetural. El autor observa que en 1753 Miguel Hidalgo, a la edad de 14 años, vivió la expulsión de sus maestros jesuitas de la Nueva España y que "De ahí en adelante él pensó hacer exactamente lo que había hecho el gobierno español con sus educadores, en el momento en que se llevara a cabo la independencia".[77] Aquí la pregunta consistiría en averiguar si en 1753, a los 14 años, Hidalgo pensaba en la Independencia, o si ya sabía que él sería el prócer de tan alta faena. Otro caso conjetural acontece con la figura de Juárez ya que, según Wigberto Jiménez, "tenía 25 en 1831, cuando Guerrero fue fusilado cerca de Oaxaca. En 1867 mandó fusilar a Maximiliano. Aunque no se advierta, pudo haber relación entre los dos sucesos: se vengó a Guerrero, víctima de 'monarquistas'".[78]

Desde luego, si se explora (y explota) la idea del ritmo de la historia y se supone, además, que unos sucesos son *causa* y otros *consecuencia* se encontrará que lo primero explica a lo segundo y viceversa, y que todo se relaciona con todo, pero el azar rige buena parte de los cambios y la predicción se alimenta de las intuiciones, algunas son, a veces, muy afortunadas, pero no deben tomarse como *método*.

Por otra parte, el estudio de Jiménez Moreno retoma especialmente las tesis de Ortega y Gasset quien, a su juicio, "esboza con mayor claridad este enfoque histórico-sociológico de las generaciones".[79] En seguida, ajusta los intervalos generacionales a 13 años, a diferencia de Ortega que, como hemos visto, los establece en 15. Las razones del cambio se deben, según el autor, a "un caso de relativa precocidad de nuestro pueblo, que podría explicarse, tal vez, por razones biológicas".[80] Acto seguido, fijará cuatro criterios para la demarcación de un grupo: 1. El año de nacimiento frente a los hechos que en él ocurran; 2. El momento en que se empieza a figurar (entre los

[76] Wigberto Jiménez Moreno, *Enfoque generacional en la historia de México*. México, Seminario de Cultura Mexicana, 1974, p. 6.

[77] *Ibid.*, p. 11.

[78] *Ibid.*, p. 10.

[79] *Ibid.*, p. 9.

[80] *Ibid.*, p. 11.

25 y 30 años); 3. El momento en que se empieza a tomar el poder, según la actividad de cada quien (entre los treinta y los 60), y 4. "El momento en que una generación como tal deja de actuar decisivamente", esto es de 58 a 63 en adelante. Sigue la clasificación de los grupos, especialmente políticos, en México, desde 1690 hasta 1970. Se trata de un estudio minucioso en el cual se asocia a los individuos con los movimientos culturales y revolucionarios; para ello se establece una curiosa nomenclatura. Así, por ejemplo, a la Ilustración mexicana, que va de 1690 a 1759, corresponden cinco promociones: preilustrada, protoilustrada, pleniilustrada, epiilustrada y postilustrada. Este análisis de filigrana resulta interesante aunque, como siempre, establecer las diferencias entre un autor o personaje político "proto" o "pleni" ilustrado nos podría llevar a la esquizofrenia. Esto en literatura es muy difícil de hacer. A pesar de ello, como ya se ha dicho, el trabajo de Jiménez Moreno es pionero en el ámbito de los estudios históricos en México. No en vano continúan la veta dos investigadores de relieve: Luis González y Enrique Krauze.

A González y González corresponde poner en práctica, *in extenso*, los hallazgos de Wigberto Jiménez en un texto ya clásico: "La ronda de las generaciones". Para empezar, el autor solicita la comprensión, o aquiescencia, del lector en torno a la teoría generacional, ya que seguirá sus presupuestos. Por lo tanto se le pide: 1) que admita que los cambios históricos se realizan a partir de la acción de las "minorías rectoras, grupos de hombres egregios, asambleas de notables [...]";[81] 2) que acepte lo dicho por Ortega en cuanto a que estas minorías "no duran más que las existencias individuales que las componen ni suelen mantener su hegemonía plena por un periodo mayor de quince años", después del cual habrá de surgir una nueva, de acuerdo con las etapas orteguianas: infancia, juventud, madurez, segunda madurez, vejez, senilidad; 3) que convenga en la partición de seis generaciones en un lapso que va de 1856 a 1958. Dicho ordenamiento queda del siguiente modo:

1. Pléyade de la Reforma o generación de Juárez.
2. Generación *tuxtepecadora* o compañeros de Porfirio Díaz.
3. "Los científicos" o camada de Limantour.
4. La centuria azul o generación modernista.
5. "Los revolucionarios de entonces" al estilo Obregón y Vasconcelos.
6. "Los revolucionarios de ahora" o equipo generacional de 1915.

Sigue un examen minucioso de estas agrupaciones en los diversos ámbitos de la vida social: político, religioso, académico, literario, etcétera. De este

[81] Luis González y González, "La ronda de las generaciones", en *Todo es historia*. México, Cal y Arena, 1989, p. 127.

análisis, Luis González y González extraerá quince conclusiones, de gran interés, sobre algunas características comunes a las "minorías rectoras" en la historia de México. Así, encuentra que los miembros de las agrupaciones, en su gran mayoría, proceden de la clase media y son de origen urbano, predominando la ciudad de México u otra metrópoli importante de provincia. Relacionado con lo anterior, conjetura que las elites no conviven con la muchedumbre iletrada del país, ya que desde la niñez empiezan a formar la comunidad personal con sus pares y, por último, el autor observa que la figura del caudillo, el guía, el *duce* o el *führer* no aparece tan clara en nuestras generaciones.[82] Esto último es de esperarse en virtud de que en el trabajo del autor convergen diferentes disciplinas y gran número de agrupaciones, pero en el desarrollo de la literatura, como lo ha visto José Luis Martínez, el caudillo es una figura emblemática.

Un dato curioso adicional es el relativo a que, según Luis González, "ninguna de las minorías rectoras de México ha alcanzado rango internacional ni como grupo ni individualmente". El autor habla de los estadistas, de los economistas que no han dejado impronta allende las fronteras del país. Fuera de todo chovinismo, habría que subrayar la idea según la cual, la literatura mexicana ha influido de manera permanente, y esto a partir del modernismo, por lo menos en el ámbito hispanoamericano. De hecho, y sin afán de ser reduccionistas, sólo hay dos países —en Hispanoamérica— con una fuerte tradición literaria: México y Argentina. Chile tiene dos premios Nobel, Guatemala uno, Colombia otro, Nicaragua es un país con un literato, al grado de que (otra vez pedimos perdón por el exceso) si el país nica desapareciera, acaso sólo quedaría la memoria de Rubén Darío.

En México, hay figuras internacionales como Pedro Henríquez Ureña (aunque dominicano se formó y formó gente aquí),[83] Alfonso Reyes, Octavio Paz,

[82] El autor, sin embargo, hace una lista progresiva de notables a lo largo de estas seis generaciones; dice: "Algunos llegaron a valer tanto (los Lerdo, Juárez, Ramírez, Altamirano, Porfirio Díaz, Sierra, Limantour, Bernardo Reyes, Rabasa, Bulnes, Madero, Obregón, Calles, Vasconcelos, Antonio Caso, Orozco, Rivera, López Velarde, Cárdenas, Alemán, Lombardo, Daniel Cosío, Torres Bodet, Gorostiza, Novo, etc.), que consiguieron jefaturar, o casi, algunas élites de las minorías, que no la totalidad de éstas [...] Tampoco se ve por ninguna parte un guía único de oriundez extranjera o extrahumana. Es indudable la veneración que en diversos periodos ha gozado Víctor Hugo, Augusto Comte, Herbert Spencer, Emile Sola, Charles Darwin, Baudelaire, Alain Kardec, Henri Bergson, Bertrand Russell, José Ortega y Gasset, Carlos Marx, Sigmund Freud, Nietzsche, William James, John Dewes y otros. Como quiera, de ninguno de ésos ni de otros se puede decir que se hayan posesionado totalmente del alma de los protagonistas nacionales". (*Ibid.*, p. 208.)

[83] Ernesto Sábato recuerda con emoción la figura del dominicano, quien debió huir a Argentina, presumiblemente por diferencias con Vasconcelos: "En la época en que cursaba el

Juan Rulfo, Carlos Fuentes. Pero no sólo hay figuras, hay tradición, lo cual implica que hay un devenir prehispánico, colonial, decimonónico y moderno (o sea siglo XX), en el que parecen confluir y amalgamarse lo de dentro con lo de fuera, lo antiguo (precolombino) con lo nuevo (occidental). Por último, en términos de "minorías rectoras" la del Ateneo de la Juventud, la de Contemporáneos, la agrupada en las publicaciones *América* y *Poesía de América* —por citar unas cuantas— difundieron su obra y compartieron páginas con autores internacionales. Entonces sucede, más bien, que en la literatura las influencias no ocurren de manera inmediata, como podría suceder en el ámbito de la política; se dan, en muchos casos, de manera decantada, depurada y, con frecuencia, en sentido oblicuo.

Pero volviendo al método, Enrique Krauze es otro de los historiadores que sigue a Jiménez Moreno. En su ensayo "Cuatro estaciones de la cultura mexicana" se ocupa de cuatro generaciones del siglo XX, a las que observa frente a la diversidad de actividades que llevan a cabo sus integrantes. Así pues, hace el inventario de historiadores, arquitectos, escultores, científicos, juristas, literatos, etcétera. Los grupos que estudia son:

1. La generación de 1915 (nacidos entre 1891-1905), a quienes corresponde la "fundación" y el "autoconocimiento", o "autognosis", dirá Luis González.
2. La generación de 1929 (1906-1920), que se caracteriza por la paradoja de la rebeldía y la institucionalidad; actitudes que fueron también de José Vasconcelos.
3. La generación de Medio Siglo (nacidos entre 1921 y 1935), que asumen la crítica y el cosmopolitismo como bandera y modo de ser.
4. La generación de 1968, que oscila, según el autor, entre la militancia y el conocimiento.

primer año, supimos que tendríamos como profesor a un 'mexicano' que en rigor era puertorriqueño [*sic*]. Y se me cierra la garganta al recordar la mañana en que vi entrar a la clase a ese hombre silencioso, aristócrata en cada uno de sus gestos que con palabra mesurada imponía una secreta autoridad: Pedro Henríquez Ureña. Aquel ser superior, tratado con mezquindad y reticencia por sus colegas, con el típico resentimiento de los mediocres, al punto que jamás llegó a ser profesor titular en ninguna de las facultades de letras.

A él debo mi primer acercamiento a grandes autores, y su sabia admonición que aún recuerdo: "donde termina la gramática empieza el gran arte". (Ernesto Sábato, *Antes del fin*. México, Seix Barral, 1999.) También recuerda cómo el maestro se desgastaba en "tareas menores", corrigiendo trabajos escolares y le pregunta: "¿Por qué, Don Pedro, pierde tiempo en esas cosas?" A lo que respondió: "Porque entre ellos puede haber un futuro escritor". (*Ibid*., pp. 47-48).

Asimismo, de estos cuatro momentos hace un estudio que se rige por la idea que él tiene de la generación. Sus planteamientos se alejan del dogma y habrán de ser muy valiosos para el desarrollo de la presente investigación. Krauze dice que "Existen ámbitos específicamente culturales en los que la teoría generacional funciona dentro de sus limitaciones propias".[84] Este ámbito, en México, se observa, en la entropía de nuestro desarrollo cultural centralizado en la capital del país y en algunas metrópolis de provincia. Otro factor es el paternalismo de Estado frente a los artistas. El apoyo se recibe a través de múltiples instituciones; para muestra, habría que ver en el tiempo presente cómo el Conaculta, la SEP y las universidades alojan a centenares de promociones. Lo anterior nos lleva a visualizar la cultura mexicana como un "árbol genealógico con claras y no muy frondosas ramificaciones".[85] De ahí que en nuestro medio la sucesión y el eslabonamiento generacional es, por lo menos hasta la década de los años cuarentas, una constante. Cosa muy distinta ocurre en países donde persiste la descentralización, como en Estados Unidos. En este país, escribe Krauze, "fuera de ciertas corrientes literarias de los años treinta y los sesenta, es difícil hablar de un árbol genealógico".[86]

De este modo, Enrique Krauze advierte que en México es posible la aplicación del método de Ortega en virtud de las relaciones de coetaneidad suscitadas entre los personajes de nuestra cultura. Su consigna es "dime con quién andas y te diré a qué generación perteneces". De ahí que el acontecer histórico se le aparezca como un cuadro denso que, para su estudio, requiere de las herramientas hermenéuticas del estudioso, ya que éste debe recoger "los momentos en que los hombres hablan de sí mismos, sus lecturas, su identidad, sus padres y sus hijos intelectuales".[87] También dirá que se debe estar atento a las modas, a las sucesiones, a las vigencias, etcétera.

Para Krauze, el método es un instrumento de desmontaje para observar las relaciones imperantes en un devenir histórico. La imagen gráfica que evoca refiere al *Paseo dominical por la Alameda Central*, obra de Diego Rivera que no sólo sintetiza el derrotero del país sino que orienta las pesquisas de los científicos de la historia generacional en México; incluidos Wigberto Jiménez, Luis González y González, y el propio Krauze.

Finalmente, un investigador que se ha ocupado del método generacional en diversos escritos —y que sin duda es discípulo de los tres autores antes mencionados— es Fernando Curiel Defossé. En su obra *Ateneo de la Juventud*

[84] Enrique Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", en *Caras de la historia*. México, Joaquín Mortiz, 1983, p. 124.

[85] *Ibid.*, p. 125.

[86] *Idem.*

[87] *Ibid.*, p. 128.

(A-Z) estudia las periodizaciones que se han hecho de nuestra literatura y dialoga con los autores que se han ocupado de estos estudios. Sigue de cerca a Wigberto Jiménez Moreno, José Luis Martínez, Enrique Karuze y disiente de Carlos Monsiváis quien, en lugar de generaciones, prefiere ocuparse de los periodos. Curiel Defossé concluye con una lista muy interesante de "elementos para una teoría generacional".[88] Éstos son:

1. Unir a las categorías de *coetaneidad* y *contemporaneidad* la de *contingente*: "conjunto, peña, cotarro o equipo objeto de estudio".
2. Ampliar la nómina generacional con la de "artistas, intelectuales, políticos, empresarios y científicos con el propósito de que el corte sincrónico saque a la luz el modo, 'toque', estilo de toda época. De ahí que también deben incluirse al sector delincuentes, asesinos, estafadores, ladrones".
3. "El examen de un grupo, generación, tropa protagónica demanda, al mismo tiempo, el de los grupos, generaciones, tropas protagónicas previa y posterior".
4. Poner atención a las "simpatías" y "diferencias" de los integrantes de un grupo.
5. Estudiar también las alianzas momentáneas con otros grupos porque "No pocas veces las generaciones forman constelaciones".
6. "El estudio generacional debe comenzar por la versión propia, autognosis, confesión de parte. De ahí la preeminencia filológica, reconstructivista".

Curiel Defossé continúa su trabajo con el método en su obra *Elementos para un esquema aplicable a cien años (aprox.) de la literatura patria.* Esta clasificación está inspirada en el trabajo, ya antes esbozado, de Luis González "La ronda de las generaciones", pues prácticamente ambos estudian la misma zona de fechas: 1867-1968. Por lo demás, Curiel reivindica el método "no obstante su desprestigio" y señala algunos elementos adicionales como improntas de cada grupo:

1. Especificidad: "Estética, cultural, lexical".[89]
2. Imbricación: "estudio del o los equipos anteriores, posteriores y coincidentes".

[88] *Cf.* Fernando Curiel Defossé, *Ateneo de la Juventud (A-Z)*. México, UNAM, IIF, 2001, pp. LVI-LVII.

[89] F. Curiel Defossé, *Elementos para un esquema aplicable a cien años (aprox.) de la literatura patria*. México, UNAM, IIFL, 2001, p. 25. En adelante se resume o se hace paráfrasis de los elementos enunciados por el investigador, las páginas a que corresponde el punteo van de la 25 a la 30, de la obra aquí citada.

3. Manifiesto: comprensión de ideas literarias y extraliterarias del grupo.
4. Simpatías y diferencias internas: posiciones y/o alianzas internas.
5. Elenco total: observar la nómina de integrantes con mayor amplitud.
6. Versiones y revisiones: qué dicen de sí mismos, cómo se ven los miembros de una generación.
7. Tipo de agrupación: ver qué es entre "Asociación, sociedad, taller, cenáculo, catacumba, consejo de redacción, revista, pacto, alianza, ateneo, constelación, comité de pares, jurado".
8. Internacionalización: que pone en juego el diálogo con escritores de la propia u otras lenguas.

Con esta aplicación, Curiel Defossé revitaliza la teoría generacional en México y también la aplica con habilidad a la esfera literaria.

Así, lo que hasta ahora hemos descubierto es que la reflexión sobre el tema es más abundante de lo que en principio parecía. También la aplicación intuitiva ha ocurrido desde el *remoto* siglo XIX. No obstante, como ha sucedido en España, en México ha habido oposiciones al uso de este método. Quizá la más destacada, gracias al vigor del oponente, sea la de Carlos Monsiváis y por eso vale la pena citar sus argumentos.

En su "Proyecto de periodización de la historia cultural de México",[90] publicado en 1971, se opone a la clasificación por generaciones de la historia literaria en una lista de doce objeciones que aquí se resumen:

1. Por "su carácter arbitrario".
2. Su acento mítico.
3. Su tono aislacionista.
4. Su descrédito.
5. La vocación apologética y chovinista de la cultura oficial.
6. La idea exclusiva de la Alta Cultura.
7. La incapacidad de esta teoría de ubicar figuras aisladas.
8. La incapacidad para ofrecer panoramas coherentes.
9. Falta de estudio sistemático "entre los movimientos sociales, económicos y políticos de México y la actividad cultural".
10. Énfasis en la continuidad a partir de las influencias personales, las "reiteraciones de estilo".
11. El mito de la insularidad.

[90] *Cf.* Carlos Monsiváis, "Proyecto de periodización de la historia cultural de México", en *Texto crítico*, núm. 2. Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Facultad de Humanidades, Universidad Veracruzana, julio-diciembre, 1971, pp. 95-96.

Asimismo, en sus ya clásicas, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", aparecidas hacia 1976, Monsiváis insiste sobre la idea de que el método de Ortega propicia mitologías porque "vislumbra en la historia y en la cultura a entidades lineales y circulares",[91] esto lo lleva a construir una perspectiva unitaria, una "fantasía elitista", propia de la consolidación de la sociedad burguesa en el siglo XIX. Según Monsiváis "para los treintas" esta teoría se disuelve porque

> La "comunidad personal" se va debilitando cuando sus fallas se vuelven demasiado advertibles: la inexistencia de una final concepción común entre los miembros de la "generación"/ la falta de acuerdo sobre un "destino temporal" idéntico/ el hecho clarificador: las contradicciones históricas vuelven irrelevantes las diferencias entre generaciones.[92]

Las dudas de Carlos Monsiváis anteceden a los trabajos que posteriormente desarrollaron Luis González y Enrique Krauze, trabajos que, de algún modo, dan respuesta a muchas de sus inquietudes, por lo demás bastante razonables. Así, dicho sea en términos amplios, estos autores pretenden suprimir el carácter arbitrario de las clasificaciones recurriendo a la espesura cultural de los periodos, lo que, en buena medida, evita el aislacionismo, los énfasis en la alta cultura y propicia la apertura del análisis hacia otras actividades y campos del saber convergentes. Por otra parte, el uso de la periodización generacional está muy arraigada, al grado de que ni el propio Monsiváis puede eludirla. Sus "Notas" siguen esa misma ruta: "Ateneo", los "Siete sabios", "Contemporáneos", "Taller", etcétera. Así pues, más que desechar el instrumento habría que "adecuarlo" y ver en qué condiciones funciona y en cuáles no.

Para finalizar esta crónica veamos, de modo breve, lo que dicen los poetas de sus respectivos grupos. En el caso del "Ateneo" y los "Siete Sabios" ya se ha hecho referencia a Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Manuel Gómez Morín, respectivamente. En Contemporáneos fue el poeta y ensayista Jorge Cuesta quien los delineó hacia 1933, en este famoso párrafo:

> Quienes se distinguen en este grupo de escritores tienen de común como todos los jóvenes mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquítico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas europeas; no tener cerca de ellos sino muy pocos ejemplos brillantes, aisla-

[91] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 1987, t. II, p. 1396.

[92] *Ibid.*, pp. 1396-1397.

> dos, confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino.[93]

Luego dirá que uno de los rasgos que unen al grupo son su sentido de la reflexión y la crítica, procesos que los llevan a una especie de escepticismo, ya que "Su virtud común ha sido la desconfianza y la incredulidad". ¿Quiénes son estos autores? Jorge Cuesta los enumera: Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Rubén Salazar Mayén. A todos ellos, aparte de su sentido de la crítica, los distingue la soledad y la "actitud de pobreza" que los impele a no *robar* a nadie sus hallazgos. Esta *honestidad*, digamos, se transforma en "decepción" para la historia y para su propia causa. Escribe Cuesta:

> Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a nuestro paisaje; cómo Ortiz de Montellano decepciona a nuestro folklore; cómo Salvador Novo decepciona a nuestras costumbres; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a nuestra literatura; cómo Jaime Torres Bodet decepciona a su admirable y peligrosa avidez de todo lo que le rodea; cómo José Gorostiza se decepciona a sí mismo; cómo Gilberto Owen decepciona a su mejor amigo.[94]

De este modo, a ojos de Cuesta, su grupo es, hasta cierto punto, crítico, introvertido, humilde, cortés, y vive en la "pobreza" y el "desamparo"; esto último, al menos, como postura vital. No obstante, el retrato no es tan fiel. Contemporáneos, dicho sea sin menoscabo de su talento, contó casi siempre con el apoyo oficial. Muchos de sus integrantes desempeñaron puestos públicos en el gobierno; fue el caso de Torres Bodet, José Gorostiza y Salvador Novo.[95] El favor oficial, por otro lado, no es una mancha si se considera, como lo ha señalado Luis González, que en México el Estado ha sido el principal *benefactor* de la cultura.

Por lo que respecta al grupo de *Taller*, Octavio Paz, su integrante más destacado, asume una postura muy favorable a la teoría generacional:

[93] Jorge Cuesta, "Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia", en *Poesía y crítica*. México, Conaculta, 1991, p. 273. Otra cala sobre la generación aparece en el prólogo a la *Antología de la poesía mexicana moderna* (México, SEP, 1985); Cuesta escribe: "Los grupos, las escuelas, se disuelven; sólo quedan los individuos que las han superado" (p. 40).

[94] J. Cuesta, "Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia", en *op. cit*., p. 275.

[95] Sin embargo, no se debe olvidar el ataque al grupo de Contemporáneos por algunos medios oficiales —y oficiosos—, incluida la cauda beligerante del estridentismo, por sus preferencias sexuales. Dicha asonada implicó renuncias y reacomodos laborales de algunos miembros del grupo (*Cf*. Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*. México, Conaculta, 2002*, passim.*)

> Una generación literaria es una sociedad dentro de una sociedad y, a veces, frente a ella. Es un hecho biológico que asimismo es un hecho social: la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase, y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones y los mismos intereses estéticos y morales.[96]

También son conocidas sus ideas respecto a su promoción frente a Contemporáneos:

> jamás vimos la palabra como "medio de expresión". Y esto —nuestra repugnancia por lo literario y nuestra búsqueda de la palabra "original", por oposición a la palabra "personal"— distingue a mi generación de la de Contemporáneos. La poesía era actividad vital más que ejercicio de expresión.[97]

Esta curiosa fórmula, a nuestro juicio, no es una marca que distinga a los dos grupos de poetas; quizá las diferencias, en principio, se deban a la brecha temporal. El mismo Paz reconoce que hubo colaboración entre los poetas: "desde el primer número, Xavier Villaurrutia fue un constante colaborador de *Taller*. También publicaron con frecuencia en la revista Jorge Cuesta, Carlos Pellicer; Bernardo Ortiz de Montellano".[98]

En conclusión, el recorrido precedente nos muestra las peripecias de un método, que si bien no convence a todos, tampoco ha dejado de usarse con más o menos acierto. A estas alturas es difícil proscribirlo, aunque sería saludable que su aplicación fuera menos rígida o con cierta dosis de escepticismo.

En este sentido, el uso del término "generación" aludirá, para efectos de esta investigación, a un "equipo" o promoción, como sugiere Escarpit. También evocaremos a Krauze cuando observa que el método debe emplearse sin dogma, reconociendo que no hay "generaciones perfectas", que siempre habrá autores "inclasificables" o expectantes de un grupo. También consideramos oportuno subrayar que todo estudio de esta índole debe observar el tejido cultural que suscita el contexto. Ésta ha sido la base sobre la que han fincado sus estudios Jiménez Moreno, Luis González, Enrique Krauze y Fernando Curiel.

[96] Octavio Paz, "Antevíspera: 'Taller' (1938-1941)", en *Generaciones y semblanzas*. México, FCE, 1987, t. I, p. 119.

[97] Octavio Paz, "Poesía mexicana moderna", en *Las peras del olmo*. Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 56.

[98] Carta de Octavio Paz a José Emilio Pacheco en "Inventario. Posdata. Revueltas, Paz, *Taller* y *Contemporáneos*", en *Diorama*, *Excelsior*. México, 30 de mayo de 1976, p. 14.

La Generación de Medio Siglo

El historiador Wigberto Jiménez Moreno llamó "Generación de Medio Siglo" a una promoción amplia de personajes que, en principio, tienen en común el haber desarrollado una obra en la década de los años cincuentas del siglo XX. Tomó el nombre de una revista homónima que publicaron Carlos Fuentes y Porfirio Muñoz Ledo en la Facultad de Derecho de la UNAM.[99] Esta nominación tuvo éxito y pronto la crítica literaria la hizo suya. Así, por ejemplo, Carlos Monsiváis descubre en ella "la precisión y la vaguedad necesarias" para referirse al periodo. Sin embargo, aunque la frase es económica, es más bien *vaga* que *precisa*, y cualquier estudio que se pretenda sobre esa década, habrá de aproximarse con cuidado a los autores y a las obras en cuestión.

En este tenor, nuestro propósito, en las siguientes páginas, consistirá en observar el contexto o serie histórica de la década; después se verán algunas manifestaciones culturales y, por último, aparecerán los grupos literarios y, dentro de ellos, los ocho poetas mexicanos.

Se atribuye la paternidad del concepto "serie" al formalista ruso J. Tinianov, quien, en su ensayo "Sobre la evolución literaria" trata de responder a esta pregunta: "¿cómo y en qué la vida social entra en la literatura?" y luego se responde: "La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal".[100] Esta sencilla conclusión parece inobjetable, el asunto estaría en ver cómo el lenguaje *expresa* los elementos sociales, y, a la inversa, habría que explicar los mecanismos de influencia de la obra en la época.

Por lo pronto, Tinianov advierte zonas de influencia, o series, contiguas a la obra literaria. Tanto Helena Beristáin como Angelo Marchese, en sus respectivos diccionarios, han imaginado esta correlación a manera de círculos concéntricos. De este modo, las series se organizarían desde lo más general hasta lo específico, como se observa en esta enumeración decreciente:

4. Serie histórica: elementos socioeconómicos.
3. Serie cultural: manifestaciones artísticas que, en conjunto, conforman la visión de mundo (*Weltanschauung*).

[99] La revista se publicó entre 1953 y 1957; en ese lapso salió de escena tres años para reanudarse en 1956. En la nómina de sus colaboradores aparecen, entre otros, Juan Bañuelos, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y Raymundo Ramos. "En la primera entrega de la segunda época —consigna Armando Pereira— se aclara que la revista tiene como propósito ser un espacio de expresión para los jóvenes interesados en analizar a la sociedad". (Armando Pereyra, ed., *Diccionario de literatura mexicana*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000, p. 218.)

[100] J. Tinianov, "Sobre la evolución literaria", en Tzvetan Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1987, p. 97.

2. Serie literaria: promociones de escritores, géneros, estilos, etc.
1. Obra: texto en sí como estructura y sistema.[101]

Así, para nuestros fines, y a partir del cuadro precedente, se empezará por reconocer algunos datos históricos de la década.

Al periodo comprendido entre 1940 a 1968 se le conoce como "El milagro mexicano", o la etapa del "desarrollo estabilizador", en virtud de que nuestra economía creció como nunca en la historia reciente del país. Dicho crecimiento fue acompañado de la "estabilidad" y la "paz social" alcanzadas, luego de una década de lucha armada (1910-1920) y de 14 años en los que priva el enfrentamiento entre caudillos (1920-1934). Con la expulsión de Plutarco Elías Calles, a quien Cárdenas amablemente le costeó un boleto de avión al extranjero, empezó la verdadera institucionalización no sólo de las dependencias de gobierno, sino de la vida nacional en pleno. Todo ello se reflejará en políticas sociales cuyo objetivo será integrar a los marginados al conjunto de la nación.

Cuando Cárdenas dejó la presidencia, la Revolución ya había rendido sus primeros frutos en el reparto agrario, en el fomento a la soberanía[102] a través de la expropiación petrolera en 1938, en el fortalecimiento de la estructura de poder, como la figura del *señor presidente*, que habrá de imperar sobre las facciones y los intereses de grupo en pro de un gran proyecto. Ese "proyecto" se convirtió en una utopía que, como todas las que ha habido en la historia fue rebasada, si no derrotada por la realidad. La indulgencia con los pobres fue y ha sido un propósito noble, pero de logros ínfimos. Lo sabemos hoy cuando, de cien millones de mexicanos, setenta están en la pobreza y cincuenta millones en condiciones extremas de miseria: eso sí, frente a un dos por ciento de la población que forma parte del *jet set*.

Pero la utopía cardenista ni siquiera aguardó las veleidades del tiempo: fue debilitada, en la práctica, con el cambio de mando sexenal; primero durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y prácticamente liquidada en el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), el "cachorro" mayor de la Revolución. En este sentido, Ávila Camacho llegó al poder con el

[101] *Cf.* "Serie", en Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 2000.

[102] También resulta memorable la solidaridad del gobierno de Cárdenas con la República española, y su política en favor del exilio para un importante número de combatientes por la libertad y la democracia cuando ésta fue sustituida por la dictadura franquista. "A su llegada a México —consigna Armando Pereira— fundarían La Casa de España, dirigida por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, que en 1940 se convertiría en El Colegio de México". (Armando Pereira, *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. México, UNAM, IIFL, 1997, p. 19.)

propósito de apaciguar los ánimos de los empresarios y los grupos confesionales y derechistas en general que veían con horror el sesgo gubernamental hacia el "socialismo". Así que se ganó al empresariado a través de las concesiones y las prebendas, de modo que los hombres de negocios dejaron de coquetear con el pequeño PAN de entonces y decidieron "aprovechar la oportunidad", incluso pasaron a ocupar "altos puestos políticos";[103] en virtud de que el "Presidente Caballero" no había caído en los "errores" (de omisión y exclusión inconfesables) del anterior.

Con un gobierno proclive al empresariado (pero no a un empresariado competitivo a la manera de los tigres de Asia, sino más bien mimado y corrupto), la política económica continuó sus avatares durante el sexenio de Miguel Alemán. A lo mejor este personaje es el segundo más célebre de cuantos presidentes tuvo el México del siglo XX (el primero desde luego es Cárdenas). Su visión del país es la que ha permanecido, respondiendo, desde entonces, a un interés minoritario. La idea del político y magnate (bien peinado y trajeado, y a veces con título universitario) se afianza en ese periodo, de tal modo que se funden (y confunden) la *res-pública* y la *"res-privada"* en un solo y magro negocio (cualquier parecido con el presente es mera imaginación del lector). No en vano, aún hoy es tan festejado por un sector que comparte su doctrina y los beneficios que de ella se derivan. Sobre este personaje, José Agustín pinta el siguiente cuadro:

> Alemán no sólo nos dio el charrismo, sino que también nos regaló el guarurismo nacional, y él mismo se rodeó de abultados guardias nacionales, lo cual hizo que los demás funcionarios pronto lo imitaran. Ya entonces también se podía advertir que, además de sus íntimos (llamados el "gabinete paralelo"), los beneficiarios del grupo de Miguel Alemán era el grupo de empresarios conocidos como la "Fracción de los Cuarenta" (todos ellos hicieron sus fortunas en esa década), y quizá por eso a la gente le gustaba referirse a "Alí Baba y los cuarenta ladrones". Jorge Pasquel y Melchor Perrusquía eran empresarios muy cercanos al presidente, al igual que Bernardo Quintana, Bruno Pagliai, Eloy Vallina, Carlos Hank González [de quien el obispo primado de México, monseñor Rivera Carrera, dijo al momento de su muerte, palabras más o menos, que Dios lo puso donde había y él supo servirse], Gastón Azcárraga, Rómulo O'Farril, Gabriel Alarcón y Carlos Trouyet. De todos estos magnates con el tiempo surgieron los poderosos grupos ICA, Comermex, Atlántico e Industria y Comercio, además de que, años después, Alemán y sus amigos llegaron a tener un gran control de los medios de comunicación a través de empresas como Televisa.[104]

[103] *Cf.* José Agustín, *Tragicomedia mexicana*. México, Planeta, 1990, t. I, p. 18.
[104] *Ibid.*, p. 90.

Esta herencia habrá de ser, con más o menos intensidad, la constante en los gobiernos del PRI hasta el año 2000 en que dejaron la presidencia. En este sentido, no se podría decir que los sexenios posteriores, el de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y el de su tocayo Adolfo López Mateos (1958-1964), fueran, precisamente, de austeridad republicana. Hubo discursos, eso sí, que denunciaban la corrupción, pero ante todo privó el interés de la clase gobernante por mantenerse en el poder a cualquier precio. Esto incluyó la represión de los partidarios de Juan Andrew Almazán durante el conflicto postelectoral de 1940, con un saldo de 30 muertos y 157 heridos; la irrupción en la huelga de los ferrocarrileros en 1959, el encarcelamiento de Demetrio Vallejo y, por último, el drama del 68.[105]

Por otra parte, los cambios en la "estructura social", consignan los historiadores Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, influyen el incremento poblacional. "En 1940 —escriben— México era un país relativamente poco poblado, con 19.6 millones de habitantes [...], en 1975 México tenía ya 60 millones de habitantes y al iniciarse el decenio de los ochenta había más de setenta millones de mexicanos".[106] O sea que, en menos de 35 años, el país triplicó su población. ¡Fenómeno insólito! Pero los datos continúan. "En 1940 —agregan los historiadores— apenas el 7.9% de los mexicanos vivía en ciudades de más de un millón de habitantes; veinte años después el porcentaje había subido a 18.4, en 1970 a 23 por ciento y la tendencia se mantenía".[107]

De este modo, durante el "milagro mexicano" (1940-1968) se incrementa la población del país y crecieron los núcleos urbanos. Especialmente la ciudad de México. Hubo, asimismo, un despegue de la clase media que se empleaba en las instituciones de enseñanza, como en la UNAM, el Politécnico, en las dependencias gubernamentales y en las empresas que emergían como con-

[105] La escena que recrea José Agustín, en este incidente parece ser la radiografía de la política mexicana durante buena parte en que rigió el partido de Estado. Escribe este conocido novelista: "En diciembre de 1968, el diputado del PAN José Castillo Molina subió a la tribuna de la cámara de diputados e insultó con gusto a Miguel Alemán, a Ruiz Cortines y a López Mateos. Ningún priísta quería contestarle y José Ortiz Ávila tuvo que hacerlo, pero Carrillo Molina, desde su curul, le mentaba la madre con señas y le sacaba la lengua. Exasperado, Ortiz Ávila le advirtió: 'Lo que dije en la tribuna lo sostengo con el cañón de mi pistola'. Y blandió su arma. Castillo Molina mejor se fue. Ortiz Ávila se emborrachó pensando que se había arruinado políticamente, pero, por el contrario, el Secretario de Gobernación Díaz Ordaz y el presidente lo felicitaron. Casi un año después, se supo que Castillo Molina pensaba interpelar a López Mateos en el informe presidencial. El asunto se le encomendó a Ortiz Ávila, quien lo arregló al sentarse junto a Castillo con la pistola bien visible". (*Ibid.*, p. 173).

[106] Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, Cal y Arena, 2002, p. 206.

[107] *Idem*.

secuencia del incremento de la producción industrial, merced al auge del comercio exterior, especialmente con Estados Unidos. En este sentido, si durante el gobierno de Cárdenas se inició su despegue, fue durante los sexenios de Ávila Camacho, Miguel Alemán y Ruiz Cortines cuando se incrementó la movilidad social e incluso se creó "un imaginario" en el que el bienestar se tradujo en una actitud proclive al modo de vida estadounidense y, por ende, se rechazaba el "comunismo". Se vivía en el ensueño y bajo la consigna de que las cosas eran inmejorables, con la aplicación de la sencilla fórmula: estudio, trabajo, vacaciones (en Acapulco) y "realización" mediante el matrimonio. Esta manera rosa de ver el mundo, "mentalidad colonizada" de por medio, es lo que se puso en crisis en 1968, pues los sucesos de este año quebraron la esperanza en el porvenir gozoso y el *sueño mexicano* se convirtió en pesadilla.[108]

El crecimiento de la población, asimismo, fomentó la nueva cultura de masas que empezaba a vertebrase en la década de los años cincuentas, con el despegue de la televisión, los anuncios publicitarios espectaculares, el uso de aparatos electrodomésticos que hacían la vida más amable, etcétera. Es decir, que la sociedad mexicana entraba de lleno al consumo. Así lo prueba la importación de las *fiestas* angloamericanas que alteraron desde entonces, y para siempre, nuestro ritmo de compras. De este modo, el día de muertos y los ritos de las ofrendas han tenido que competir —y desaparecer paulatinamente— con la "noche de brujas". También *Santa Claus* ha opacado el eterno peregrinar de los Reyes Magos.

La cultura popular se benefició ampliamente con el desarrollo de la radio en las décadas de los cuarentas y cincuentas. Las estrellas de entonces, recuerda José Agustín, fueron Francisco Gavilondo Soler (Cri-Cri), Agustín Lara (artista que sustituye a los poetas modernistas en el gusto del pueblo, según Carlos Monsiváis) y Chava Flores, que aplica la psicología de masas en sus canciones para describir los vicios del mexicano. Pero también es parte del elenco el cantautor José Alfredo Jiménez, el hombre que jamás tuvo trono ni reina, pero siguió siendo el rey. El hombre que pregonó su desencanto con "La vida no vale nada", que supo hacer llorar a los "machos" porque al llorar reafirman su hombría. Pero José Alfredo tuvo como antípoda en el ronroneo machista a una ilustre antecedente: Lucha Reyes, mujer de "pelo en pecho" quien, como celebra José Agustín: "contenía en sí todo el México bronco que estaba dispuesto a desayunar huevos a la mexicana espolvoreados con pólvora y que no se quitaba la pistola ni para dormir".[109] Las que le

[108] *Cf.* Gabriel Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México, Cal y Arena, 2002, pp. 56-67.

[109] J. Agustín, *op. cit.*, t. I, p. 30.

siguieron fueron, a excepción honrosa de Chavela Vargas, un poco más sosegadas, fue el caso de las intérpretes Lola Beltrán ("La Grande") y Lucha Villa, dueña de un timbre donde se interceptan las dos potencias del ser. Lucha Villa, por desgracia, perdió el lenguaje y la voz en las manos torpes de un cirujano plástico.

Pero la comidilla mayor, en un ambiente acostumbrado a crear ídolos (y fetiches), ocurre con el enlace de dos estrellas carismáticas. El de Agustín Lara con "La Doña". José Agustín lo describe así: "Lara llegó a la cúspide de su popularidad cuando se hizo celebérrimo su romance con María Félix. Esta nueva versión de la Bella y la Bestia, o del Triunfo del Espíritu sobre la Materia conmocionó al público mexicano".[110]

Por otro lado, entre los años cuarentas y cincuentas, el cine mexicano adquirió talla internacional en virtud de la construcción de ciertos iconos para el consumo interno, pero que resultaron de interés fuera de nuestras fronteras. La lista de las figuras es amplia. Descuellan Dolores de Río y Pedro Armendáriz con *María Candelaria;* María Félix, que encarnó en la pantalla y fuera de ella a *Doña Bárbara*; el Indio Fernández, con *Enamorada* y, sobre todo, Pedro Infante, con *Tizoc* y *Nosotros los pobres*, máximo ídolo popular que hundió al país en el luto con su muerte trágica ocurrida en 1957. Asimismo, en el ámbito de lo cómico destacan Germán Valdés, Tin Tan, y Mario Moreno "Cantinflas", hombre de talento indiscutible a quien el mismísimo Chaplin considerara el mejor del mundo. Papel destacado, asimismo, ocupará la producción cinematográfica de Luis Buñuel, con obras como *Viridiana*, *Los olvidados* y *El ángel exterminador*.

En el ámbito de la pintura, descuella la escuela mexicana de los muralistas con tres figuras estelares como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Todos ellos imaginaron un arte popular, revolucionario, al servicio de las mayorías, mismo que se puso en práctica a partir de 1921, con la llegada de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación y que habría de continuar vivo por lo menos hasta los años sesentas, con la muerte de Rivera. Los "tres grandes" tuvieron como precursor a Santurnino Herrán, quien, según Jorge Alberto Manrique, imaginó "una pintura que representara las aspiraciones y el carácter nacionales".[111]

[110] *Ibid.*, p. 30.

[111] Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo* xx. México, Conaculta, 2000, p. 16. Asimismo, José Clemente Orozco, en su *Autobiografía* (México, Conaculta, 2002) comenta que en 1922 la escuela muralista se encontró con "la mesa puesta", pues estaban dadas las condiciones para recuperar lo indígena y unirlo a la lucha revolucionaria, "obrerismo incluido". Considera que el aire popular también se respiraba en la música, pues hacia 1913, Manuel M. Ponce descubría su significación. También habla del sindicato de pintores y escultores que formaron Diego Rivera, Xavier Guerrero, el propio Orozco y David Alfaro Siqueiros, a

Esta concepción del arte de masas fue rechazada por los pintores jóvenes de la década de los cincuentas, quienes inauguran un "Renacimiento" de la pintura, independientemente de proyectos y políticas públicas. Destacan entre los inconformes Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Lilia Carrillo y el egotista José Luis Cuevas.

El nacionalismo en la pintura también se refleja en la música. Manuel M. Ponce, comenta Jorge Alberto Manrique, unió a su sólida formación musical la investigación sobre las tradiciones mexicanas, "lo que le permitió componer a un nivel de modernidad y de calidad excepcionales".[112] Después de él vinieron Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo y Blas Galindo.

En el ámbito de las ideas, fue tentadora la búsqueda de la "independencia filosófica" a través de la inmersión y el viaje en nosotros mismos. Ya José Vasconcelos había hablado de una "raza cósmica", peculiar y vernácula, producto de lo mejor de las mezclas entre europeos, africanos y americanos autóctonos. Esta raza se regiría por la fuerza de un espíritu superior impregnado de lo mejor de la cultura occidental.[113]

De algún modo, a esta línea de pensamiento corresponden los asedios posteriores sobre "lo mexicano". Así, Samuel Ramos, en *El perfil del hombre y la cultura en México* —obra publicada en 1951— estudia la "Psicología del mexicano" a través de su historia, y encuentra, apoyándose en Alfred Adler, en aquello de que "toda infancia es destino", que

> Al nacer México, se encontró en el mundo civilizado en la misma relación del niño frente a sus mayores. Se presentaba en la historia cuando ya imperaba una civilización madura, que sólo a medias puede comprender su espíritu infantil. De esta situación desventajosa —agrega— nace el sentimiento de inferioridad que se agravó con la conquista, el mestizaje y hasta por la magnitud desproporcionada de la naturaleza.[114]

quien se debe la redacción del manifiesto, que supuso: "socializar el arte", "Destruir el individualismo burgués", "Repudiar la pintura del caballete", "Producir solamente obras monumentales", etcétera. Lo interesante es que por estas mismas causas habría de ser repudiada la escuela en las siguientes décadas. (*Cf. ibid.*, pp. 59-66). Por su lado, Xavier Villaurrutia escribe que José Vasconcelos, "Como un agrarista, llegó y repartió muros —iba a decir terrenos— a nuestros artistas que por un momento no ambicionaron llamarse sino, simplemente, trabajadores". (Xavier Villaurrutia, "La pintura mexicana moderna", en *Obras*. México, FCE, 1966, p. 754).

[112] J. A. Manrique, *op. cit.*, p. 23.

[113] Agustín Basave Benítez, en su obra *México mestizo* (México, FCE, 2002), estudia la tradición de la "mestizofilia" en autores como Andrés Molina Enríquez, el antropólogo Manuel Gamio y el propio José Vasconcelos. El mestizo será, de algún modo, pauta de identidad y promesa de futuro.

[114] Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 51.

El "complejo de inferioridad" y sus manifestaciones marginales, violentas, nihilistas, abúlicas, festivas, y hasta carnavalescas será, quizá, uno de los goznes sobre los que se pretenda, desafiando a Heidegger, construir una *ontología local*. A este ímpetu no escapa, incluso, el texto más famoso de Octavio Paz, cuyo título es emblemático de un estado del espíritu solitario y enmascarado del mexicano: *El laberinto de la soledad*. El mexicano para salvarse, para ocultar sus limitaciones, se esconde detrás de una máscara. Paz lo describe mediante una serie de paradojas:

> Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación.[115]

El ensayo de Paz es una hermosa construcción verbal que se leyó, y se lee, por lo que tiene de evocador, de expresión lírica y de construcción de *una idea* sobre nuestro ser.[116] En este sentido, la obra parece culminar, desde la perspectiva literaria, un proceso recreativo de nosotros mismos a la vez que representa un compromiso magisterial, asumido por Octavio Paz, para combatir el nacionalismo que le parece asfixiante. La obra, de todas formas, tiene un sentido "nacionalista" merced a una tradición de la que es deudora. En este sentido, el historiador David A. Brading ha mostrado la filiación romántica del texto que nos descubre, a través de un viaje al pasado, nuestra condición presente.[117]

Continuador de Paz y de Ramos fue Santiago Ramírez, pues él también observa que el mexicano "se mueve en un terreno inhóspito; carente de seguridad".[118] Para explicarlo recurre a la historia; emprende el viaje ya no a los tiempos de la Conquista, sino a Mesoamérica y trata de entender la constitución de aquellos pueblos con los ojos de Freud. Las guerras y el someti-

[115] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. Madrid, Cátedra, 2002, p. 164.

[116] Sobre *El laberinto*, escribe Alberto Ruy Sánchez: "A diferencia de los tratados de Samuel Ramos sobre la psicología del mexicano, de Portilla sobre 'el relajo', de Emilio Uranga sobre la ontología del mexicano, Paz intentó más bien un 'ejercicio de imaginación crítica': exploración literaria de creencias ocultas, muchas veces nocivas". (Alberto Ruy Sánchez, *Una introducción a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1990, p. 71.)

[117] *Cf*. David A. Brading, *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*. México, FCE, 2002, pp. 40-50.

[118] Santiago Ramírez, *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. México, Grijalbo, 2003, p. 21.

miento de unos pueblos por otros será un factor que incida en la cadena del dolor que nos acompaña hasta "hoy en día".

Pero el lado más "serio" de "lo mexicano" fue planteado por los filósofos de Hyperión, discípulos de José Gaos. Destacan, Leopoldo Zea, Emilio Uranga, Ricardo Guerra, Jorge Carrión, Jorge Portilla y Joaquín Sánchez McGrégor. En palabras de Carlos Monsiváis, este grupo pretendía erigir la filosofía como un "saber de salvación", combatir el "complejo de inferioridad" del mexicano a través de su inserción en la cultura moderna, por oposición a las costumbres atávicas; derivar de las verdades locales una filosofía nacional y universal. No obstante, considera que *la filosofía de lo mexicano* "se disolvió en pronunciamientos semiacadémicos y en magnificaciones de banalidades ('el mexicano es ontológicamente pendenciero')".[119]

En esta línea de lo cotidiano como sustento de una filosofía de "lo nuestro" se inscribe la obra de Jorge Portilla *Fenomenología del relajo*, en ella se incluye el ensayo "Comunidad, grandeza y miseria del mexicano", donde el autor encuentra tres factores que definen nuestro carácter: fragilidad, inactividad, ensoñación y melancolía. El mexicano recrea su pasado, huye del presente y se refugia en "lo que pudo ser".

Sin embargo, los asedios a "lo mexicano" parecieran contrastar con la expresión literaria de la década los años cincuentas. Ante todo, en el periodo surge una amplia promoción que deja atrás algunos atavismos derivados del "México profundo" para entregarse a la creación de una obra que retoma lo mejor de las generaciones precedentes, como la del Ateneo, Contemporáneos o Taller y sin entrar en polémica con ellas continúa sus hallazgos y los expande al plano internacional.

El crítico Manuel Andrade ha señalado que "Todos o casi todos —los autores de este periodo— se formaron bajo el influjo de la poesía inglesa y francesa modernas" y que, la mayoría de ellos, asumió su labor con "una conciencia extrema acerca de la soledad en que se funda toda obra de arte".[120] Además, este autor considera que la del Medio Siglo es la primera promoción que cuenta con un amplio número de escritoras que habrán de cimentar la literatura femenina en México.

Los géneros que más se cultivan son la narrativa y la poesía lírica, y en menor proporción el teatro y el ensayo, aunque hay manifestaciones importantes de estos dos últimos. El "crecimiento" de la producción literaria es deudora, como ya se ha dicho, del "auge" económico, el robustecimiento de la clase

[119] C. Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *op. cit.*, p. 1473.

[120] Manuel Andrade, "Presentación", en Dolores Castro, *No es el amor el vuelo. Antología poética*. México, Conaculta, 1992, p. 12.

media, el incremento de la oferta cultural y el afincamiento de una tradición literaria que *prescribe* las rutas que deben recorrer los "jóvenes" creadores.

Así, en novela serán precursores importantes José Revueltas con obras como *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943) y *Los días terrenales* (1949), y Agustín Yánez con su obra *Al filo del agua* (1947).

> [Libro] clave —escribe Armando Pereira— no sólo por el hecho de haber sido considerado por la crítica como el acontecimiento más importante del país, desde la narrativa de la Revolución Mexicana, sino sobre todo porque en él confluyen y se resuelven las tendencias literarias básicas que habían marcado la década.[121]

Después de estos autores habrán de aparecer Juan Rulfo con un par de libros espléndidos y también únicos: *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). Luego Juan José Arreola publicará sus libros de relatos *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952). Asimismo habrá que mencionar al escritor guatemalteco Augusto Monterroso, dueño de un estilo prosístico impecable; renovador, además, como nadie en tiempos recientes, de la fábula. De modo que estos autores influirán en los gustos y en la técnica de los narradores más jóvenes como José Emilio Pacheco, José de la Colina, Heraclio Zepeda y Carlos Fuentes quien, hacia 1958, dará a luz *La región más transparente*, novela urbana que habrá de ser una segunda síntesis de las búsquedas tanto en la temática citadina como en la técnica narrativa de este periodo. Escribe José Agustín: "El éxito mexicano de *La región* se extendió con rapidez a Estados Unidos y a Europa y propició el surgimiento formal del horriblemente llamado 'Boom', o auge, de la literatura mexicana de los sesenta".[122]

Asimismo, en el teatro destacaron Sergio Magaña y Emilio Carballido, mientras que en poesía se apreciaba una importante nómina como Griselda Álvarez, Margarita Michelena, Emma Godoy, Margarita Paz Paredes, Enriqueta Ochoa, Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño y Jaime García Terrés. Serán parte de este elenco los ocho poetas mexicanos: Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Efrén Hernández, Honorato Ignacio Magaloni, Octavio Novaro y Javier Peñalosa.

Todos ellos, además de compartir la atmósfera social de una década, están relacionados e influidos mutuamente por las actividades literarias que llevaron a cabo y por las instituciones de las que recibieron apoyo. Así, por ejemplo, las revistas fueron un importante nexo y vehículo de difusión de los diferentes grupos, y una de ellas, acaso de las más valiosas fue la *Revista Antológica América* (1940-1969), dirigida en buena parte de su existencia por

[121] A. Pereira, *op. cit.*, pp. 19-20.
[122] J. Agustín, *op. cit*. p. 144.

Marco Antonio Millán y Efrén Hernández. Otra fue la *Revista Mexicana de Literatura*, que ejerció el papel de epicentro generacional, fundada y dirigida en principio (1955-1958) por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. También sobresale el suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades* (1949-1973), dirigido por Fernando Benítez hasta 1961. En él colaboraron autores consagrados como Enrique González Martínez e Isidro Fabela; también los más jóvenes como Jaime García Terrés y muchos más. Por último, habrá que nombrar otra publicación significativa para la generación de Medio Siglo: la revista *Universidad de México*, que se funda en 1930 bajo la dirección del dramaturgo Julio Jiménez Rueda y, hacia 1953, asume su control Jaime García Terrés.

Otro elemento que propició la convergencia grupal fue la creación del Centro Mexicano de Escritores, hacia 1951, por iniciativa de la autora norteamericana Margaret Shedd, quien consiguió becas de la Fundación Rockefeller para los jóvenes creadores. Este espacio estuvo asesorado, en principio, por Alfonso Reyes, Julio Torri y Agustín Yánez; posteriormente corresponderá este honor a Juan José Arreola y Juan Rulfo. Según consigna Armando Pereira, entre la década de los cincuentas y sesentas reciben el apoyo Jorge Ibargüengoitia, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Fernando del Paso y José Emilio Pacheco.[123]

También las actividades de difusión cultural comunitarias tuvieron su efecto. Hacia 1956 se creó un "movimiento escénico" de nombre "Poesía en Voz Alta", cuyo propósito era renovar las representaciones teatrales. Según informa Pereira, "Octavio Paz y Juan José Arreola fungieron como los primeros directores literarios del grupo. Antonio Alatorre y Margit Frenk —agrega— fueron los consejeros literarios sobre el Siglo de Oro español".[124] Este quehacer involucró a gente como Elena Garro, Sergio Fernández, Juan García Ponce, María Luisa (la China) Mendoza; a los artistas plásticos Juan Soriano y Leonora Carrington; a los dramaturgos Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez, y al director de escena Juan José Gurrola, entre muchos otros.

Todas estas actividades, y las interrelaciones concomitantes, nos hablan de una constelación de creadores donde convergen varias promociones o grupos. La idea según la cual todos los autores del periodo constituyen una generación es poco creíble, no obstante, se puede pensar —merced a un estudio cuidadoso— en grupos que podrían serlo frente a sus dinámicas particulares. Se requiere pues, de una investigación que descubra la riqueza ex-

[123] A. Pereira, *op. cit.*, p. 33.
[124] *Ibid.*, p. 25.

presiva de este importante periodo, evitando así los juicios superficiales y abusivos.[125] Ésa sería la apuesta con el "deslinde" que habrá de hacerse de los ocho poetas mexicanos.

[125] Sobre los poetas no consagrados de la década de los cincuentas, el crítico, por demás inteligente, José Joaquín Blanco, dice que éstos expresan "una sensiblería mojigata de clase media alemanista incapaz de una cultura radicalmente alta y de una vulgaridad verdadera; un *El tesoro del declamador* sin Garibaldi, y una *Décima muerte* sin inteligencia y sin Villaurrutia, enemiga tanto de Manuel Acuña como de Contemporáneos. La sociedad 'culta' se fascina con el promedio de ambos conseguido por Guadalupe 'Pita' Amor". (José Joaquín Blanco, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México, Cal y Arena, 1996, p. 482.)

La confrontación del héroe

Serafín González

Relaciones entre los personajes

La comedia de Juan Ruiz de Alarcón *Los empeños de un engaño* recrea la circunstancia humana que precede al punto de arranque de la acción en la que destaca la similitud de las posiciones que ocupan varios personajes. Esto se expresa con una serie de simetrías que nos remiten a un mundo fuertemente ordenado. Doña Teodora y don Juan, que son hermanos, viven en la misma casa que doña Leonor y don Sancho, que también son hermanos. Junto a esta relación de parentesco, se presenta el compromiso matrimonial que cada una de las damas tiene con el hermano de la otra. Evidentemente, son los varones quienes han llevado a cabo este pacto social, lo cual no es gustosamente aceptado por ninguna de las dos mujeres. De esto deriva que cada una de ellas acepte una relación, además, con otro hombre que la ama; don Diego está enamorado de Teodora y el marqués de Leonor; ambos jóvenes rondan la calle con la esperanza de establecer contacto con su respectiva amada.

Como se advierte, las damas forman parte de sendos triángulos amorosos en los que aparecen como el objeto que se disputan dos galanes. Éstos son los primeros modelos actanciales que se dan en la comedia.[1] Se expresa con esto la pugna entre lo social y lo individual. No deja de sorprender, sin embargo, que esto último se incluya también dentro del juego de similitudes que aparecen como antecedentes de la acción.[2]

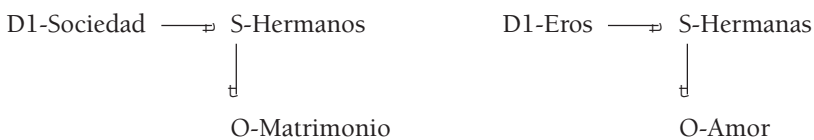
[1] Recordemos que el modelo actancial constituye un modelo general que tiene como unidades a los actantes. Anne Ubersfeld explica: "Un actante se identifica, pues, con un elemento [...] que asume en la frase básica del relato una función sintáctica". Y explica: "Desarrollando la frase implícita en el esquema, nos encontramos con una fuerza (o un ser D1): guiado por él (por su acción) el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés de un ser D2 (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes Op. Todo relato puede ser reducido a este esquema básico". (Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1998, pp. 48-49.)

[2] El conflicto de gran número de comedias consiste en la pugna que se establece entre lo individual y lo social o, dicho de otra manera, entre el amor y el honor. Aquí, si esto no se hace de lado, aparece al menos como un aspecto entre otros que también hay que tomar en cuenta. Sobre esto se volverá más adelante.

La comedia no se decide por el lado de desarrollar los dos triángulos amorosos que se dan con cada una de las damas como el objeto en disputa. La trama se inicia con la decisión de Leonor de convertirse en sujeto de la acción que tiene como objeto a don Diego.[3] Ella se transforma en alguien actuante que decide acercarse al hombre al que ama; es decir, que piensa realizar una acción para conseguir algo. Su elección provoca que los seis personajes principales comiencen a relacionarse conflictivamente entre sí. Ella y Teodora pasan de una actitud pasiva a una conducta activa; se subraya el carácter de sujeto que ambas desempeñan, sobre todo Leonor, sin que dejen de ser objeto amoroso. Este modelo, si bien no ocupa un lugar central dentro de la acción, va a estar latente hasta el final de la comedia.

Cuando la comedia empieza se pasa, pues, de un estado de equilibrio en las situaciones que viven cada una de las damas, a una ruptura de éste que va a dar paso a la instauración de una pugna entre ellas, en virtud de que las dos desean el mismo objeto amoroso. Ambas mujeres ya se habían alejado del ámbito de lo consentido por la sociedad y ahora que compiten por el amor de don Diego continúan haciéndolo. Las dos buscan esta relación indebidamente, ya que las dos están comprometidas en matrimonio,[4] pero prefieren seguir su gusto antes que cumplir con su obligación.

De entrada, podemos anotar lo siguiente:



[3] Recuérdese que el término "trama" se refiere a un aspecto distinto de la historia al que se señala cuando se habla de "fábula". Ésta destaca el orden lógico y cronológico en el que se desenvuelven los hechos de la historia, mientras que aquélla toma en cuenta la forma específica en la que el dramaturgo recrea los acontecimientos. Se hace notar esto porque es conveniente advertir que, aunque la trama se inicia con doña Leonor, su decisión no es la que precipita la acción general. Cesare Segre explica lo siguiente: "En la *fábula*, por tanto, se parafrasea el contenido narrativo, observando el orden causal-temporal que a menudo se altera en el texto; la *trama*, por el contrario, parafrasea el contenido manteniendo el orden de las unidades presentes en el texto". (Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1985, p. 113.)

[4] Evidentemente a la pugna tradicional entre amor y matrimonio, lo que se añade con la intervención de Leonor es una competencia amorosa de carácter meramente personal. Ella desea al individuo que es amado por otra. Para Teodora al impedimento social se suma un obstáculo que encarna en una contrincante particular.

Se recrea una confrontación entre estos dos modelos actanciales en el transcurso de la comedia. De hecho, la acción oscila entre estos dos polos, sin ser los únicos, por supuesto, que funcionan en la comedia.[5] Al finalizar el acto I, por ejemplo, don Diego es herido por Sancho y sus parientes, que representan las fuerzas que sostienen el concierto matrimonial pactado entre las familias como forma de unión de la pareja. Don Diego, que es objeto del amor de las damas, no puede contra ellos. Aquí la sociedad, que se manifiesta de forma brutalmente antiheroica, aparece como el límite con el que necesariamente tiene que contar el individuo con respecto a las acciones que pretende realizar. Toda una serie de hechos se producen dentro de la línea en la que lo importante es preservar las convenciones y los prejuicios sociales. Frente a esto, se generan las relaciones en las que los personajes se identifican o entran en conflicto a partir del sentimiento amoroso.

Pero en el interior de lo que podemos señalar como la línea amorosa, entran en pugna otros dos modelos actanciales. En uno de ellos, el amor se presenta como un sentimiento correspondido; sin embargo, como está al margen de lo socialmente aceptado, tiene que autolimitarse en su expresión. Es por ello que don Diego quiere mantener en secreto su relación con doña Teodora. En el otro modelo, que es el que preferentemente se recrea en la comedia, el amor no conoce la correspondencia, pero las especiales características del sujeto que lo experimenta, así como la intervención de diversas circunstancias, hacen que intente imponerlo a la otra parte. Este sentimiento que se alimenta primero del engaño se convierte después en una contundente negación de la realidad, a la que no obstante tiene que enfrentarse finalmente.

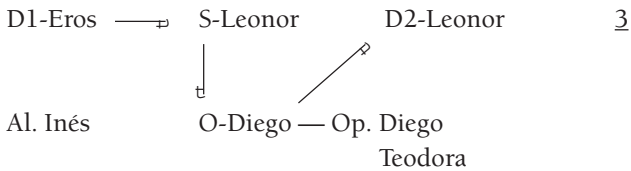
D1-Eros ⟶ S-Diego 1

Al. Campana — O-Teodora — Op. Leonor

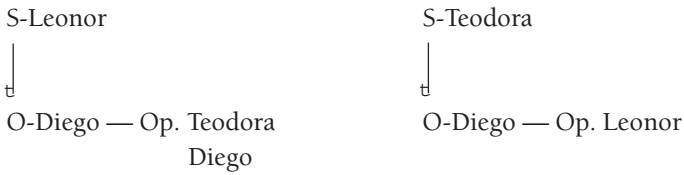
D1-Eros ⟶ S-Teodora 2

Al. Constanza O-Diego — Op. Leonor

[5] Dice Anne Ubersfeld: "podemos decir que un texto dramático se distingue de un texto novelesco, por ejemplo, en lo siguiente: en el texto dramático nos encontramos, al menos, con dos modelos actanciales". También comenta: "A la representación se le plantea el problema de elegir entre un modelo actancial privilegiado o el mantenimiento en concurrencia de varios



Pero junto a estos modelos actanciales que dan cuenta de la irrupción de Leonor en la relación amorosa que existe entre don Diego y doña Teodora, aparecen los modelos actanciales paralelos que ponen en evidencia sobre todo el triángulo amoroso en el que están insertos don Diego como objeto y Teodora y Leonor como sujetos que se lo disputan.



En el primer caso se contrastan amor correspondido y amor no correspondido; en el otro, la forma en que dos mujeres desean conseguir el mismo objeto amoroso.

La consideración de estos modelos actanciales así expuesta podría llevar quizás en un primer momento a la idea equivocada de que pueden originar cierta confusión que tuviera como consecuencia una trama poco clara en su desarrollo, pero, como se verá ahora, no es así. La presencia de esta diversidad de modelos actanciales lo primero que pone en evidencia es el multifuncionalismo de los distintos personajes de la comedia y, por lo tanto, la variedad de las relaciones que se producen entre ellos, así como los distintos aspectos que los conforman. Helena Beristáin explica:

> De la consideración de que las acciones cambian de función cuando cambia la perspectiva del agente (de modo que un sujeto puede, desde otro punto de vista, resultar objeto), procede el sistema actancial, cuya matriz corresponde a un nivel de abstracción mayor que el de la morfosintaxis de las funciones.[6]

Esto resulta de gran importancia para ubicar a cada uno de los personajes dentro del contexto de las relaciones que tienen con todos los demás y evitar

modelos actanciales; en cualquier caso, su tarea es la de hacer visibles al espectador estas macroestructuras, su funcionamiento y su sentido". (A. Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 63, 71.)

[6] Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM, 1982, pp. 69-70.

en lo posible entenderlos al margen de las mismas. Anne Ubersfeld señala: "Un actante no es una sustancia o un ser, es un elemento de relación".[7] Y añade:

> El análisis actancial nos hace escapar al peligro de psicologizar a los actantes y a sus relaciones (de hipostasiar a los "personajes" en "personas"). De ahí su interés. Pero, sobre todo, nos obliga a ver en el sistema de los actantes un *conjunto* cuyos elementos son interdependientes (no es posible aislarlos).[8]

Y más adelante añade: "La determinación del modelo o, mejor, de los modelos actanciales permite delimitar la *función* sintáctica del personaje.[9]

Cabe destacar, finalmente, las distintas maneras en que los modelos actanciales se combinan o se relacionan entre sí. En nuestra comedia, los mencionados modelos se alternan o complementan, se da el paso de uno a otro e, incluso, en una sola ocasión, al finalizar la jornada I, todos se despliegan simultáneamente, lo que se traduce en un planteamiento lleno de expectativas.

Por otra parte, no todos parecen tener la misma relevancia dentro del movimiento general de la acción. En *Los empeños* son dos los modelos principales que quedan bien marcados por la estructura de la trama. Uno de ellos es el que tiene como sujeto a don Diego y como objeto a doña Teodora (véase el esquema que se ha marcado con el número 1). Más adelante, se centrará la atención en la relación de "reversibilidad", usando la terminología propuesta por Anne Ubersfeld,[10] que une a este modelo con el que tiene como sujeto a doña Teodora y como objeto a don Diego (véase el esquema 2). Pero en este momento interesa evidenciar el fuerte contraste que se construye entre el primer modelo con el que tiene a doña Leonor como S y a don Diego como O (véase el esquema número 3). Éstos son los dos modelos que sin excluir a los otros ocupan el lugar central en el desarrollo de la acción. Tenemos aquí, reducida a su más ceñida e intensa expresión, aquel tipo de relaciones amorosas contrastantes que consisten en que doña Leonor ama a don Diego, que no le corresponde; y él, por su parte, ama a doña Teodora, que sí le corresponde. Dos maneras de vivir y entender el amor.

El título de la comedia, *Los empeños de un engaño*, puede hacer referencia a las dificultades a las que tiene que enfrentarse don Diego para lograr su

[7] A. Ubersfeld, *op. cit.,* p. 56.

[8] *Ibid.*, p. 57.

[9] *Ibid.*, p. 102.

[10] Esta estudiosa hace notar lo siguiente: "Reversibilidad, en primer lugar, del objeto; en toda historia amorosa es posible la reversibilidad entre el sujeto y el objeto (el objeto pasa a ser sujeto y viceversa): Rodrigo ama a Jimena, Jimena ama a Rodrigo, el modelo actancial que otorgase a Jimena la función sujeto sería tan legítimo como el que se la otorgase a Rodrigo". (*Ibid.*, p. 64.)

amor por haber engañado al principio a Leonor haciéndole creer que la amaba. Pero también puede indicar la serie de trabajos por los que pasa la dama, que se engaña a sí misma queriendo creer que puede obligar al hombre al que ama a que le corresponda.

La comedia oscila, en este caso, entre dos modelos irreductibles que nos hacen ver a ambos personajes a un tiempo como sujetos y oponentes. Se expresan, entre otras cosas, los elementos contrastantes que constituyen la identidad de cada uno de ellos. La comedia construye una dualidad compleja y matizada. A partir de aquí, se plantea el problema del protagonismo dramático: quién es el protagonista, quién el antagonista. Pero esto no se resuelve nada más en el nivel de los modelos actanciales, hay que tomar en cuenta otros modelos de análisis, como el de Nortrhop Frye, para proponer una posible respuesta. Sobre esto se volverá después.

Doña Leonor. Amor y determinación

Empecemos viendo cómo se producen los acontecimientos desde la perspectiva de la dama. En la trama se ha tomado la decisión de que el primer personaje que aparezca sea ella. La situación inicial que ofrece la comedia tiene como centro pues a doña Leonor Girón, que se ha enamorado de un forastero que pasea su calle, don Diego de Luna. Este hecho ocupa la totalidad del cuadro uno. Parecen importar, en primera instancia, sobre todo, las diversas reacciones que experimenta esta mujer en los momentos iniciales en que se advierte enamorada de un sujeto al que no conoce. Ella se manifiesta curiosa e inquieta y prefiere conjeturar, apoyada en lo que Inés le dice, que el caballero ronda la casa por ella, aunque él, como se verá más adelante, en realidad lo hace por Teodora, que es la mujer a la que ama. Después de esto, se recrea la iniciativa que toma la dama de indagar quién es el hombre al que ama para tratar de acercarse a él.

La averiguación de ella, huelga decirlo, no puede darse abiertamente, toma la forma del reclamo y la indignación, alegando la preocupación de su honor, pues la dama no puede revelar el sentimiento que está experimentando; a pesar de ello, Campana nota inmediatamente el amor que la mueve, aunque ella trate de ocultarlo. Esto que ocurre resulta inconveniente, ya que amenaza con descubrir la relación amorosa entre Diego y Teodora, la cual ellos quieren mantener en secreto. Para salvar la situación, Campana le hace creer a Leonor que es a ella a la que ama su señor. El amor pugna en ella por desbordarse como una fuerza incontenible. Es muy importante la forma en que desde el principio mismo de la comedia se subraya la falta de dominio de la dama sobre el sentimiento amoroso que la invade.

Surge aquí la típica situación en la que la mujer, aunque esté enamorada, tiene que ocultarlo y actuar de tal forma que nadie descubra su sentimiento. Esto la lleva a conducirse paradójicamente, pues su comportamiento debe manifestar lo contrario de lo que siente. Si tiene en frente a alguien que tiene la sabiduría o la malicia de ver más allá de las apariencias, su actuación es descubierta, como ocurre con Campana ante las reclamaciones de Leonor, a la que le reconoce inmediatamente que está enamorada de don Diego.

La actitud que Leonor adopta ante el criado, aunque ella cree que le ayuda a ocultar sus sentimientos, lo que hace es ponerlos de manifiesto. La simulación no funciona. Cuando ella trata de convencer a Campana de que lo que la lleva a indagar es el honor y no el amor, él se va. Ella está poseída por la pasión amorosa. Quiere, por otra parte, ocultarle lo que pasa a Teodora; queda la duda de si ve en ella a la hermana de don Juan o a la amante de don Diego.

Lo que aquí se ofrece es el retrato de la dama, dentro del cual se plantea lo que ella persigue con sus acciones y se ponen en evidencia los íntimos motivos de su actuación; junto a esto, se recrea la manera en que ella tiene que entrar en contacto con la realidad, manera que no puede ser abierta y franca; se trata de decir y callar a un tiempo. La matizada concepción de la situación planteada, que se apoya en un lenguaje ambiguo, hace que el personaje de Leonor se caracterice desde el principio mismo de la comedia con una serie de rasgos especiales que la dotan de un rico y sugerente perfil dramático. La forma misma en que se dirige en un primer momento a Campana con un fuerte tono de reclamo y con la exigencia, además, de que don Diego actúe con claridad, nos anticipan nítidamente a partir de la simulación con que trata de cubrirse el fuerte carácter de la dama, que llena de dignidad no pide, sino que demanda una pronta respuesta de don Diego.

Los empeños comienza *in media res*. Ya iniciados los amores entre don Diego y doña Teodora, un obstáculo más se suma a los ya existentes. Esto ocurre porque doña Leonor se enamora del galán y con ello pone en peligro el secreto con el que él quiere mantener su relación amorosa. Pero la presencia de Leonor no se yergue como un simple escollo que se pone en el camino de don Diego. La dama, como se recrea en la primera situación que se da en la comedia, experimenta una intensa vivencia cuando ve al caballero y a partir de la misma se propone llevar a cabo su programa de acción. Esto se da antes de que el lector o espectador conozca la circunstancia exacta dentro de la que se produce este despertar de la pasión amorosa de la dama. Se nos introduce al principio en la interioridad del personaje y en un primer momento los hechos se focalizan a partir de la forma en que ella los percibe.

Es con la aparición de don Diego cuando se nos retrotrae al pasado y se nos hace conocer claramente cuál es el exacto contexto en el que hay que ubicar la pasión que se manifiesta en el corazón de Leonor, que se conceptúa

como positiva en cuanto al carácter afirmativo de su deseo y como negativa en cuanto se interpone a la relación de otros. Conocidos los antecedentes de la acción, en el cuadro tres la historia se desarrolla de manera cronológica hasta el final del acto I y se ubica en el presente.

La primera situación que recrea la comedia tiene como centro a Leonor. Participan con ella primero Inés y luego Campana. Los dos temas fundamentales que se tratan son el amor y el engaño. El primer personaje en el que recae la atención de la comedia es en la antagonista. No conocemos aún el aspecto afirmativo de la acción y se nos pone delante su negación.

El modelo que domina el final del acto I, sin que esto lleve a que los otros dejen de funcionar, es el del triángulo amoroso del que forman parte don Diego, doña Teodora y don Sancho. Aquí se da una fuerte colisión entre lo social y lo individual en la que el galán sufre la violencia antiheroica del prometido de la dama que lo agrede junto con otros secuaces. Sobre esto se volverá después. Mientras tanto, lo que interesa destacar consiste en que ésta es la amenaza visible que se cierne sobre la relación de la pareja amorosa. Pero hay otro peligro, representado por doña Leonor, que en esta circunstancia conflictiva y caótica con la que cierra la jornada I no es advertido por doña Teodora y don Diego. Ella se muestra con la apariencia contraria de lo que realmente es, al grado de que su contrincante la percibe como aliada. Salva a don Diego de la circunstancia violenta en que está inmerso y él queda agradecido. Una cosa es lo que piensan los que la ven y otra cosa muy distinta ella. Hace su conveniencia y queda bien con todos. Aprovecha magistralmente la coyuntura que vive y consigue muy rápido el objetivo que se había propuesto, aunque ciertamente esto se da sólo de manera transitoria.

Aunque la comedia se va a ocupar primordialmente de la recreación de la intensa lucha que se entabla entre la determinación de don Diego y el empeño de doña Leonor, ésta no es la única relación que funciona. Como se ha visto, don Diego tiene que enfrentarse también a las fuerzas sociales que limitan la relación que tiene con Teodora y amenazan muy seriamente las posibilidades de cumplimiento de la misma. Él es al mismo tiempo representado como el objeto del amor de las damas que entran en pugna por él y finalmente como el sujeto que persigue un objetivo con toda la convicción de su espíritu.

En algún momento, en una sola situación se superponen dos o más modelos actanciales distintos, lo que otorga una complejidad adicional al planteamiento dramático que se lleva a cabo. Esto ocurre por primera vez en el cuadro final del acto I, como acaba de verse, que se concibe con una estructura compleja. Al tiempo que se contrastan la figura de don Diego y doña Leonor, en la que ella lo desea a él y él a Teodora, se muestra el choque con la sociedad, que surge a partir del triángulo amoroso entre don Diego, doña Teodora y don Sancho.

La situación final pinta el encuentro de Teodora con don Diego y las fuerzas que se oponen al cumplimiento de su amor. El obstáculo visible lo representan don Sancho, su prometido, y don Juan, su hermano. Digamos que ellos encarnan el impedimento tradicional. El otro lo personifica Leonor. Esta situación constituye la primera crisis que se produce en la comedia. La confrontación es un real estallido de violencia que muestra con intensidad el choque que se da entre los distintos personajes y los distintos intereses que los llevan a la acción.

Es importante anotar que uno de los contrastes más significativos que se da en la jornada I consiste en la oposición entre doña Leonor y doña Teodora. Esto no les otorga la misma importancia dramática, ya que la jornada está dedicada fundamentalmente a dar cuenta de los rasgos de carácter de Leonor; el contraste con Teodora ayuda a una definición más intensa y eficaz de la primera.

Si ciertamente la casualidad produce la circunstancia propicia del final de la jornada, ello no quita que Leonor aproveche magníficamente la coyuntura, evidenciando una agudeza y un arrojo admirables, aunque junto a esto aparezcan también rasgos negativos de su personalidad, como la astucia, el egoísmo, el disimulo y el cálculo. Como sea, la dama es concebida como una mujer emprendedora, que marcha con decisión tras un objetivo.

Las peculiaridades de doña Leonor, como ya se ha dicho, se dan dentro del marco de una acción convencional a la que ella se opone con toda la fuerza de la pasión que está viviendo. Desde el mismo planteamiento, pues, queda patente que el comportamiento de la dama no es exclusivamente de tipo afirmativo, sino que nace a contracorriente de un proyecto de vida que otros personajes, don Diego y doña Teodora, desean llevar a su cumplimiento.[11]

[11] Pensando en un tipo de personaje con características parecidas a las de doña Leonor, Mieke Bal propone introducir en la nomenclatura del análisis de las acciones el término "antisujeto". Ella lo explica así: "Una fábula puede tener distintos sujetos en oposición: un sujeto y un antisujeto. Un antisujeto no es un oponente. Un oponente se enfrenta al sujeto en ciertos momentos durante la búsqueda de su meta [...] Un antisujeto busca su propio objeto, y esa búsqueda se encuentra en ciertas ocasiones en contradicción con la del primer sujeto. Cuando un actante posea su propio programa, sus propias metas, y actúe para lograr su objetivo, será un sujeto autónomo". (Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 1985, p. 40.) Puede rescatarse de lo dicho por esta estudiosa la idea de que un personaje que obstaculiza la acción de otro no sea recreado necesariamente en términos de su función de simple opositor, sino como un sujeto que tiene a su vez un proyecto vital que lo lleva a actuar. Ciertamente, la oposición de doña Leonor a la relación de los enamorados no se origina en el afán de separarlos, radica en el amor que la impulsa hacia don Diego. No puede negarse, sin embargo, el formidable obstáculo que se introduce en la comedia con su presencia en escena.

La acción afirmativa de doña Leonor se da en el contexto de la relación amorosa entre doña Teodora y don Diego y la obstaculiza. En este sentido, juega un papel antagónico. En el inicio de la comedia, la dama parece ignorar, por lo que platica con su criada, que el hombre al que ella ama no es a ella a la que busca. Pero cuando le pide a su criada que doña Teodora, la hermana de don Juan, no se entere de lo que ocurre, podemos entender la petición de forma ambigua. Por una parte, la hermana del galán no debe saber que doña Leonor lo engaña; por otra, la amada de don Diego no debe saber que éste le gusta a doña Leonor.

En la segunda jornada, el modelo que confronta a doña Leonor con don Diego adquiere una importancia indiscutible sobre los otros, sin que éstos dejen de funcionar, sin embargo, en ningún momento. Lo que hace doña Leonor, en primer lugar, cuando don Diego quiere hacerle saber la verdad, es no darse por enterada de lo que él intenta decirle; prefiere entender que es a doña Teodora a quien él quiere desengañar y le ofrece incluso ayuda. Luego se muestra ya abiertamente con Teodora como su contrincante y emprende la lucha frontal contra ella. Se da tempranamente el triunfo de la dama que, aunque como después se ve, es transitorio, de momento logra imponerse y separar a los amantes.

Otro rasgo sustancial del carácter de Leonor, que se suma a los ya reconocidos, se revela de forma por demás intensa y sorprendente cuando don Diego se retira sin querer escucharla; ella le pide, entonces a Inés, su criada, que dé la orden a los criados de que no lo dejen salir, pues es posible que intente seguir a Teodora. Surge aquí de cuerpo entero la Leonor empecinada y dominante que está literalmente dispuesta a todo para adueñarse de don Diego, incluso contra la voluntad de él mismo. En este caso, no hace falta decirlo, la actitud de ella apunta a la creación de una atmósfera de violencia. Ya no queda lugar a dudas de que esta mujer es más impositiva que aguda.

En el cuadro tres se nos dan con toda la amplitud e intensidad los retratos morales de doña Leonor y don Diego. Éste desdeña abierta y contundentemente a la dama, ya que su comportamiento no le permite otra salida. Leonor, dominante, impositiva, manipuladora, responde: "aunque mi amor despreciéis, / habéis de estimar mi honor";[12] recurre al chantaje moral con el que intenta obligar a don Diego a que le corresponda y a comportarse como ella desea que lo haga.

La llegada del mensaje del Marqués en el que reta a duelo a don Diego hace que se refuerce la intención de éste de dejar la casa y alejarse de la dama. Leonor cree que la carta recibida es de Teodora y como ve que él se

[12] Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Ed., pról. y notas de Agustín Millares Carlo. México, FCE, 1959, t. II.

prepara para salir llega al extremo de mandar que cierren las puertas para impedirle que se vaya. A partir del mensaje recibido se plantean simultáneamente dos líneas de acción contrapuestas que profundizan el significado de las ya existentes. Una de ellas exhibe de manera excéntrica la nobleza del galán, como se verá más adelante, y la otra muestra el fuerte estallido de los celos de la dama. Se confrontan el honor y el amor con gran fuerza dramática.

Preocupa mucho a Ruiz de Alarcón, según se desprende del análisis, uno de los comportamientos que con mayor frecuencia se produce en las relaciones humanas, que consiste en la intención de manipular a los otros para conseguir los objetivos deseados. Son diversos los medios utilizados: el chantaje emocional, la mentira, la simulación, la violencia, etcétera.

Sorprendentemente, en la jornada III se reduce de forma muy notable la participación de Leonor, al mismo tiempo que se le da un gran realce dramático, como veremos, a don Diego, y junto a él a doña Teodora. Influye en esto la reconciliación de los enamorados, que se recrea con gran fuerza emotiva y concediéndoles un amplio espacio en la trama. De hecho, podemos afirmar que esta jornada se centra en las aclaraciones y final avenencia de los enamorados.

La conclusión de la jornada II no resulta del todo clara en cuanto a lo que Leonor considera con respecto a la caída de don Diego del balcón. Puede inferirse, sin embargo, que queda primero admirada y después ofendida por la decisión de don Diego de no ceder ante su deseo. Su última y breve aparición sugiere que piensa vengarse de él aceptando el plan colectivo de casarse, ella con don Juan y doña Teodora con don Sancho. Pero entre tanto, se ha dado el acercamiento de los enamorados, que ella ignora. Finalmente, ellos le ganan la partida y se salen con la suya. Doña Leonor termina aceptando el matrimonio que se había arreglado desde antes de empezar la acción, pero ahora con la agravante de que lo hace para vengarse del marqués.

En este momento es conveniente sacar algunas conclusiones acerca de la actuación de Leonor. Durante un tiempo, sobre todo desde el final de la jornada I y en el transcurso de la II, Leonor es recreada como la dueña de la situación dramática en la que participa. Ella controla los hechos, tiene que ver con todo lo que ocurre, es emprendedora y tiene muy claro el objetivo que persigue. Pero esta manipulación que lleva a cabo no se produce sin violencia. La dura e intensa afirmación que hace de sí misma la muestra enteramente dispuesta a derribar cualquier obstáculo que se le ponga en frente. Este impulso incontenible intenta anular todo aquello que estorba su avance, no hay concesión posible con los demás.

No obstante, esta fuerza arrebatadora que encarna en Leonor no logra sujetar finalmente la voluntad de don Diego, quien antiheroicamente termina lanzándose por el balcón para sustraerse al férreo dominio de la dama y afir-

mar su voluntad de no someterse a ninguna clase de presión, al tiempo que afirma la nobleza de su ánimo.

Preocupa aquí evidentemente la cuestión de un individualismo sin límites que borra la realidad con la insensata afirmación de sí mismo. Realmente podemos calificar a doña Leonor como un personaje narcisista que ve reflejado en cuanto la rodea la posibilidad de satisfacerse a sí misma.

El individualismo en Lope de Vega, apoyado en las motivaciones internas de la persona, se recrea como la posibilidad de que dos seres humanos establezcan una relación profunda y en este sentido se opone a la presión de las exigencias sociales; es una especie de antídoto contra las motivaciones externas de las coerciones sociales. En Alarcón, por su parte, se reconocen dos límites que pueden impedir la libre realización de los seres humanos. Uno ampliamente tratado en la comedia del Siglo de Oro, específicamente en Lope, que consiste en las normas, convenciones y prejuicios sociales que establecen férreamente los modelos de conducta a seguir. Otro, que inquieta a Alarcón, que es el individualismo extremo, cuando alguien intenta someter a los otros a los caprichos de su voluntad. Esto se da a través de la manipulación, el chantaje y una serie de conductas irracionales que pretenden hacer que los demás se comporten a la medida de los propios deseos.

Está, por un lado, el compromiso social pactado por los hermanos de las damas; por el otro, el individualismo ilimitado de Leonor. En medio, la pareja amorosa, que toma distancia con ambas fuerzas. El simple individualismo no representa un valor por sí mismo ni ofrece la garantía de reconciliación con lo social.

El problema de Leonor consiste, entre otras cosas, en que su actitud pone en evidencia el ímpetu irrefrenable que apunta a la pura y simple afirmación de su individualidad sin importar los medios que intervengan para conseguirlo. Este individualismo desatado la lleva a recurrir incluso a la coerción y la manipulación con tal de obtener lo que desea. No cuenta con que existe el límite de la voluntad del otro y de su derecho a decidir.

Hay que señalar que la negación de la realidad se da como consecuencia de la afirmación de un fuerte sentimiento que no puede más que ir adelante. A final de cuentas, la mujer dominante que intenta imponerse a don Diego a como dé lugar es ella misma dominada por una fuerza que no puede controlar.

La comedia recrea los esfuerzos infructuosos de una mujer que intenta llevar a cabo algo que es imposible. Ni todo su ingenio, primero, ni toda su fuerza de carácter, después, ni siquiera la profunda convicción con la que se mueve detrás de su objetivo ni la vehemencia de su pasión pueden ayudarla a conseguir la correspondencia del hombre del que se ha enamorado. El amor se encuentra más allá de cualquier empeño para conseguirlo. Ir en contra de

este hecho es desconocer su naturaleza. Es ésta la contradicción fundamental que expresa el meollo de la forma de ser de Leonor.

Don Diego. El tema de la nobleza

Es conveniente ahora tratar de advertir la manera en que se recrean las acciones desde la perspectiva de don Diego. Como ya se ha visto, antes de que se inicie propiamente la acción, él forma parte de un triángulo amoroso en el que se enfrenta con don Sancho; ambos compiten por conseguir a doña Teodora. Paralelamente, cada uno de ellos juega el papel de sujeto y oponente. Este modelo actancial plantea en principio la confrontación entre individuo y sociedad.

Es importante ahora empezar el análisis siguiendo la pista de uno de los modelos actanciales que tiene más peso en la dinámica de la comedia, que es aquel en el que don Diego es el sujeto de la acción amorosa que tiene como objeto a doña Teodora. Este hecho abarca la comedia de principio a fin. Él procura acercarse a ella a través de una línea de conducta en la que se van revelando una serie de actitudes que lo diferencian e individualizan ante los demás personajes. En términos generales se destacan, tanto en su carácter como en su comportamiento, los rasgos de nobleza personal que son los que lo distinguen como personaje. Estos rasgos aparecen como el reflejo de ideales que lo dignifican notoriamente. Pero estas características, por otra parte, se ubican dentro de una realidad que está atenta a otro tipo de consideraciones.

La intervención de este personaje en la acción se inicia antes de que comience la comedia. No se aclara si la relación amorosa que tiene con Teodora es anterior o posterior al compromiso matrimonial de ella con don Sancho. Él ronda la calle con el propósito de establecer contacto con su amada. Este hecho, que va a concluir con el encuentro que se da entre ellos al final del acto I, se enfrenta con una serie de obstáculos que lo dificultan. El primero de ellos, que hace que los amantes procedan con cierta cautela, consiste, como se ha visto, en que como la dama está comprometida, su relación con don Diego es socialmente reprobable. Tanto don Juan, hermano de Teodora, como don Sancho, su prometido, son, en consecuencia, fuertes oponentes que amenazan con impedir que el protagonista consiga su objetivo. De aquí el carácter secreto que debe tener la relación entre los enamorados.

Junto a este obstáculo se levanta otro, que consiste en que Leonor se enamora de don Diego y tiene toda la intención de acercarse a él para conseguir su amor. Con esto la relación entre él y doña Teodora corre el peligro de ser descubierta. Esta dificultad se resuelve transitoriamente con un engaño, ha-

ciéndole creer a Leonor que el forastero la ama. Lo importante, desde el punto de vista dramático, es que el engaño no sólo no resuelve, sino que complica tremendamente la situación que se intenta superar con él.

Como sabemos, es a Campana a quien se le ocurre tal solución, que posteriormente le comunica a su señor para tratar de justificarla. Éste la rechaza al principio, entre otros motivos, porque en una conversación que tuvo con el marqués le aseguró que no estaba interesado en doña Leonor y el fingimiento que le propone su criado puede hacer creer que sí lo está.

Si atendemos al orden en el que se dan los acontecimientos en la trama, don Diego, que se presenta primero como objeto del amor de doña Leonor, aparece inmediatamente después como sujeto de la acción en la que ama a Teodora y busca acercarse a ella. Realizada, en primer término, al iniciar la comedia, la presentación de Leonor, se introduce enseguida, también con muy finos trazos, la figura de don Diego. Se pasa de un punto de vista a otro. En este primer momento no puede preservarse la integridad moral del personaje, que se ve definitivamente superado por los acontecimientos. Se consigue, no obstante, dibujar la imagen de un hombre preocupado por los asuntos de honor. En todo esto, juega un papel importante que sea Campana el que toma la iniciativa en la mentira que se le dice a doña Leonor. Tal cosa se complementa con el hecho de que don Diego se niega a aceptar en un principio la propuesta de engañar a la dama, hasta que el criado logra convencerlo de la conveniencia de tal medida. No queda lugar a dudas de que es por influencia de su criado que él decide mentir. El error de don Diego consiste en aceptar el engaño ideado por Campana, pero no es él quien concibe tal acción.

No podemos olvidar además la intervención de un factor fundamental en la conducta de este joven, que es el sentimiento amoroso. Éste explica en gran parte que la naturaleza noble del galán se vea desbordada por los hechos que está viviendo y acepte lo que podemos pensar que normalmente no aceptaría.

La jornada I concluye con la conflictiva situación en la que se da el encuentro de Teodora con don Diego. El galán logra acercarse a la dama, pero el cumplimiento de tal objetivo viene inusitadamente acompañado de resultados desastrosos para la pareja. No sólo no consiguen comunicarse entre ellos, sino que los hechos que enfrentan son muy confusos y brutales. Se manifiestan abiertamente las fuerzas sociales que se oponen al cumplimiento de su amor. Las mismas encarnan en esta ocasión en don Sancho, que es el prometido de Teodora. Él, junto con un grupo de individuos, ataca cobardemente a don Diego hasta dejarlo malherido. Se puede afirmar que aquí don Diego no es derrotado en buena lid; si queda maltratado y vencido no es por el valor del contrincante, sino por el número de los que lo agreden. Este

estallido de violencia aplasta al joven enamorado sin que él pueda hacer nada por evitarlo, en virtud de que se encuentra en situación de desventaja. En este momento se hace fuertemente visible, como ya se había señalado, el modelo actancial en el que se entabla la lucha entre individuo y sociedad, entre amor y matrimonio.

No deja de funcionar, sin embargo, el impedimento que representa la intervención de Leonor, que en este caso resulta en parte favorable, ya que logra detener a los que están maltratando a don Diego diciendo que éste es su esposo. Ayudándose a sí misma, ayuda a resolver la situación general. Es una oponente a la que la especial coyuntura en que participa le hace parecer aliada.

Como hemos mencionado, no se advierte claramente desde el principio de la comedia la nobleza de la actitud de don Diego, más bien queda sutilmente sugerida. Cuando Campana le propone seguir adelante con el engaño a doña Leonor, él se muestra molesto con tal idea y lo piensa muy bien antes de aceptar tal cosa. Además, es notoria la preocupación que tiene de guardar la palabra que le dio al marqués. En su descargo, como se vio, se da también el hecho de que está enamorado y quiere defender su relación con doña Teodora.

Pero el comportamiento noble del personaje se destaca propiamente a partir del inicio de la jornada II, cuando, una vez que se ha repuesto de las heridas que recibió, decide hacer frente a la situación problemática que se encuentra viviendo. Ante la misma se destaca la honestidad de su conducta, la congruencia entre lo que dice y lo que hace, su fuerza de carácter y al final una convicción profunda en la defensa del honor. Ciertamente, la afirmación de estos aspectos positivos de su personalidad no se produce frente a hechos excepcionales, sino a partir de acontecimientos domésticos y triviales. La obra se tiñe de ambigüedad con la combinación de elementos disímiles. Visión de situaciones bifrontes con un aspecto heroico y otro vulgar, uno ideal y otro real.

El inicio de la segunda jornada ofrece pues la coyuntura en la que don Diego, recuperado ya de sus heridas, considera que tiene que poner las cosas en claro. Está enamorado, pero también agradecido; y si bien el amor ocupa el lugar preponderante, un hombre noble como él no puede hacer de lado el agradecimiento que debe a quien como Leonor lo ha favorecido no sólo salvándolo de una fuerte agresión, sino hospedándolo después en su casa. El engaño que hizo a la dama para proteger su relación con Teodora no puede continuar.

Como sabemos, Campana le aconseja huir para no enfrentarse a la difícil encrucijada ante la que se encuentra, pero don Diego rechaza tal propuesta, pues la considera una acción vil. Esta intervención del criado da pie para

señalar el comportamiento valeroso del joven noble, que no puede aceptar una conducta indigna.

Este hombre mesurado valora con ponderación lo que va a ejecutar y decide, pues, desengañar a doña Leonor. Pero sucede, como ya se vio, que ella no sólo no se da por enterada, sino que acomoda las cosas a su conveniencia. Ella pasa a la confrontación abierta con Teodora. Ésta, que al principio todavía se muestra agradecida con la que ha considerado su amiga, se da cuenta ahora de que en realidad es su contrincante. De nada sirve el que don Diego reaccione con toda firmeza y veracidad declarándole abiertamente su amor a doña Teodora; ésta se va enojada y despechada, pues se ha enterado de que él dijo que el amor hacia ella era fingido. Don Diego, a su vez, se va sin querer hablar con doña Leonor, como una muestra más de que no la ama. Es cuando, sorprendentemente, la dama da la orden a sus criados de que no lo dejen salir, ya que tal vez intente seguir a Teodora. Se apunta, a través de las instrucciones que da la dama, que está dispuesta a tomar cualquier medida para obtener lo que quiere. Asistimos aquí al triunfo transitorio de doña Leonor, que logra separar a los amantes. Queda apuntado con esto el tamaño de la nueva dificultad a la que tiene que enfrentarse don Diego para poder acercarse a la mujer a la que ama.

Pero esto es sólo el principio de una espectacular confrontación que va a llevarse a cabo más adelante. En el cuadro tres de esta jornada II, se nos da con toda amplitud e intensidad, frente al retrato moral de Leonor, también el de don Diego. Éste desdeña abierta y contundentemente a la dama, ya que la actitud de ella no le permite otra salida. Como ya se señaló, recurre al chantaje moral con el que intenta obligar a don Diego a que le corresponda y a comportarse como ella desea que lo haga.

Resulta de fundamental importancia dramática, en la contienda que se recrea entre ellos, la introducción en la historia que se cuenta de una carta que va dirigida al galán. La llegada del mensaje del marqués, en el que reta a duelo a don Diego, le imprime a la actuación de éste una dirección de conducta muy precisa en la que se aborda con especial intensidad la cuestión de su nobleza personal. Esto redondea y completa con mayor nitidez el peculiar carácter del personaje.[13]

[13] Es en este momento cuando se refuerza notoriamente el aspecto de la nobleza de don Diego. Hay que recordar, para el mejor entendimiento de este pasaje, que convencionalmente se le atribuían al noble ciertos rasgos de conducta. José María Díez-Borque comenta al respecto: "Por ello, el teatro al presentar la nobleza lo hace como estado ideal, incompatible con la vulgaridad, la cobardía, el prosaísmo [...] etc., en definitiva, como depositaria de virtudes y valores". Explica también: "En el conjunto de virtudes del noble destacarán las relacionadas con la virilidad y el temple heroico, quedando muy en segundo término las virtudes intelectua-

Pero la llegada de la misiva también refuerza y enriquece el especial comportamiento de la dama. Como ya se vio, Leonor cree que la carta recibida es de Teodora y a su porfía amorosa se suma ahora el acicate de los celos. Como ve que él se prepara para salir, toma la medida extrema de cerrar las puertas para impedirle que se vaya.

Se plantea simultáneamente, a partir del mensaje recibido, el reforzamiento de las dos líneas de acción contrapuestas que se habían venido dando. Una de ellas, exhibe la nobleza del galán a través de su decisión incontrastable de acudir al duelo para defender su honor; la otra muestra la fuerza con que se manifiestan los celos de la dama. En ambos casos, la determinación es el rasgo que define el comportamiento de cada uno de los sujetos.[14] Esto hace que la confrontación entre ellos se dé de forma muy directa y personal, sin artilugios ni elementos que planteen la superioridad de uno de ellos sobre el otro. La lucha entablada se da entre dos fuerzas iguales, si bien es obvio que el activismo de la dama lleva a que el galán adopte una postura de resistencia.

En la conclusión de esta jornada se reúnen todos los personajes. Doña Teodora, don Juan y don Sancho piensan en llevar a cabo el arreglo matrimonial del principio. Todos ellos quieren deshacerse de don Diego. Es el momento en el que Inés les da la noticia de que el joven noble se ha arrojado del balcón. Por segunda vez en la comedia, y concluyendo una jornada, el noble caballero termina vapuleado y herido; ahora, a consecuencia de los celos que invaden a Leonor, es encerrado en la casa, pero él, llevado por el pundonor, se empeña en asistir a la cita con el marqués para batirse en duelo con él. Nobleza de ánimo y amor, a través de los celos, chocan espectacularmente.

En esta jornada se recrean de forma magistral e intensa las peculiaridades del carácter de dos personajes fundamentales de la comedia. Por una parte, se da la emotiva pintura de la personalidad dominante y manipuladora de Leonor, como ya se vio antes. Por la otra, se exhibe la forma de ser de don Diego, que no cede en ningún momento al embate incontenible de la dama. Si ella llega incluso al punto de poner límites físicos que entorpecen y difi-

les". Y añade: "El duelo entre caballeros dará origen a alardes de bravuconería y machismo que califican a la nobleza en el plano del valor y la virilidad, con menosprecio de otros atributos de la persona. La comedia propiciará la superioridad social de la fuerza". (José María Díez-Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1976, pp. 274, 276 y 302.)

[14] Mieke Bal anota lo siguiente: "Manteniendo en mente que cabe considerar el proceso de la fábula como la ejecución de un programa, podemos postular que cada ejecución presupone la capacidad del sujeto para realizarla. Esta posibilidad de actuar del sujeto, su competencia, puede ser de distintos tipos, lo cual nos conduce a una mayor especificación. La competencia se puede subdividir en: la determinación o la voluntad del sujeto para proceder a la acción, el poder o la posibilidad y el conocimiento o la habilidad necesarios para llevar a cabo su objetivo". (M. Bal, *op. cit.*, p. 41.)

cultan la actuación de él, anímicamente no lo desvía ni un ápice de su objetivo ni de ser quien es. En esta jornada se contrasta, de forma por demás intensa, el intento de ella de adueñarse de don Diego, aunque sea por la fuerza y contra su voluntad, con la manera excéntrica y desesperada con la que él muestra empecinadamente su nobleza de ánimo, haciendo hasta lo imposible para acudir al llamado del marqués para batirse en duelo con él. Este hombre valiente y cumplidor, encerrado por la dama, es privado de su libertad y experimenta con ello el grado enfermizo de posesividad al que puede llegar el sentimiento amoroso cuando se manifiesta a través de los celos.

El noble empeño del galán para acudir al duelo caballeresco se ve impedido de llevarse a cabo por los obstáculos que una mujer enamorada le ha puesto. Esto lleva a la interesante mezcla de elementos de tono heroico con hechos ordinarios y lastimosos como arrojarse del balcón y quedar en la calle seriamente golpeado. Lo hecho por la dama, si bien no frustra el noble impulso del galán, sí cierra la posibilidad del valeroso cumplimiento del mismo.

Sólo don Diego sabe que se lanzó del balcón por pundonor, para asistir al duelo al que el marqués lo convocó. Los demás, por su parte, ignoran el motivo que llevó al joven a actuar de esa manera, con riesgo de su vida. La escena en la que todos se enteran de que él se ha arrojado del balcón muestra las más diversas reacciones ante lo ocurrido. El hecho es susceptible de varias interpretaciones en la comedia que reflejan la falta de un punto de vista único desde el cual pueda observarse la realidad.

Ante el lector o espectador, no obstante, se afirma con fuerza la nobleza que está en la raíz de la actuación de don Diego; junto a esto se apunta también la extravagancia con la que se reviste el heroísmo del personaje. Don Diego es el hombre noble que encarna los valores ideales caballerescos, que se mueve en una realidad ordinaria. Ésta le impide avanzar en la dirección ideal que él desea. La nobleza se recrea como una cualidad de carácter interno que no tiene mayores consecuencias en la realidad circundante. Él es impedido y bloqueado, privado literalmente de la libertad.

Podemos concluir que la segunda jornada de la comedia se dedica en gran parte a poner de relieve la verdadera dimensión de uno de los obstáculos que interfieren en el cumplimiento de los amores entre don Diego y doña Teodora. La oposición generada procede ahora del asedio de una mujer enamorada que está dispuesta a todo. Convergentemente, la misma oponente frustra la realización de las convicciones del personaje que lo llevan a la noble defensa de su honor.

El cuadro uno de la jornada III se desenvuelve mostrando especialmente las dos cuestiones que ocupan el pensamiento de don Diego; la nobleza y el amor son las dos vertientes fundamentales que marcan su actuación. Una de las situaciones con la que se ha insistido en el aspecto de la nobleza de este

personaje se ha expresado en la comedia, como acaba de verse, a través del empeño del mismo de asistir a la cita con el marqués. Con esto se pone en evidencia su valor. Y es precisamente con este hecho con el que comienza la jornada III. Don Diego, que, por todo lo ocurrido en casa de Leonor, no pudo asistir al desafío, le escribe al marqués para manifestarle su disposición a encontrarse con él. El deseo del joven de que todo quede claro continúa con la llegada del marqués a quien le explica que se tiró del balcón para acudir a enfrentarse con él. El visitante ya sabe todo lo ocurrido y no duda por supuesto de la nobleza de ánimo de don Diego. Le pide incluso una disculpa por haber dudado de él. De esta forma queda bien cimentada la cuestión de la nobleza de don Diego.

Resuelto lo anterior, se retoma la otra preocupación que tiene don Diego, la amorosa. Debido a lo ocurrido, el hermano de Teodora ha hecho imposible poder acercarse a ella. El joven noble se prepara para tratar de solucionar esto con la ayuda de su amigo el marqués.

No hay que olvidar que la acción principal llevada adelante por don Diego es la que tiene a Teodora como objeto de su amor. Hemos visto en el joven noble una gran determinación para alcanzar el cumplimiento de su deseo. Además, a la fuerza de este sentimiento hemos visto añadirse inextricablemente su indiscutible nobleza de ánimo. Esto le otorga al personaje una dimensión artística más rica. No es simplemente el hombre obcecado que quiere obtener algo al precio que sea; es el hombre noble que sabe preservar sus valores más preciados y luchar con convicción y fuerza por la mujer a la que ama. Y precisamente esto es lo que se recrea en su postrer encuentro con doña Teodora.

A las diversas explicaciones del motivo por el que don Diego se arrojó del balcón se suma también la conjetura de doña Teodora. Después de leer el recado del marqués, que le dio Campana, piensa que don Diego quería ir a batirse con él para disputarle el amor de Leonor. Esto provoca de nuevo los celos de la dama y con ello la decisión de casarse con don Sancho si Leonor lo hace con don Juan, así don Diego se quedaría solo. Es el momento en que aparece don Juan, quien llega contento por la forma en la que concluyó el asunto del balcón; don Diego dijo que se cayó por un ataque de epilepsia. Se ofrece así otra versión más del hecho. Don Juan siente por ello que ya no hay impedimento para casarse con Leonor. Le recuerda a Teodora que ella va a hacer lo mismo con Sancho. Ella despechada acepta el compromiso.

Son éstas las circunstancias que prevalecen cuando se da la llegada de don Diego y el marqués a casa de Teodora. Estamos aquí, como se ha visto, ante una mujer que se deja llevar por el sentimiento de los celos y que a partir de ciertas conjeturas se dispone a tomar revancha del hombre al que ama. Llega incluso al caso de aceptar ante su hermano el compromiso de casarse con

don Sancho, hombre al que no quiere. Predomina en esta situación el sentimiento de despecho y el deseo de tomar venganza. Esto provoca que la dama no actúe con la debida prudencia y que por lo tanto no mida adecuadamente las consecuencias de lo que está haciendo. Éste es el estado de ánimo con el que recibe a don Diego. Por ello, ante las explicaciones de éste, ella no deja atrás la actitud de enojo que la impulsa, al grado de que el joven noble, al ver la terquedad de la dama y la imposibilidad que existe de comunicarse con ella, empieza a creer que lo que pasa es que ella ama a otro. Al ver que ella no le responde, se dispone a irse y le informa molesto que parte a la guerra: "Trocaré los amores por la guerra", que es el camino que debe seguir el noble.[15] Los fuertes reclamos de él logran, finalmente, lo que parecía imposible. Ella, dejando aflorar sus verdaderos sentimientos, le impide que se vaya. El enojo se disipa y ella se da cuenta entonces de que ha tomado una serie de medidas de gran importancia sin tener ningún fundamento real para hacerlo.

El cuadro dos pinta pues la transformación de sentimientos que se produce en el ánimo de la joven enamorada. Se va desde el gran enojo que tiene con don Diego hasta la final reconciliación con el mismo. Es el paso de un sentimiento contradictorio que se presenta como de rechazo a uno de franca aceptación. En esto el joven noble juega un papel fundamental. Él decide acercarse a la dama y logra disipar así los equívocos que enturbian la relación de ambos. Él es el que toma la iniciativa en este encuentro que hace que vuelva por sus pasos para obtener el amor de doña Teodora.

No hace falta decir que ella es el personaje que ocupa el centro sentimental de la situación dramática que se recrea en este cuadro y que, en consecuencia, es su emotividad la que proporciona el tono afectivo con el que se nos transmiten.

La estructura de la trama

Una vez llevada a cabo la descripción de los modelos actanciales es fundamental insistir en la claridad y fuerza de la concepción dramática que se encuentra en la base de esta comedia, que se manifiesta en la creación de

[15] Este verso hace referencia abiertamente a la función guerrera que está en el origen del estamento de la nobleza. El mismo verso aparece también en la famosa comedia de Tirso de Molina *El vergonzoso en palacio*. En ella, Tarso, al contarle a su señor cómo desdeñó el amor de Melisa, apunta: "más arrequives tienen sus amores / que todo un canto de órgano; no quiero sino seguirte a ti por mar y tierra, / *y trocar los amores por la guerra*". (vv. 490-93.) ¿Lo toma Tirso de Molina de la obra de Ruiz de Alarcón que estamos comentando? Parece, en principio, muy posible que así sea.

personajes que se realizan dentro de una dinámica bien desarrollada. Decimos esto porque con *Los empeños de un engaño* no sólo se da la escasez de la crítica en torno de ella, sino comentarios que, sorprendentemente, la consideran como una obra de poca calidad, mal construida e incluso inacabada. Castro Leal ha dicho de esta comedia lo siguiente:

> Pesa excesivamente sobre esta comedia lo complicado de su trama. Alarcón no encontró la manera de dar a su recargada estructura vigor y donaire arquitectónicos. Apenas las primeras escenas se salvan de esa necesidad de ir construyendo sobre un plan que, una vez iniciado, impuso su propio desarrollo sacrificando el valor y la significación de sus elementos. No logró nuestro poeta ese doble juego dramático en que el personaje sirve al mismo tiempo al argumento y a su individual expresión. *Los empeños de un engaño* parece haber sido escrita de prisa —la prisa de que era capaz Alarcón— y terminada antes de encontrar ese punto feliz en que coinciden las líneas de la traza general con los perfiles de cada una de las partes. Es como un profuso boceto del que no acabó de salir el cuadro definitivo.[16]

No puede menos de considerarse que estas palabras resultan inexactas. La comedia ofrece un planteamiento dramático brillantemente estructurado. El juego de expectativas en las relaciones que se producen entre los personajes alcanza una gran intensidad y se realiza de forma compleja y sugerente, conduciendo un contrapunto dinámico que vertebra la comedia de principio a fin dotándola de gracia y profundidad. Se ofrece, por otra parte, un excelente ejemplo de interacción entre el desarrollo de los personajes y el plan general de la acción.

El argumento, que es de gran sencillez, como ya se ha visto líneas arriba, da expresión a dos relaciones amorosas de signo contrario. Leonor ama a don Diego, que no le corresponde; él ama a Teodora, que sí le corresponde. Éste es el hecho contrastante que está en la base de todo lo que ocurre. La trama se estructura, en consecuencia, para tratar de destacar este contrapunto dramático en el que se recrean las fuerzas de la confrontación y las de la armonía.

Si se centra la atención en el primer núcleo, una de las cosa que contrasta en *Los empeños de un engaño* entre don Diego y doña Leonor, además de sus comportamientos opuestos, es la distinta dirección dramática con la que se desarrollan sus trayectorias. Podemos decir que ella va de más a menos; a pesar de que su actitud decidida genera la expectativa de que va a conseguir lo que busca, en el final se constata que no es así. El galán, en cambio, va de menos a más; pues si primero se produce la impresión de que trata de vencer obstáculos que se antojan insuperables, finalmente obtiene lo que quiere.

[16] Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*. México, Cuadernos Americanos, 1943, p. 121.

Lo señalado se advierte de manera palmaria ya en el transcurso del primer acto. Desde el principio, se ve a la dama dirigirse sin dilación al cumplimiento de su objetivo, que es acercarse a don Diego. La posibilidad de que el galán pueda amar a Teodora es inmediatamente desechada por ella; establece prontamente contacto con Campana; además, el engaño de éste y luego la corroboración del mismo por parte de su señor le da alas al deseo de la dama; finalmente, la violencia que se da en el encuentro de doña Teodora y don Diego le proporciona la coyuntura favorable para establecer una relación muy cercana con el galán después de decir la mentira de que es su esposo. Cuando termina la jornada I, doña Leonor ha dado pasos muy importantes para conseguir el objetivo que se ha propuesto.

En contraste con lo anterior, don Diego, que ama a doña Teodora, enfrenta una serie de dificultades que le impiden obtener lo que quiere. El amor que doña Leonor siente por él surge como un obstáculo que amenaza con romper el secreto de su relación. A pesar suyo, decide usar el arma del engaño para tratar de contrarrestar el peligro que ella implica, pero no puede hacerlo. Junto a esto, el obstáculo social se manifiesta con gran fuerza. Al concluir el acto I, el encuentro que tiene con su amada es violentamente interrumpido y él no sólo no consigue entrar en contacto con ella, sino que queda malherido en el intento.

A lo largo de la jornada II, continúa dándose el contraste dinámico entre el galán y la dama. Los cuadros uno y tres, el primero y el último, se dedican a esto. Al inicio, se hace ver a un don Diego que se encuentra ya fuertemente comprometido con doña Leonor debido a las ayudas que ha recibido de ella. Si bien es cierto que esto no constituye de todos modos un logro pleno para la dama, en virtud de que él está agradecido pero no enamorado, ella aprovecha, no obstante, lo que ocurrió para ejercer sobre él una fuerte presión. Se hace notorio a partir de este momento que Leonor es más dominante que inteligente. La actitud de él es en estos primeros instantes de cierta timidez, aunque cuando llega su amada adopta una postura firme y le declara abiertamente su amor. Pero todo hace suponer que doña Leonor va a conquistar lo que quiere; es una mujer que está dispuesta a tomar medidas extremas, no le importan los recursos que tenga que utilizar para salirse con la suya. Ha conseguido, por lo pronto, separar a los enamorados.

En este segundo acto, sin embargo, a pesar de las expectativas que se crean con la actitud impositiva de la dama, ella no puede retener a su lado a don Diego. Ésta es la situación que se desenvuelve en el final de esta jornada. Es cierto que por la intervención de ella, él no consigue asistir al duelo con el marqués y que, además, al final de la jornada queda nuevamente malherido sin lograr llevar a cabo lo que pretende. No puede dejar de pensarse, en cambio, que él lleva la delantera si se advierte que ella no ha podido conver-

tirlo en su títere, como ocurre, por ejemplo, en otras comedias de otros autores, como *El perro del hortelano*, de Lope de Vega; *El vergonzoso en palacio,* de Tirso de Molina, y *La dama duende*, de Calderón de la Barca, en las que Teodoro, Mireno y don Manuel son totalmente manejados por Diana, Magdalena y Ángela. Doña Leonor pertenece a esta estirpe de personajes femeninos, pero sólo en parte don Diego se parece a los mencionados galanes.[17] Es importante destacar en fin que ni ella ni él consiguen llevar adelante sus respectivos planes.

Finalmente, en el último acto de la comedia, contra las expectativas creadas en el primero y el segundo, cambia el equilibrio de fuerzas, y mientras don Diego puede cumplir su objetivo, meta que persigue durante toda la comedia, doña Leonor fracasa en su empeño.

Si se fija ahora la atención en el segundo núcleo en torno del cual se organiza la trama de la comedia, que es el de la relación amorosa entre doña Teodora y don Diego, lo primero que se advierte es que el mismo se desarrolla en lo fundamental desde la perspectiva de él. En la primera y segunda jornadas todo parece apuntar hacia la imposibilidad de la unión de estos jóvenes. Tanto obstáculos de carácter individual como social se oponen al cumplimiento de su relación.

En el tercer acto, la decidida intervención de don Diego lleva a la final reconciliación de los enamorados y al cumplimiento de su amor en el matrimonio.

Puede subrayarse, una vez que se han puesto de relieve las líneas maestras que desarrolla la trama, que no queda duda de la pensada estrategia con la que el escritor compuso la comedia. No resulta excesivo afirmar, pues, que *Los empeños de un engaño* puede considerarse dentro del grupo de piezas alarconianas que ofrece una gran intensidad dramática así como una calidad artística indiscutible. El dramaturgo construye una trama compleja y bien planteada a partir de la cual se presentan los hechos. Da expresión, primero, con una gran fuerza emotiva, a la confrontación de dos fuerzas opuestas que encarnan en sendos personajes que se mueven con una gran determinación en

[17] Don Diego, afirmando fuertemente su independencia personal, no le permite a la dama que se salga con la suya. Esto acarrea consecuencias importantes. Si en la comedia, como propone Wardropper, se da expresión primordialmente a un mundo en el que triunfa el punto de vista femenino, aquí no ocurre así. Wardropper señala: "en el mundo al revés de la comedia es donde se permite que las mujeres provoquen los acontecimientos y ejerzan un control sobre el mundo dominado por hombres en el que están obligadas a vivir. Aunque escrita por hombres, la comedia adopta un punto de vista femenino". Y añade el crítico: "Si en las obras de teatro serias la mujer generalmente es la víctima, en las comedias generalmente es la vencedora". (B. W. Wardropper, "La comedia española del Siglo de Oro", en Elder Olson, *Teoría de la comedia*. Barcelona, Ariel, 1978, pp. 226, 227.)

pos de sus objetivos. Se recrea, después, la lucha para alcanzar el conocimiento, dejando atrás una serie de equívocos que lo impiden, que concluye con el triunfo del amor y en su armonización con las fuerzas sociales.

Don Diego, protagonista

En un breve comentario acerca de *Los empeños de un engaño*, Antonio Castro Leal afirma lo siguiente: "Teodora y Leonor son las heroínas de la comedia. Los caballeros, como suele suceder en la vida, se mueven a control más o menos remoto según el vaivén de la cerrada estrategia de las damas, que acaba por trastornar los planes de los jefes de familia, que, en el caso, son los hermanos".[18]

La intensidad con la que se manifiesta el antagonismo de doña Leonor frente al objetivo que persigue don Diego, que es el protagonista de la comedia, ha llevado a que un crítico como Castro Leal la considere a ella como la heroína de la comedia junto con Teodora. El hecho de que la antagonista alcance el mismo rango que el protagonista dentro de la historia, y que incluso parezca anteponerse a él en algún momento, es un rasgo muy significativo en esta comedia. Si bien el protagonista es don Diego de Luna, la actuación de doña Leonor Girón en el transcurso de la acción evoluciona y se expresa con tal fuerza que se levanta junto a la figura del héroe como el punto de contraste más nítido y significativo.

Dice Northrop Frye, tratando de definir la dinámica que sigue una comedia de principio a fin:

> En primer lugar, el movimiento de la comedia es, por lo común, el movimiento que va de una clase de sociedad a otra. Al comienzo de la obra, los personajes obstructores tienen a su cargo a la sociedad en escena y el público reconoce en ellos a los usurpadores. Al final de la obra, el recurso de la trama que reúne al héroe y a la heroína hace que una nueva sociedad se cristalice en torno al héroe y el momento en que ocurre esta cristalización es el punto en que la lección se resuelve, el reconocimiento cómico, la *anagnórisis* o *cognitio*".[19]

Cuando empieza la comedia, las fuerzas sociales rigen la relación entre los personajes; esto en el sentido de que ya se han llevado a cabo los pactos matrimoniales entre las parejas. Ciertamente, junto a esta situación inicial en la que cada una de las damas se muestra comprometida en matrimonio con el

[18] A. Castro Leal, *op. cit.*, p. 20.
[19] Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 216-217.

hermano de la otra, se da el hecho de que también ambas tienen un enamorado con el que están en relación. Frente a las fuerzas sociales, se presenta la fuerza del sentimiento amoroso.

"El tema de lo cómico —comenta Frye— es la integración de la sociedad, que suele adoptar la forma de incorporar en ella a un personaje central".[20] Lo que ahora quiero señalar es el hecho de que es don Diego quien logra hacer que las cosas cambien. Cuando la comedia empieza él está excluido, por decirlo así, del pacto social; amor y honor se presentan incluso como elementos excluyentes entre sí. El sentimiento que impulsa al joven hacia Teodora aparece como una fuerza de carácter individual que se confronta con las exigencias sociales. Pero este noble caballero consigue finalmente ser integrado a la sociedad, la cual, por el solo hecho de aceptar la relación amorosa de él con Teodora, muestra un lado más flexible. No se niega, huelga decirlo, la importancia de las reglas sociales, pero al dar cabida dentro del matrimonio al sentimiento amoroso se humanizan y pierden el carácter de un frío contrato.

Don Diego aparece, pues, como el protagonista de la comedia, ya que es él quien consigue realmente transformar la situación que se encuentra viviendo, y que va, desde las escasas posibilidades del principio de cumplir con el objetivo de obtener a la mujer a la que ama, hasta que, llevado por una gran determinación, por una real convicción en los valores en los que cree, consigue al fin la posesión de la amada a través del matrimonio.

El caso de doña Leonor, que, junto con el de su hermano y con el de doña Teodora, es la antagonista de la comedia, es sumamente interesante, porque ella no es una simple oponente ocasional, sino que tiene su propio programa de acción. Ella intenta llevarlo a cabo primero con inteligencia y luego con una gran determinación, como ya se ha visto. Sin embargo, no alcanza la meta anhelada e, incluso, por conducirse visceralmente, termina realizando un matrimonio sin amor y, lo que es peor, por venganza.

[20] *Ibid.*, p. 66.

Ensayo monográfico

Homenaje a Luis Rius

Vida y poesía de Luis Rius

Arturo Souto Alabarce

Verdad a medias, y por ello muy cuestionable, es que la obra de un artista se debe a la extinción de su personalidad. Si muchos datos biográficos resbalan sin dejar huella perdurable, algunos hay que entran a formar parte sustancial de la misma. En el caso de Luis Rius, a quien dedico estas páginas que nunca hubiera querido escribir, no puedo soslayar algunos hechos y circunstancias que considero importantes motivaciones. Lejos de haberse evaporado están presentes y son raíz y razón de sus poemas. Claro es que la poesía una vez escrita adquiere autonomía, y su lectura debe ser inmediata y actual, pero habiendo asistido en muchas ocasiones a sus orígenes y nacimiento, no puedo menospreciar su historia. Por eso, sobre un breve esquema biográfico, intentaré subrayar algunos referentes que el propio poeta solía señalar.

Luis nace en Tarancón, Cuenca, Castilla la Nueva, el 1 de noviembre de 1930, y muere en la ciudad de México en enero de 1984. Vida breve según la estadística moderna, pero malamente segada cuando llegaban sus trabajos poéticos a una plenitud en ascenso. Sitios y lugares que en sí mismos, por accidentales, no significan mucho, pero que vistos más de cerca van formando la urdimbre que relaciona inequívocamente vida y poesía. No lejos de Tarancón, el castillo en ruinas de Garcimuñoz, donde en el asalto a su muralla cayó herido de muerte Jorge Manrique, uno de los poetas más queridos por Luis, quien, como él, siempre se sintió desterrado en el tiempo. Su padre, Luis Rius Zunón, licenciado en Derecho y poeta por vocación, autor de un romancero sobre los amores de Fernando Muñoz con la reina María Cristina, alentó en él muy tempranamente el gusto por la poesía. De ahí, en gran parte, la presencia constante de los clásicos, Lope sobre todo, y también el ritmo, el aire de los cantares populares. Niño todavía, Luis empezó a escribir en verso dramones de capa y espada cuya métrica él creyó haber inventado. En su memoria, Tarancón, Castilla, España, eran un horizonte columbrado al través de crónicas y leyendas. De la naturaleza en torno, lo primero que vería son campos llanos y silenciosos, tierra enjuta. El signo dominante es la tierra un tanto esteparia de la Mancha, la "tierra adentro" que será uno de los referentes en sus poemas.

N. del ed. En adelante y para todos los artículos de esta sección, los poemas transcritos fueron tomados de la edición de la que se da la referencia.

Contigo, labrador, yo por la tierra abrasada
mi frente de viento y sol.
Tierra llana: que infinita
la llanura y la pasión.
Lento el andar, alto el cielo
yo contigo, labrador
con el grano del deseo
vamos soñando los dos
en la mano la semilla,
la sed en el corazón.
Cielo y viento; sueño y tierra;
seco camino, temblor
en el alma; polvo y fuego:
¡la llanura y la pasión!
Lento el andar, lento, lento,
¡yo contigo labrador!

Tiempo después, de un poema que, autocensor severo, no quiso volver a publicar, son estos versos:

Soy español porque he nacido viejo
y no sé de otro gusto que el amargo;
porque en mis ojos, con mirada triste,
no saben apartarse del pasado;
porque en lo más profundo
de mi espíritu, hay algo
de bueno y de sacrílego,
de soñador, de místico y de bárbaro.

Pero Tarancón no es sólo un primer referente de tiempo y espacio, es también el recuerdo de la guerra. Allí hicieron estragos unos y otros. La columna anarquista del rosal, por ejemplo, que sería más tarde desalojada por el gobierno republicano. La guerra civil del 36 deshizo familias, dividió al país, trastocó generaciones. En breve: cambió súbitamente todo proyecto de vida, ese deseado futuro que a pesar de no ser mueve a la acción. A ese violento desvío alude al poeta con recurrencia obsesiva, que parece revelar el tema más significativo de su poesía.

A los seis años, de la mano de sus padres, pasó Luis Rius al exilio. Francia, Nueva York, al cabo México. Colegios, idiomas, culturas nuevas. Sobre las imágenes invertebradas de la guerra, resumidas siempre en separaciones. No debe extrañar a nadie que la guerra de España lo distanciara de todo extremismo político, uno de los males seculares tantas veces señalado. Es también la respuesta a las luchas internas en el seno del exilio republicano. El tajo, la

división, las confrontaciones fueron agria enseñanza para los niños que vivieron la guerra reflejada en sus mayores. Si habían pensado algo para ellos —un destino, por ejemplo— se imponía de pronto el futuro imprevisto.

Esa desviación se convierte en angustia existencial, donde predominan el subjuntivo, los condicionales. Escribe Luis:

Llegó aquí después
o antes, a destiempo.
Erró los caminos
y los paralelos
y los meridianos,
los mundos enteros.

Él iba a otro mundo.

Llegó aquí. Extranjero
fue de sus palabras,
y de sus silencios,
de todas sus horas,
e su mismo cuerpo.

Él iba a otro mundo.

Llegó aquí. Y ha muerto
un día cualquiera,
en cualquier momento,
antes o después,
pero no a su tiempo.

Él iba a otro mundo.
Lo desvió el viento.[1]

La generación de Luis Rius no fue desterrada y transterrada. Sin voluntad propia los más, esos niños y adolescentes hijos de exiliados no se desterraron como sus padres. No vinieron: se les trajo a México, y en México se educaron, se formaron, se nacieron en el más unamuniano sentido de la palabra. La guerra civil, "el éxodo y el llanto" fueron para ellos un despertar violento del que no tenían, no podían tener conciencia. Que años más tarde asumieron la actitud, las ideas de sus padres, es otra cosa. Por eso, no debe identificarse el grupo de poetas hispano-mexicanos: Luis Rius, Tomás Segovia, Jomi

[1] Luis Rius, "Llegó aquí espués", en *Cuestión de amor y otros poemas*. México, Promexa, 1984, p. 57.

García Ascot, por ejemplo, con los propiamente desterrados. Como es evidente, hay entre ellos tantas diferencias que semejanzas. El problema de España sin duda ejerció una influencia que dura hasta hoy, pero a tras mano, indirecta y sutil. Entre los influjos están, desde luego, los colegios fundados por los emigrados republicanos. Pensando en volver a España en poco tiempo, se mezcló en ellos la educación mexicana con la española. Se produjo así un muy concreto mestizaje, una afición que puede considerarse como extraordinaria de alumnos, planes de estudio, ideales de cultura, en fin. Como es bien sabido, la vuelta a España nunca se dio, pero los colegios se convirtieron en una especie de puente intercultural muy importante.

Luis terminó sus estudios de bachillerato en la Academia Hispano-Mexicana, en donde hizo amigos que lo serían de toda la vida. Ejemplos: Alberto Gironella, Horacio López Suárez, José Luis González Iroz y los más, aprendices de escritor o de pintor. Ya por esos años, Luis comenzaba a escribir versos en serio. En la Academia, tuvo la suerte —la rara suerte, debe decirse— de conocer como maestros a profesores ilustres que en otras circunstancias sentarían cátedras universitarias. En el Instituto Luis Vives, en la Academia Hispano-Mexicana, en el Colegio Madrid, niños y adolescentes tuvieron el privilegio de llevar clases con Arturo Arnaiz y Freg, Francisco de la Maza, Agustín Millares Carlo, Emilio Prados… la lista es larga. Por lo que a las letras se refiere, Luis y sus amigos recibieron la cordial, generosa orientación de Isidoro Enríquez Calleja.

Al salir de la Academia, embarcado por su padre, entró Luis a la Facultad de Derecho, y muy pronto comprendió que la jurisprudencia no era su camino. Decidido en su vocación literaria, en 1948 se inscribió en la Facultad de Filosofía y Letras. Estaba entonces en San Cosme. Memorable Mascarones y su recoleto claustro, frente al bullicio callejero y el chirrido de los tranvías. En esa paz de piedra, con sus estípites barrocos, con su fray Alonso de la Veracruz en torno del cual paseaban los alumnos con su café sahumado de tabaco, en el que se aprendía a veces más que en el aula, filósofos, poetas y humanistas encontraban un cobijero refugio a sus fantasías. En la Facultad, Luis fue discípulo de maestros notables como Julio Torri, erudito en literaturas medieval y francesa; Francisco de la Maza, no sólo brillantísimo estudioso del arte virreinal de México, sino también poeta de gusto impecable; Amancio Bolaño, profesor de fonética y gramática histórica.

Luis fue alumno de Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Ermilo Abreu Gómez y de los más jóvenes entonces, como José Luis Martínez y María del Carmen Millán. Asistió a cursos de Alfonso Reyes y de Carlos Pellicer, sobre quien escribió un excelente estudio. Esto es: conoció a muchos de los más eminentes literatos mexicanos. Paralelamente a sus estudios formales, Luis seguía haciendo versos, pero la disciplina académica es arma de dos filos.

Por un lado, madura y disciplina al joven escritor; por el otro, puede limitar, incluso esterilizar la imaginación; en el caso de Luis Rius, cuya trayectoria poética es sin duda ascendente, este fenómeno contradictorio lo afectó de manera cuantitativa. Hubiera escrito mucho más de no haberse inhibido por una rigurosa autocrítica. Aun así, de la "dureza" científica lo salvaba, en esta primera etapa de su juventud, la tertulia casi diaria con los amigos.

Como suele ocurrir con muchos poetas, Luis tuvo, además de su valía artística, una personalidad sumamente atrayente. A la vez tímido y conversador, siempre cordial y mesurado, reunía en torno suyo muchos amigos. Si de cuando en cuando sus ironías podían volverse un tanto cáusticas, había en el fondo de su actitud una bondad natural que lo libraba de toda pedantería. Sobre el debate de opiniones contrarias, sobre el posible conflicto de ideologías opuestas, ponía ante todo la amistad a la que siempre fue leal. De ahí que no le preocuparan demasiado las polémicas literarias o políticas. Más que el mundillo intelectual, con su veladas poético-musicales, sus chismes y rencillas, sus máscaras y juegos de ingenio, lo que verdaderamente gozaba era la charla con los amigos entre nubes de tabaco, botellas de vino, corridos de Lucha Reyes o cante jondo. Las discusiones intelectuales vendrían por añadidura, mejor dicho: el arte para la vida, y no al revés. Su ingreso a la república de las letras, por ejemplo, se dio en el estudio de Alberto Gironella, entonces muy joven, habilitado en un cuarto de azotea de la casa de sus padres. Allí, ante los primeros cuadros del pintor, oliendo a linaza y trementina, entre libros, dibujos, revistas y demás papeles, se pasaron horas, días, años, Luis y sus amigos. Se hablaba y discutía mucho de política (todavía era reciente la Segunda Guerra Mundial, y Franco, en España, estaba en pleno apogeo), de pintura y literatura, pero sobre todo, ante todo, de amor y de mujeres, fueran ideales o carnales. De cuando en cuando, Luis leía alguno de sus poemas, precedido, como siguió acostumbrando después, por un modesto preámbulo que pretendía de alguna manera excusarse por lo escrito. Ese año se publicó *Clavileño*, primera revista literaria que Luis dirigió, ilustrada por Francisco Moreno Capdevila y por mi padre. La revista no estaba vertebrada ideológicamente, se dijo, pero era la libre, ingenua, primera expresión de un grupo literario.

Clavileño sucumbió en el número dos, mágico al parecer, pues en él fenecen tantas revistas jóvenes. A pesar de ello, se amplió el círculo de redactores: Manuel Durán, Enrique Echeverría, Horacio López Suárez, Rafael Segovia... Ya en ese tiempo, el grupo literario "hispano-mexicano" se escindía en tres vertientes: los que hicieron *Clavileño* con Luis Rius y Alberto Gironella a la cabeza; los que más o menos simultáneamente fundaron *Presencia*: Enrique Echeverría, José Miguel García Ascot, Francisco Aramburo, Carlos Blanco, Manuel Durán, Lucinda Urrusti, Roberto Ruiz... (con más fortuna y mayor

consistencia alcanzó *Presencia* muchos más números), y por último, los que podrían llamarse "independientes": José Pascual, Enrique de Rivas y César Rodríguez Chicharro, sin revista impresa en este tiempo. Y amigo, pero un poco apartado de todos, Tomás Segovia, quien en ese mismo año del 48 iniciaba una pequeña, fina hoja, siéndolo en efecto de manera literal. Ineludibles y en realidad provechosos deslindes que en la temprana juventud marcan un estilo. Más tarde, conforme se perfilaban cada una de las distintas personalidades, vendrían nuevas revistas que se fueron integrando a lo que se conoce con el nombre de Generación del Medio Siglo. Rius fundaría *Segrel* en 1951 con Celedonio Martínez Serrano y Francisco de la Maza; es oportuno recordar aquí una colaboración de Ramón Gómez de la Serna, bastante olvidado por entonces en "su tercera España" de Buenos Aires. Años más tarde, Luis colaboraría en numerosos diarios y revistas: *El Nacional*, *Las Españas*, *El Heraldo*, *Diálogos*, *Universidad de México*, *Cuadernos Americanos*, etcétera. Habiéndolos publicado antes en impresos, periódicos, y tras muchas dudas, Luis se decidió a publicar su primer libro de versos en 1951: *Canciones de vela*. Con pie editorial de la revista *Segrel*, que se proponía sacar a la luz una colección literaria en volúmenes sueltos, reunía veintiséis poemas, escritos algunos tres o cuatro años antes, a los diecisiete o a los dieciocho. Fue prologado por el autor y acompañado de un epílogo de Julio Torri, prueba de su estimación en un crítico tan sabio y selectivo.

Canciones de vela

Cantar o canciones de vela es el nombre que en la Alta Edad Media se le daba a cierto tipo de composición poética que supuestamente entonaban los centinelas en sus guardias nocturnas. Por los años en que se escribió este primer libro, Julio Torri, en su cátedra de literatura medieval, exponía la poesía de Gonzalo de Berceo. A Rius, en ese entonces, le entusiasmó la lírica castellana del siglo XIII, la románica, curiosamente revelada en uno de los más sabios y sutiles escritores mexicanos. Dice el poeta en su prólogo:

> Lector: Con timidez que no quiere ser desconfianza, pongo en tus manos estas Canciones de vela. La confusión de mis sentimientos al hacerlo es grande. No podría explicarte por qué raro fenómeno, mi temor se trueca en esperanza o mi firmeza en incertidumbre: curioso retablo de contradicciones que me desanima y alienta a la vez.[2]

[2] L. Rius, *Canciones de vela*. México, Segrel, [1951], p. 7.

Un prólogo modesto e ingenuo como entonces era su poesía, como entonces era Luis. Mucho ha pasado desde aquel tiempo, mucho, pero hay algo que no cambió: la rara mezcla de temor y esperanza que tiene el artista verdadero cuando entrega su obra. Porque Luis, a fuer de discreto, nunca estuvo del todo satisfecho con sus escritos. Lector profundo, lector sobre todo de poesía, intuitivo, atento siempre a los más delicados matices, a la más sutil musicalidad del verso, que podía iluminar en sus cátedras como pocos lo han hecho, ¿cómo no iba a ser el primer y más exigente lector de su propia obra? Firmeza e incertidumbre. Firmeza de un don poético innato, y a la vez incertidumbre que el estudio y la experiencia aportaron con los años. Esto explica que de su primer libro expurgara más tarde el setenta por ciento de los poemas originales.

El segundo libro de poemas de Luis Rius, *Canciones de ausencia*, se publicó en 1959 por la Universidad de Guanajuato, donde Rius fue a colaborar con José Rojas Garcidueñas en la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras. Allí el poeta pasó varios años como profesor de literatura y su recuerdo todavía perdura. Ausentándose de unos amores —y esto explica el título—, la etapa de Guanajuato fue, sin embargo, decisiva para Rius. Una misteriosa casualidad hizo que el poeta fuera a vivir la época más intensa y gozosa de su existencia en la ciudad más afín a sus gustos, lecturas, temperamento. Dos poemas en ese libro son testimonio explícito de su vida en Guanajuato, dos poemas que pasaron la dura prueba del tiempo, y la más dura del autor, nos señalan hasta dónde fue honda la huella de aquellas vivencias. En este libro, afirma Rius, motivos característicos: amor ideal, nostalgia, soledad, camino. Aparecen también otros motivos menores que llamará "invención varia", juegos poéticos con que el autor intenta escapar a su propia melancolía. Un ejemplo son los villancicos de Navidad. Con todo, el eje de su obra poética, lejos de ser festivo es honda, angustiadamente existencial. El amor es la única respuesta a una actitud de interrogación constante.

... Y tú y yo moriremos
pero esta noche quedará guardando,
eternamente viva, el lento golpear de nuestros pasos.

Cuando la soledad habite su recinto abandonado,
le hablará de tus ojos que lloraban,
De las caricias tristes de tus manos.

Aún quedará el misterio
de nuestro amor, como un largo ocaso
la luz del sol ya ha muerto.
Tendrá la noche un resplandor dorado.

Tú y yo ya no estaremos.
Nuestras almas, vagando
sin sangre y sin camino.
Pero la noche quedará esperando,
eternamente viva para poder a veces recordarnos.[3]

Si pudiera bosquejar la personalidad de Luis con una sola palabra, para Luis sería "sosiego". Esto es: actitud contemplativa, ritmo lento, mesura. Quizás quienes lo conocieron consideren impropia esta opinión. Y es que Luis, esencialmente pacífico, pausado, de pronto se dejaba arrebatar por entusiasmos que a primera vista parecían romper esa contención con que se acostumbra a describir a los estoicos. En el tablado flamenco, al soterrado fuego del cante jondo y la manzanilla, se le subía súbitamente a la cabeza el duende negro, se quitaba la corbata y a veces el saco que arrojaba a los pies de la danzaora, jaleándola como un auténtico gitano. Eran, sin embargo, fugas, exhalaciones de un temperamento domeñado por la cordura. Apasionado, pero en el sentido original del término pasión. Pasivo, compasivo, naturalmente ajeno a toda violencia, fuera verbal o física. Y este carácter se trasluce en sus poemas. Aunque admirase a los aventureros, a los desaforados, Lope, por ejemplo, lo suyo era la actitud contemplativa. Antes la nostalgia que la desesperación, la ironía que el sarcasmo, antes Garcilaso que Quevedo. Frente a la España negra y la torsión barroca, la serena claridad de Cervantes.

El tercer libro de versos salió a la luz en 1965, editado por Era. Es ya un fruto maduro que corresponde a una etapa crítica de vida y poesía. Fluyendo del amor-ilusión al amor-muerte, es un ejemplo de la ambivalencia propia de Rius. Los 51 poemas que integran *Canciones de amor y sombra* son la expresión definida del poeta. En su plenitud temática alcanza en ellos perfección formal y profundidad.

Una vez más, sólo que perfilado con trazos más firmes, nos hallamos ante el estilo breve, conciso, diáfano que lo caracteriza. Afinidades, resonancias que, como artista que lo sea verdaderamente, se manifestaban más o menos abiertamente en sus libros anteriores, están ahora por completo asimiladas a su original personalidad poética. Se añaden además dos aspectos nuevos en la obra de Rius, que son el soneto, como el que comienza "Engaño de la vida hora tras hora...", y la poesía erótica, rara y difícil en nuestra lengua por muchas razones, y que el poeta ha resuelto con elegancia. Una evolución poética determinada sin duda no sólo por su mayor experiencia y conocimientos literarios, sino lo que es mucho más importante: una mayor riqueza y profun-

[3] Luis Rius, *Canciones de ausencia*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1954.

didad de vivencias. La actitud, el tono inocente del primer libro, que tiende a la idealización romántica de la amada, del paisaje, del mundo en torno, se han transformado en angustia, en desarraigo, en pesadumbre. La canción antes esperanzada se vuelve endecha. Aparece en la poesía de Rius un tema central, quizás el más esencial de todos los que ha tocado: el sentirse extraño en el mundo que le rodea. "Mi ciudad —ha escrito en uno de sus mejores poemas— es un largo / paisaje de humaredas silenciosas".

Canciones a Pilar Rioja, publicado por Alejandro Finisterre en la colección Ecuador 0°0'0", obtuvo el Premio Olímpico de Poesía en 1968. Es un fervoroso homenaje a la bailarina, pero es también un canto a la danza como la más antigua y mágica de las artes. Un libro de amor y erotismo sublimado que sabe contenerse, sin embargo, en los límites del verso conciso y exacto. Si se quisiera buscar una poética en la obra de Rius, una serie de líneas que pudieran dar una imagen de sus ideas sobre la naturaleza de la poesía, su especificidad, es en *Canciones a Pilar Rioja* (fuera de la obra explícita y de carácter didáctico que Rius tiene sobre el hecho poético) donde debería buscarse. Para el poeta es esencial, por ejemplo, esta reveladora contradicción de la danza en que la bailarina logra definir la belleza mediante el más fugaz movimiento; esta captura de lo huidizo, esta instantánea detención de la flecha del tiempo llegó a ser verdaderamente obsesiva para Luis. Un misterio que se manifiesta dramáticamente en la danza, pero que es común y radical al arte en su conjunto, y sobre todo a la poesía.

Canciones a Pilar Rioja es el cuarto y último volumen de poesía que Rius viera radicalmente impreso. Una antología, pues, que por razones estéticas y vitales criba y depura las obras escritas hasta el momento en que de manera brutal se le revela a Rius un fin cruel; razones vitales he dicho antes porque el poeta sabía bien que ésta no era sólo una selección de sus poesías, sino su más íntimo, profundo, verdadero testamento. Consciente de que el texto es lo único que puede quedar de un escritor, a Rius le preocupaba mucho este libro último y definitivo. Cuando explica la selección de sus versos diciendo que: "varios de ellos los he retocado en mayor o menor medida, que va desde cambiar una palabra por otra hasta modificar o suprimir versos enteros y aun estrofas", no aclara, desde luego, que está escribiendo estas líneas mismas desde la cama del hospital o que había corregido sus poemas bajo el efecto de toda clase de analgésicos, sedantes, venenos, a la sombra de la muerte. A pesar de estas circunstancias, el escritor se impuso y logró dar fin a su testamento literario, que es lo que debe interesar.

Lo más difícil para él fue, sin embargo, su propio rigor estético, ya que era siempre el primero y más crítico lector de sus poemas. No era Rius un poeta verboso ni mucho menos fácil. Escribía poco, lenta, prudente, esforzadamente. Sin llegar nunca a extremos juanramonianos, rara vez confiaba en sus versos.

Y es que la disciplina académica le había impuesto una autocrítica tan dura que llegó a ser negativa. Aquí reside la explicación de la brevedad. No se pone en duda que el estudio y el método agucen la capacidad selectiva, pero puede afirmarse que en el caso de Rius, como en el de otros muchos escritores, puede convertirse en inhibición paralizadora. Lo que importa, con todo, es que si *Cuestión de amor* es, en efecto, una apretada antología (ocho poemas, por ejemplo, de veintiséis, en el caso del primer libro), se encuentran algunos de los más bellos del autor.

Que Rius fuera tan exigente consigo mismo explica sólo en parte el rigor selectivo. Además de las estéticas hay otras causas tanto internas como externas. En el primer caso, el hecho de que Rius escribía siempre a partir de una intuición, de una imagen fugaz, cuando y si ésta se daba. Nunca escribió por sistema, por disciplina de trabajo. Cazador al vuelo: una vivencia, una palabra, una idea, un pretexto para que el poema naciera hecho, completo, armado de todas sus armas. Vendría después la primera lectura —el oído sobre todas las cosas— atenta, alerta, preocupada, el vocablo que suena o disuena, su precisión, su poder evocador, pero todo ello resulta ya secundario. Primero ha tenido que darse la intuición, la visión total del poema antes de ser dicho, de ser escrito. Es evidente que no cedan estas intuiciones sin un previo y largo ascetismo que Rius ejercitó durante muchos años, aun en contra suya, como se ha señalado antes. Porque se trata, en efecto, de un ejercicio de contención, de una espera estoica que no siempre es fácil de llevar. Y sobre todo este desierto aparente —del que mucho dijo Valle-Inclán, a quien siempre Rius leyó con renovado entusiasmo— de cuando en cuando la intuición da en el blanco como una saeta.

Esta forma de trabajo corresponde, además, a su personalidad literaria, a su estilo. Rius es un ejemplo de la profunda relación que hay entre un artista, su carácter, su temperamento, su fisiología misma, y la obra que produce. Cierto que sólo el texto permanece, pero nunca nos será posible reducirlo a un mero objeto. Poeta, pues, breve y esencial, en su obra, en su poética, en sus opiniones literarias. Cervantes y Azorín, maestros suyos desde la infancia, lo formaron en el horror a la retórica, feo vicio de la literatura española. A estos factores estéticos, internos, se agregan causas externas también; baste recordar el hecho, de todos conocido, de lo difícil que resulta publicar poesía, y de lo que aún resulta más difícil: el mucho ánimo para seguir escribiéndola en el vacío.

Cuestión de amor es un libro de cierta manera testamento, porque Rius tenía puesta una gran esperanza en esta antología, no tanto por razones literarias como por motivos vitales. No se dirige el poeta a otros poetas, ni a los críticos, como muchos lo han hecho a lo largo de la historia literaria, ni tampoco a un lector remoto como en el ejemplo clásico del náufrago que arroja

la botella. Para quienes escribe son apenas unas cuantas personas, concretas, amadas, y en ellas, o por ellas, a todas aquellas que les sean afines.

Nada de un público distante, abstracto, en último término irremediablemente desconocido, sino precisamente lo contrario: escribir para alguien en particular que de alguna manera está en el poema.

Se divide este último libro de Rius en tres partes: la primera, "Arte de extranjería"; la segunda, "Cuestión de amor"; la tercera, "Invención varia". El autor, en la nota que precede al texto, explica la disposición de los poemas en el volumen. No se presentan según el orden cronológico en que fueron escritos o publicados, sino según sus temas y tonos. A este respecto dice el poeta: "las dos primeras incluyen los poemas de temática recurrente en mí; la última, los de temas y tonos que me son menos frecuentes y algunos tan sólo ocasionales". Dos grandes temas, por tanto, reiterados, casi constantes en su obra, la tercera parte, que no por serlo disminuye de calidad poética, comprende algunos de los mejores poemas del autor: instantes en los que se capta la fugacidad de la danza, homenajes a grandes amigos, vivencias de Guanajuato (etapa esencial de su biografía literaria), extraños poemitas de cruel ironía, canciones infantiles; es decir, un variado registro de motivos que integran un solo ciclo poético.

"Arte de extranjería", idea y título que aparecen ya en el título de "Voz viva" y en donde se encuentran las mejores poesías de Rius, manifiestan una de las dos grandes vertientes existenciales que ocuparon el centro de su vida y ocupan el de su obra. Consiste la primera en el sentimiento contradictorio, a veces oscuro, a veces luminoso, de encontrarse entre dos mundos. Es obvio que este estado de ánimo parte de una vivencia muy concreta: la de pertenecer a una generación hispano-mexicana resultado del exilio republicano en este país. No es éste, lugar para extenderse sobre lo que tal hecho significa, pero lo que interesa destacar es que desde tal perspectiva se puede comprender el contexto en que ha escrito Rius la mayor parte de sus poemas. Estar —como hace muchos años definiera Francisco de la Maza, "Nepantla"—, pertenecer a una raza de hombres "fronterizos", como dijera el propio Rius, ha producido toda una larga, rica, complicada gama de matices anímicos e intelectuales, una confusión que a veces se vuelve muy lúcida. Guerra y destierro, un hecho, por consiguiente, que ha determinado una muy particular morfología existencial. Ser desterrado, o transterrado, no sólo es una experiencia más o menos anecdótica; es, según define Tomás Segovia muy precisamente, una "condición de vida". Son muchos los años en que se ha discutido este problema, que cada cual, según los casos, ha resuelto o creído resolver. Rius, por ejemplo, creyó alguna vez haberlo superado en el sentido de su indudable poder enriquecedor. Estar entre dos mundos puede, a la vez, como un limbo y como un más ancho libre horizonte. Pensaba así en sus momen-

tos de esperanza y optimismo. Con todo, no es fácil desdecir el pasado, desandar el camino, y Rius, en lo más íntimo, sentía a fondo lo que dice en uno de sus poemas, por cierto recogido en la presente selección:

> Desterrado por siempre, desterrado
> seguiré mi camino,
> que ya no sabré hallar sin el callado
> y el polvoso sayal del peregrino.

En esta frontera, en esta zona híbrida, crepuscular, llena de sorpresas y de misterios, de profundísimas contradicciones y afinidades, ha encontrado Rius sus más logradas imágenes poéticas.

El arte del verso en la evolución poética de Luis Rius

Arcelia Lara Covarrubias

A la memoria de Víctor Arturo Soria Mayés

La discusión entre fondo y forma en la literatura es tan antigua que se nos ha gastado, pero no por ello está resuelta. La poesía versificada ha gozado del prestigio que la institución literaria otorga a toda creación que busca la perfección formal dictada por modelos clásicos. Por el contrario, el verso libre nace rebelándose contra las reglas. Pero entre estas dos poéticas, que no son sino los extremos de una vieja controversia planteada como un juego de oposiciones, surge una tercera vertiente que podría aportar matices significativos a través de las distintas corrientes y generaciones de la literatura. Esta tercera forma de hacer poesía capta, por cuanto implica de una y otra poéticas, el fundamento de toda la polémica. Los antagonismos fondo-forma, técnica-inspiración, academicismo-libertad, no pueden ser más que un momento de la reflexión y un instante casi equívoco por dos motivos: supone que la cuestión prístina de la teoría literaria radica en esa antítesis, por un lado, y aísla la dialéctica de las intermediaciones, por otro. Es mucho más importante permanecer atentos a la trascendencia histórica de la expresividad de la poesía y discernir toda la riqueza entre la versificación y su contraparte.

En el siglo XX, el arte intenta innovaciones que lo distinguen del anterior; en poesía, el álgebra superior de las metáforas, como diría Ortega y Gasset, se promueve el verso blanco, las imágenes complejas, el rechazo al sentimentalismo, la modernidad como motivo poético, etcétera. Disposición genuina, en algunas ocasiones o actitud impostada y pedante, en otras.

Un excelente ejemplo que media las dos poéticas creando una tercera es la poesía de Luis Rius. Su producción fue publicada con los títulos *Canciones de vela* (1951), *Canciones de ausencia* (1954), *Canciones de amor y sombra* (1965), *Canciones a Pilar Rioja* (1970) y *Cuestión de amor y otros poemas* (1984) . Por los años en los que se dio a conocer su obra puede incluírsele en la generación del 50, momento en que se cultiva la libertad métrica y la diversidad de ritmos. En el contexto literario mexicano se encuentran poetas como Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines y Eduardo Lizalde, entre muchos otros. En la

poesía de estos autores, como en la de Luis Rius, las cuestiones formales aparecen como recursos discretos y aparentemente espontáneos; sin embargo, estudios más detallados prueban que en el verso libre se encuentran distintas tradiciones literarias.

Me atrevo a pensar que para Luis Rius la forma poética no era un código de limitaciones autoimpuestas. Creo que la intensión de cultivar los esquemas preestablecidos se debía más a una actitud estética que de momento obligaba a ceñir el ímpetu poético, pero que luego resultaba liberadora. Aunque parezca un contrasentido, Rius se sujetaba a la norma poética para darle mayor relieve al sentido, la cuestión técnica quedaba, finalmente, subordinada a la cuestión de amor. No me parece, entonces, casual que sus últimos poemas, en los que se manifiesta un completo dominio formal, sean también los más sentidos. Así puede apreciarse en el siguiente soneto:

Acta de extranjería

¿De qué tierra será?, ¿dónde su mar?
—dicen—, ¿cuál es su rol, su aire, su río?
Mi origen se hizo pronto algo sombrío
y cuando a él vuelvo no lo vuelvo a hallar.

Cada vez que me pongo a caminar
hacia mí pierdo el rumbo, me desvío.
No hay aire, río, mar, tierra, sol mío.
Con lo que no soy yo voy siempre a dar.

Si acaso alguna vez logré mi encuentro
—fue camino el amor—, me hallé contigo
piel a piel, sombra a sombra, dentro a dentro,

el frágil y hondo espejo se rompió,
y ya de mí no queda más testigo
que ese otro extraño que también soy yo.[1]

A partir del soneto anterior pueden generalizarse algunas observaciones; por ejemplo, para hablar de la angustia causada por la búsqueda personal, el poeta elige principalmente sonetos, una de las expresiones preferidas por los clásicos españoles. Ante un tema que ha sido retomado por el exis-

[1] Luis Rius, "Acta de extranjería", en *Cuestión de amor y otros poemas*. México, Promexa, 1984, p. 76.

tencialismo, tendencia de moda en los cincuentas, Luis Rius opta por una composición modélica. Continente y contenido poético parecieran antitéticos; las contradicciones, sin embargo, son más aparentes que reales. Hablar de los problemas que han preocupado a los hombres de todas los tiempos es poner el dedo en lo fundamental. Atender a lo que todo humano padece es nombrar lo universal, lo que no tiene época ni lugar específico; es decir, de lo local salta a lo universal, de lo amoroso a lo trágico y del destierro concreto a un exilio metafísico.

Podría pensarse que Rius es un poeta arcaizante; de la tradición anterior hereda formas literarias y temas. Pero si se toma en cuenta que la modernidad no es ignorar el pasado sino verlo con ojos actuales, no hay calificativo más injusto (de justeza y de justicia) para el autor. No se trata de que haya asuntos antiguos y modernos —lo que a la humanidad le preocupa son siempre las mismas cuestiones: el amor, la soledad, la muerte, el significado de la vida, etcétera— sino de distintos tratamientos de esos problemas. La versificación es para Luis Rius un medio o un instrumento para limitar la tentación de la dispersión, para acotar lo discursivo y así lograr una forma sintética. Las reglas, en este caso, lejos de sujetar la imaginación promueven una expresión más intensa. Revisemos brevemente cómo en su obra la versificación y los temas han ido cambiando, pero siempre aunados al espíritu poético de un periodo de su creación.

Etapas en la poesía de Luis Rius

En la poesía de Luis Rius pueden apreciarse tres etapas definidas por temas y preferencias de versificación: la primera podría identificarse por el aliento de cierta dulce melancolía; por la segunda asoma un existencialismo incipiente y en la última se identifica una creciente angustia existencial.

En la etapa calificada como dulce melancolía se pueden ubicar sus dos obras iniciales: *Canciones de vela* y *Canciones de ausencia*. La primera de éstas recuerda los cantares de vela medievales, género particular de poesía lírica, con las que los centinelas espantaban el sueño en sus noches de guardia. Sobre el estilo y los temas de este libro, dice Arturo Souto:

> Baste saber que en aquel primer libro, publicado hace más de veinte años, había emergido ese ritmo interior, original, en lo más profundo siempre igual a sí mismo, que caracteriza la obra de los grandes artistas. Hay, desde luego, otras muchas cosas: tentativas, experimentos, concesiones. No es nada fácil resistirse a las academias ni tampoco al gusto de los más exquisitos o los más rebeldes. Menos fácil

aún rechazar las pasiones ocasionales que accidentan la vida. Y todo ello forma la temática cambiante de un escritor.[2]

Las *Canciones de ausencia* son un suspiro amoroso por el lejano ser amado. Cuando escribió esta obra se encontraba como profesor de letras en Guanajuato, lugar al que le guarda especial cariño. Esta etapa se caracteriza por su gracia y por una nostalgia apenas estrenada. El título de su inaugural libro señalaría el de los siguientes. Para Rius, la poesía lírica debía volver a su naturaleza oral, debía manifestar su parentesco con la canción.

Sus primeros poemas tienen el sabor de la poesía popular española: las preferencias de versificación y el tema recuerdan un lirismo propio del *Romancero* que, pese a estar sujeto a normas, deja fluir la expresividad poética con un aliento natural y sencillo. Los títulos de las obras de Rius no son gratuitos. A través de sus poemas el verso medieval y del Siglo de Oro español se actualiza. Pareciera que el poeta, con ese reconocimiento manifiesto en sus primeros libros, encontrara la tan añorada identidad en su infancia dispersa por el exilio.

En *Canciones de vela* y *Canciones de ausencia* domina el verso de arte menor y las composiciones populares como el romance, el romancillo, el villancico, la espinela, la endecha, el zéjel y la redondilla. Algunos ejemplos son los siguientes:

a) En *Canciones de vela*, puede leerse la siguiente composición estrófica propia de las canciones del siglo XV.

Por más que me lo repitas,
¿no voy a saberlo yo?
Corazón, calla y sosiega,
no te engañes, no;
siempre será la primera
la más hermosa ilusión:
aquella que no llegaba
y que, sin llegar, pasó.[3]

Se trata de una octavilla asonante con pie quebrado.

b) Muy popular es el siguiente poema con versos de redondilla menor, también muy favorecido en las composiciones del poeta:

[2] Arturo Souto Alabarce, "Prólogo", en Luis Rius, *Luis Rius. Voz viva de México*. México, Difusión Cultural UNAM, [s. a.], p. U 43.

[3] L. Rius, "Por más que me lo repitas", en *Canciones de Vela*. México, Segrel, [1951], p. 53.

Soledad, tú y yo
en la tarde muerta.
Compañera mía,
triste amiga vieja,
tú y yo nuevamente
juntos en la espera;
mas hoy ya no hay lágrimas
que alivien la pena,
ni vagos recuerdos
que nos adormezcan.[4]

La composición que domina en sus primeras dos obras es el romance (5 y 13 composiciones respectivamente); uno como muestra es el siguiente, de *Canciones de ausencia*, en el que además se trata de una copla:

Si yo pudiera, tristeza
mía, darte mi ayer muerto;
pero no hay savia que fluya
en ti ni tierra en mi huerto.
Sueño de ayer, sueño errante
de mañana, siempre sueño,
mi corazón es camino
sin final y sin comienzo.[5]

En algunos casos el poeta combina versos de distinta medida, siempre de arte menor, que no constituyen ningún modelo registrado por los manuales. No se trata propiamente de anisometría, pues la regularidad de las mezclas de metros sugiere más algún tipo de experimento poético. Un ejemplo se encuentra en "Marcello: Presto":

Yo te plantaría, muerte,
por ver si verdeabas.

Árbol serías tú, muerte,
con hojas en las ramas,

y darías fresca sombra
en las altas mañanas,

[4] L. Rius, "Soledad, tú y yo", en *ibid.*, p. 69
[5] L. Rius, "Si yo pudiera, tristeza", en *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 31.

y mejor aire al aire
tus bellas flores blancas.

Muerte, ¡te plantaría,
por ver si verdeabas![6]

En el poema anterior se combinan versos octosílabos y heptasílabos. Por la cercanía de los metros pareciera que algunos versos son en realidad octosílabos leídos con dialefas forzadas, o bien heptasílabos con sinalefas violentas. Sin embargo, hay versos que sólo pueden leerse de ocho y de siete sílabas.

En visiblemente menor medida, en las primeras dos obras se encuentran también versos de arte mayor como octavas reales, silvas, sonetos, romances heroicos y cuartetos tetrástrofos. Ejemplo de este último es el siguiente:

Como el juglar galante de tiempos olvidados
—el laúd a la espalda, en la mano un adiós—,
al tiempo que de flores se cubran estos prados,
partiré por la senda que nos unió a los dos.[7]

A diferencia de los usados en la cuaderna vía por Gonzalo de Berceo, los versos anteriores no son monorrimos; tienen, en cambio, rima cruzada.

Una sola vez se registra una composición en dodecasílabos:

Lucerillos al alba. Ayer la he visto;
su saya era de seda, rojo el pañuelo,
de terciopelo verde era el corpiño...[8]

Este metro estuvo en boga en el siglo XVI, luego cayó en desuso. Como puede apreciarse, cada verso es un heptasílabo más un pentasílabo: en realidad es una serie de seguidillas empleadas como verso largo. Hasta aquí los ejemplos de la primera etapa. Luis Rius reconoce y sigue una tradición muy antigua, que lo distingue de sus contemporáneos (el Romancero y los Cancioneros tradicionales y la poesía hispánica de los siglos XV, XVI y XVII).

A la etapa de existencialismo incipiente pertenecería *Canciones de amor y sombra*. Algunos de estos poemas fueron escritos en su adolescencia, época de optimismo, de amor. Esta visión se vuelve sombría, amarga y casi desesperada después de los desencantos amorosos. El calificativo de incipiente

[6] L. Rius, *Canciones a Pilar Rioja*. México, Finisterre, 1972.
[7] L. Rius, "Como el juglar galante de tiempos olvidados", en *Canciones de vela*, p. 33.
[8] L. Rius, "Lucerillos al alba", en *ibid.*, p. 21.

hace referencia a que Rius todavía no tendría el tono angustiado de su última etapa, los reveses que el desengaño amoroso traería no llegaron a convertirse en un problema ontológico sino hasta su última etapa.

También a este segundo momento corresponde *Canciones a Pilar Rioja*. La fascinación de Rius por la danza lo inspira a escribir este libro dedicado desde el título a la bailarina de flamenco. El gesto, el paso, el desliz que producen este arte tienen una existencia efímera; es en el preciso instante de la realización que nace la belleza para morir luego. A propósito de este libro, Arturo Souto opina:

> Nada fácil el intento de apresar mediante el lenguaje la fugacidad de la vida, el movimiento, el ritmo. Nada común la poesía que logre recrear sensiblemente lo más raudo y efímero. Casi siempre son demasiado espesas, demasiado lentas las palabras. Y aun así, esta vez logra el poeta las consonancias casi perfectas.[9]

En *Canciones de amor y sombra* y *Canciones a Pilar Rioja*, así como en la antología *Cuestión de amor y otros poemas*, el autor tiende hacia el verso de arte mayor, hacia la tradición culta de la poesía. El soneto y la silva son las dos formas predilectas de Luis Rius; el primero con reglas muy específicas y la segunda como una composición que permite cierta libertad en la disposición de los versos y en la rima. El paso del arte menor al mayor es gradual, pues en sus primeros libros se encuentran composiciones como las mencionadas y en sus últimos, formas poéticas populares.

La predilección por el endecasílabo se apunta desde sus primeros poemas, bien que con una escasa presencia, y domina hasta sus últimos. El verso de once, además de ser uno de los metros más prestigiados en español, tiene fama de ser de difícil composición, pues la tendencia rítmica del idioma es más breve. Sin embargo, no se puede decir que Luis Rius se haya vuelto más técnico con el tiempo, porque se da las libertades poéticas necesarias para respetar las normas del endecasílabo en algunos de sus poemas, aunque esto fuera en demérito del ritmo. Así, el poeta no tiene empacho en incluir versos que pueden leerse con sinalefas o dialefas abruptas, o bien, cambios tónicos en las palabras que propician una lectura con sístoles y diástoles (aunque no marcadas ortográficamente). La silva parece ser la composición preferida por el poeta y bien puede incluir variantes pentasílabos, eneasílabos, dodecasílabos o alejandrinos en la ya libre combinación de heptasílabos y endecasílabos. Una de las variantes más comunes es la silva con algún eneasílabo, como en el siguiente ejemplo de *Canciones de ausencia*:

[9] A. Souto Alabarce, "Prólogo", en *op. cit.*, p. 43.

Amante tan lejana,
nunca serás recuerdo.
Más fuerte que la ausencia,
quebró tu imagen el fanal del sueño
como en la primavera la flor rompe
de luz la soledad del huerto.

Y queman tus apalabras en mis labios,
y oprime al alma, vivo tu misterio.

Amante tan lejana,
inalcanzable ya, qué verdadero
mi corazón aún tuyo
te goza tembloroso en el silencio[10]

A la tercera etapa, la calificada como de creciente angustia existencial pertenece *Cuestión de amor y otros poemas*. La diferencia con la anterior, radica más en el fondo que en la forma. Cuando Rius decidió hacer la selección para el que sería su último libro se encontraba enfermo, se sentía cerca de la muerte. *Cuestión de amor* es testimonio de su angustia. Éste es el libro en el que en la voz poética se percibe una creciente angustia existencial. Esta antología —o mejor, ontología— contiene los poemas que a mi juicio y el del mismo poeta estaban más logrados, aunándole otros que no habían sido publicados en su obra anterior. El existir auténtico, la posesión de uno mismo, sólo se lleva a cabo en el estado de angustia que descubre al hombre como ser para la muerte. La búsqueda del yo concreto impide la disolución en lo general y colectivo. Ella demanda de cada existente que asuma su humanidad en su finitud, con sus conflictos y contradicciones. El siguiente soneto es fiel muestra de ese sentimiento:

Pasto somos, trabajo de guadaña
que nos tiene tomada la medida.
Antes cae la cabeza más erguida.
No hay en sus tajos ni siquiera saña.

Ni a separar del trigo la cizaña
se detiene, ni escoge conmovida
a quienes cercenar quiere la vida.
Indiferente y fácil es su maña.

[10] L. Rius, "Amante tan lejana", en *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 84.

¿A qué llorar? ¿A qué tanto lamento?
Fuéramos silenciosos como el trigo.
Fuera, bajo la hoz en movimiento,

de su desdén nuestro desdén testigo,
y se encarase al tribunal del viento.
Aquel que dio y quitó solo consigo.[11]

No es casual que estos versos profundamente melancólicos fueran escritos en los últimos años de vida de Rius. Fue ésta una época descorazonada y de postración. Quizás las preocupaciones existenciales fueron enseñanza de una época, influencia de algunas lecturas, pero siempre existía la esperanza en el amor, ese saber, como Quevedo, que seremos polvo pero polvo enamorado. En estos poemas hasta ese último afán estaba perdido, la única certeza era la muerte; sin embargo, no hay patetismo, se trata de un abandono ácido que todavía se permite la ironía: "¿A qué sufrir? ¿A qué tanto lamento?"

La melancolía, la incertidumbre, la duda, la angustia existencial de la obra de Luis Rius conmueven intensamente por el medio más eficaz: la experiencia estética. Arturo Souto dice que "En este poder mágico de la metáfora total que es la poesía, en esta transfiguración de las cosas pequeñas y efímeras en las más grandes y eternas, arraiga su fuerza y su belleza".[12]

El soneto es una de las formas cultas que el poeta cultivó asiduamente en su última etapa y, es aquí, creo yo, donde se confirma la idea de que Luis Rius se somete a esquemas formales establecidos para ocuparse mayormente del fondo. Pareciera, el soneto, un reto al creador; no por capricho se dice que es una pequeña cárcel. Abundante en limitaciones, este tipo de poema exige versos sintéticos, sugerentes, no se presta al desarrollo sino a la sencilla exposición. La sola forma de éste es motivo de belleza, de admiración y aun los de tema más trivial o los escritos como simple divertimento logran regocijo en el receptor.

Aunque en los últimos poemas de Rius se diluye un poco el sustrato popular español, sus inquietudes no han cambiado, sólo optaron por una forma diferente de expresarse; aquello que en el principio se manifestaba en la versificación, en sus últimos libros se presenta como tema: las raíces perdidas se recobran poéticamente en la forma métrica al inicio de su creación y como continua preocupación manifiesta en los motivos de sus últimos poemas; la identificación con la literatura española antigua por influencia familiar se va transformando en búsqueda de identidad existencial, más allá de las particulares circunstancias de su generación.

[11] L. Rius, "Pasto somos, trabajo de guadaña", en *ibid.*, p. 67.
[12] A. Souto Alabarce, "Prólogo", en *op. cit.*, p. U 41.

Machado opina que "Los grandes poetas son filósofos fracasados y los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad, de sus poemas".[13] Esta idea del poeta filósofo podría aplicarse a Luis Rius, pero ¿a qué tendencia del pensamiento estaría adscrito? La respuesta pueden darla los mismos poemas. Otro soneto puede servirnos de ejemplo:

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

Si ahora digo que fui, que tuve puesta
la vida en este ejercicio, que vivía,
muy bien me sé que igual melancolía
me daba entonces similar respuesta.
Entonces ya también había vivido
sin vivir ni esperar un venidero
instante, un presente no cumplido.

Siempre he sido pasado. Así me muero:
no recordando ser, sino haber sido,
sin tampoco haber sido antes primero.[14]

A Rius le preocupa la búsqueda del propio ser, el huidizo, el que se escapa y se presenta como un espejismo pretérito que cuando la memoria intenta asir, desaparece trayendo el recuerdo de que en el pasado sucedió lo mismo. La existencia se desdobla y no se encuentra, se está más abandonado cuando la ausencia que se padece es la propia. Se vive en la persistente falacia de que en ciertos momentos el hombre se ha hallado.

Rius recuerda las palabras de Machado en una entrevista: "El poeta es poeta no por lo que afirma, ni por lo que niega, [...] sino por lo que duda. [...] El que hace arte debe crear una interrogación, y no decir 'esto es la verdad', 'esto es la mentira'. Hay una zona en el inconsciente que nos lleva a preguntarnos siempre".[15]

Ese "no encontrarse" de Rius no significa reconocerse perdido, sino cuestionarse profundamente y saberse un ser que perece. La desesperación de la búsqueda personal no nace del desequilibrio, surge de la intensa res-

[13] Antonio Machado, *Obras completas*. México, Séneca, 1940, p. 554.

[14] L. Rius, "Yo fui, no soy, y mi verdad es ésta", en *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 66.

[15] Graciela Cándano Fierro, "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius", en *Utopías*, núm. 6. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, marzo-abril de 1990, p. 81.

ponsabilidad de entender que cuando alguien elige un rostro para sí mismo hace un voto de identidad; al construirse a sí mismo forja al hombre.

Los poemas de esta última etapa conjugan dominio formal e intensidad de fondo. La madurez creativa se encuentra reposada, posada en su obra. Cuando leemos al Rius de sus últimos años, notamos que la forma se depuró de tanto sentimiento; entonces el soneto, por ejemplo, deja de ser un juego técnico, grácil y complicado para convertirse en un dardo expresivo, exacto y profundo, casi desprovisto de retórica o, mejor, sólo con la que la inquietud poética y existencial requiere. Así, en el siguiente poema, las costuras con las que se une la aflicción se vuelven discretas:

Si ángeles fuimos y nos despeñamos
¿cómo saber ser hombres todavía?
Faltaron alas, plumas fueron huesos,
fue la sombra verdad, la luz mentira.
En el tiempo caímos y cobramos
distinto ser. Total fue la caída.
Sólo nos queda amar la primavera
por ver la tierra tibia y florecida
—¿cuántas veces aún?— y no pensar
que tal vez fuimos ángeles un día.[16]

No nos importa ya más si se trata de una copla real con una distribución semiestrófica especial o si es un soneto con rima asonante cruzada, al que le faltaron cuatro versos, o bien si estamos ante una espinela de arte mayor con ciertas particularidades rímicas o una octava real con dos versos de más. También podríamos, simplemente, decir que es un ejemplo de décima luisriusiana que inaugura una nueva forma de hacer décimas. Tampoco es del interés total del crítico saber cuáles fueron sus motivaciones estilísticas o qué demonios tutelares lo aconsejaron, el bien ya está hecho.

Las angustias existenciales de Luis Rius se agotan en sus poemas. Rius se sabe pasto, trabajo de guadaña, mortal, pero al escribir y surgir el poema, su inquietud sobre la muerte se agota porque la poesía lo inmortaliza. Cuando dice "con lo que no soy yo voy siempre a dar", el lector lo percibe y a fuerza de identificarse con su poesía que lo refleja, uno lo encuentra. En "Si ángeles fuimos y nos despeñamos", Rius se lamenta de haber perdido el paraíso, es consciente de su condición de ser humano y por eso limitado; pero el ángel caído, en el momento de la lamentación poética, no sólo recupera su antigua forma sino trasciende y se convierte en dios, en demiurgo capaz de crear, en divinidad que burla el tiempo atrapándolo en círculos de once sílabas.

[16] L. Rius, "Si ángeles fuimos y nos despeñamos", en *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 58.

Poeta del exilio, del amor y de la soledad

Horacio López Suárez

La aportación a la cultura mexicana del exilio español en México es vasta y contempla muchas facetas, ya que el envión que les diera el fin de la Guerra Civil española (1936-1939) hacia tierras mexicanas fue numeroso; se calcula que la llegada de los transterrados, como los denomina el filósofo mayor del exilio, José Gaos, fue de treinta mil de los cuarenta mil que abandonaron su patria y partieron hacia el exilio. Entre los treinta mil que fueron acogidos por el gobierno del general Lázaro Cárdenas había profesionales, poetas, novelistas, filósofos, médicos, abogados, químicos, arquitectos, en una palabra, toda la rama del saber humano, sin faltar, desde luego, obreros y campesinos.

A la luz de la literatura —tema del que me voy a ocupar— arribó casi toda la Generación del 27, que continuaron sus labores en sus respectivos menesteres en la tierra que los acogió generosamente y con fraternal amistad. El envión se llevó una parte sobresaliente del limo de la tierra española a acogedoras tierras americanas. A principios del siglo, en el poema "Por tierras de España", Antonio Machado cantaba: "Hoy ve sus pobres hijos huyendo de sus lares, / la tempestad llevarse los limos de la tierra".

El de ayer fue el exilio por hambre, el de la guerra fue el exilio político. La tempestad dejó a España desmembrada, "el olmo herido por el rayo". A esta primera generación del exilio español se le conoce como el grupo de *la España peregrina.* La segunda aglutina a quienes llegaron niños y pertenecen a la última voz del exilio, generación límite —como propone Arturo Souto—, grupo de poetas, cuentistas, novelistas, dramaturgos a los que se les conoce de diversas maneras: Luis Rius los nombra "poetas fronterizos", por la convivencia de cristianos y moros en la España medieval; Francisco de la Maza, gran amigo del grupo, los bautiza como "Generación Nepantla", recordando a sor Juana Inés de la Cruz; el que esto escribe: "mestizos espirituales", debido a la formación cultural y social que adquieren a lo largo de su convivencia con el mundo mexicano desde su niñez, adolescencia y madurez, por lo que Aurora de Albornoz los llamó "los ex niños". Conocidos también con el nombre de la "Generación hispanoamericana", son la segunda generación del exilio español en México, son españoles mexicanos "por derecho propio", como

manifiesta Luis Rius. Se enlazan con sus raíces españolas la patria perdida, en matrimonio, en desposorio con el país que los acoge, las raíces mexicanas.

Los miembros del grupo son: Carlos Blanco Aguinaga, Inocencio Burgos, Genaro Deniz (seudónimo de Juan Almela), Manuel Durán Gili, José Miguel García Ascot, Angelina Muñiz, Nuria Parés, José Pascual Buxó, Federico Patán, Francisca Perujo, Luis Rius, Enrique de Rivas, César Rodríguez Chicharro, Maruxa Vilalta, Tomás Segovia, Martí Soler Vinyes y Ramón Xirau; este último escribe poesía en catalán, su lengua materna.

Del grupo de poetas he escogido la voz de Luis Rius —que representa bien a la poesía del exilio—, nacido en Tarancón, Cuenca, en 1930 y que llegó a México cuando contaba con nueve años de edad. Su formación cultural se inició desde la escuela primaria en tierras mexicanas; el bachillerato lo llevó a cabo en uno de los tres colegios fundados por el exilio español, la Academia Hispanomexicana. Ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde obtuvo el grado de doctor en Letras Hispánicas; ahí inició la plena convivencia con profesores y alumnos mexicanos.

Hay dos aspectos de su contribución a la cultura mexicana en los que deseo hacer hincapié: su obra poética y su aportación como divulgador de la cultura española y mexicana desde las cátedras que desempeñó en diversas instituciones universitarias del país desde 1952 a 1984, fecha de su deceso en la ciudad de México.

Fue fundador y profesor de la segunda escuela de Filosofía y Letras del país, y secretario de la Universidad de Guanajuato; profesor de la Universidad de San Luis Potosí; del Instituto Nacional de Bellas Artes, del Mexico City College, de la Universidad Femenina de México y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde alcanzó las más altas jerarquías académicas: fue coordinador de la Licenciatura en Letras y jefe de la División de Estudios de Posgrado. Vida dedicada a la enseñanza y difusión de la cultura literaria, formador de un gran número de catedráticos de la actual Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

La creación poética de Luis Rius la conforman cinco libros: *Canciones de vela*, *Canciones de ausencia*, *Canciones de amor y sombra*, *Canciones a Pilar Rioja* y la antología *Cuestión de amor y otros poemas*.

Canciones de vela (Segrel, 1951 —editorial creada por el grupo de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM—) es un poemario primerizo compuesto por 26 breves poemas. Libro ilustrado con dibujos del excelente pintor Arturo Souto, artista contemporáneo de la Generación del 27, con epílogo del fino escritor y profesor Julio Torri, maestro de Luis Rius y nuestro maestro de Literatura medieval, quien le dio a conocer las canciones medievales de Vela, como confiesa el autor en el prólogo que acompaña a los poemas y donde dice: "Canciones de vela llamaron antaño a las cancio-

nes que sin descanso entonaban los soldados que hacían guardia por las noches para dominar el sueño", y añade más adelante que la única canción que conoce es obra de Gonzalo de Berceo y que la oyó por primera vez "en una conferencia del sabio maestro don Julio Torri", de ahí el título de canciones de sus cuatro primeros libros de poesía. *Canciones de vela* es un libro de versos que fue elaborado desde su muy temprana juventud, en el año de su publicación contaba con 21 años de edad.

Canciones de ausencia fue publicado en 1954 por la Universidad de Guanajuato, durante su estancia como catedrático en la recién fundada Escuela de Filosofía y Letras y elaborados en esa ciudad cubista. Son 29 poemas y está ilustrada por otro exiliado, el pintor Vlady.

Canciones de amor y sombra (Era, 1965) lo componen cincuenta poemas y es un paso más hacia la perfección lírica, poesía más cuidada, si es que cabe decir esto, ya que siempre —desde sus inicios como poeta— es rigorista en el manejo de la lengua, pulcro y diáfano.

Canciones a Pilar Rioja (Finisterre, 1972) lo integran 49 poemas. En 1968, con motivo de los Juegos Olímpicos realizados en la ciudad de México, se llevó a cabo la Olimpiada de Poesía. Rius representaba a España, y fue el ganador del Premio Olímpico de Poesía de la XIX Olimpiada. El poemario está dedicado a su esposa, la alabada bailarina Pilar Rioja, y está ilustrado con una serie de fotografías de la bailarina.

Cuestión de amor y otros poemas (Promexa, 1984). En la primera de forros se reproduce el retrato que había aparecido en su primer libro *Canciones de vela,* de la mano del pintor Arturo Souto. En este libro se añaden 25 poemas no aparecidos en sus cuatro libros anteriores. En la nota preliminar, Rius aclara:

> Reúno en este volumen una selección de poemas de los cuatro libros que he publicado y otros no recogidos hasta ahora en ninguno. Varios de ellos los he retocado en mayor o menor medida, que va desde cambiar una palabra por otra, hasta modificar o suprimir versos enteros y aún estrofas.
>
> En vez de presentarlos aquí al lector tal como originalmente aparecieron, libro a libro, he preferido reordenar los poemas en tres partes, atendiendo a su tema y a su tono, partes a las que respectivamente he titulado: *Arte de extranjería, Cuestión de amor* e *Invención varia*.[1]

Esta antología lleva un prólogo del poeta español Ángel González, perteneciente a la Generación del Medio Siglo, de la Península Ibérica, que es coetánea a la que pertenece Rius en el exilio de México, y es el mejor estudio

[1] Luis Rius, "Nota preliminar", en *Cuestión de amor y otros poemas*. México, Promexa, 1984, p. 23.

que se ha escrito sobre su poesía. En ella aparecen dos poemas muy significativos sobre la huella de México en su obra: la ciudad de Guanajuato y la calle de Positos.

Guanajuato tuvo suma importancia en su vida y en su creación poética. Luis nos decía con frecuencia a sus compañeros profesores de la Universidad, que el momento que estábamos viviendo era el más trascendente de nuestra formación académica y goce de vivir. Nos repetía con constancia de la brevedad de la vida su frase favorita: "Esto va que vuela". Los dos poemas citados fueron escritos en la calle de Positos —donde nació el pintor Diego Rivera— esquina con el Callejón de los Cinco Señores, ¡qué coincidencia! Y éramos cinco: Rius, Pedro Garfias, Luis Villoro, Enrique Pérez Cancio y Horacio López Suárez.

Guanajuato

Mañana en el pueblo.
Abierto frescor que baja
del monte, pregón alado
de nueva luz y fragancia.

Ya vienen los carboneros
por las calles empinadas.
Burros trotones y tristes
al aguijón de la vara.

Mañana en el pueblo.
Hora luminosa y mansa.
Los gritos madrugadores
hieren de ilusión las plazas
de rotas fuentes sedientas.
A la voz de la campana
caminan las viejecitas,
diminutas, encorvadas.

Mañana en el pueblo.
Claro despertar del alma.
En el regazo del monte,
las calles aprisionadas,
brillan en quebrados surcos,
al oro de la mañana.[2]

[2] L. Rius, "Guanajuato", en *ibid.*, pp. 159-160.

La calle de Positos

La recua viene trotando
bulliciosa, calle abajo.
Calle abajo, el sol asoma
entre los cerros plateados
y los ángeles despiertan
al día en el campanario.
Fresco amanecer de luz
y de humildad inflamado.

Mulas castañas las tres
y un borriquillo acerado
detrás, con su carga negra
la recua viene trotando.
Alegre tamborileo
de la calle con sus cascos.

Y el carbonero detrás
con una piedra en la mano,
hosco y pardo, corre y grita,
con la voz la va arreando.

Voz del monte, tempranera,
que se pierde calle abajo.[3]

En los dos poemas citados hay ecos de los poetas de la Generación del 98, están presentes Antonio Machado —su poeta admirado—, al igual que la prosa poética de Azorín.

Con frecuencia, Luis comentaba y comparaba las semejanzas de Guanajuato con su tierra manchega en aire, en luz, en sol. Hábil versificador, gran lector de los clásicos medievales y del Siglo de Oro; los poetas místicos y ascetas están presentes en su obra: fray Luis de León, santa Teresa, san Juan de la Cruz.

El exilio ha sido la temática en todo el grupo que compone su generación; el destierro cala muy hondo en su poemario, la añoranza de la patria lejana y perdida, la nostalgia y la melancolía le invade, le cala hasta lo más profundo de las entretelas del alma.

En *Canciones de vela* hay cinco poemas donde pone de manifiesto todo el dolor que el exilio le depara:

[3] L. Rius, "La calle de Positos", en *ibid.*, p. 161.

Otra vez frente al mar,
con mi frente abrasada,
y mis ojos inmóviles, lejanos,
buscando sus espaldas;
con mi perfil de piedra
y mi sonrisa sonámbula.

Otra vez frente al mar,
como aguardando, y sin esperar nada;
con el alma dolido
por herida de ausencia:
¡esa herida tan honda
sin sangre y sin lágrimas![4]

Destierro (1)

Conmigo compañero
en esta tierra alta,
al alivio rosado
de la aurora, descansa.

Era el llanto callado
y era diáfana el alba.
[...]

Espera aquí conmigo,
ya nadie nos aguarda;
Que tus ojos se llenen
de tiempo y de distancia.

Era el llanto callado
y era diáfana el alba.
[...]

Compañero, allá lejos,
desde esta tierra alta
(*era el llanto callado*):
son los campos de España

Era el llanto callado
y era diáfana el alba.[5]

[4] L. Rius, "Otra vez frente al mar", en *Canciones de vela*. México, Segrel, [1951], pp. 67-68.
[5] L. Rius, "Destierro (1)", en *Cuestión de amor y otros poemas*, pp. 38-39.

Vislumbra las tierras de España desde el altiplano de México, desde lo alto del Anáhuac; con nostalgia y dolor confiesa que no hay ya regreso, no hay vuelta a la tierra de origen, nadie espera, sólo queda el exilio.

De los poemas que no aparecen en libro, hay 18 —los últimos de su creación— con el tema del exilio y de la soledad, que son más doloridos que los citados líneas arriba. El destierro es "un dolor mordido". Es un exiliado dentro del propio exilio.

Desterrado en el tiempo
como en isla infinita,
sin retorno. Exiliado
en esta edad que avanza, que declina,
que no cesa, que huye,
río al mar, día a día.

Olvidada en el mar
me dejé yo la vida.[6]

De los versos de amor he elegido dos; el primero es dedicado a su compañera esposa, la bailarina de flamenco Pilar Rioja:

Podría bailar
en un tablado de agua
sin que su pie la turbase,
sin que lastimara al agua,
No en el aire, que al fin es
humano el ángel que baila.
No, en el aire no podría,
pero sí en el agua.[7]

El erotismo es manifiesto en su obra. Luis Rius amó mucho a las mujeres, y fue amado. Un ejemplo:

Qué confusión de sedas y de olvido
hasta romper el claustro de tus pechos.

Levanta la cabeza
reclinada de ardores y de miedos.
No quieras más celarlos
tras la morena sombra de tu pelo.

[6] L. Rius, "Desterrado en el tiempo", en *ibid.*, p. 65.
[7] L. Rius, "Podría bailar", en *ibid.*, p. 129.

También los quiere el aire
y los desea el crepúsculo y los pájaros
que se han posado en el balcón desierto.

Cabe en su redondez todo el amor;
y en mis dos manos, ellos.[8]

Para terminar este breve bosquejo sobre la vida y la obra del poeta Luis Rius como acta de extranjería:

Llegó aquí después
o antes, a destiempo.
Erró los caminos
y los paralelos
y los meridianos,
los mundos enteros.

Él iba a otro mundo.

Llegó aquí. Extranjero
fue de sus palabras
y de sus silencios,
de todas sus horas,
de su mismo cuerpo.

Él iba a otro mundo.

Llegó aquí. Y ha muerto
un día cualquiera,
en cualquier momento,
antes o después,
pero no a su tiempo.

Él iba a otro mundo.
Lo desvió el viento.[9]

[8] L. Rius, "Qué confusión de sedas y de olvido", en *ibid.*, p. 101.
[9] L. Rius, "Llegó aquí después", en *ibid.*, p. 57.

Cuestión de amor

Federico Patán

No había que engañarse con este hombre. Se lo veía caminar por los pasillos de nuestra Facultad alto, bien parecido, de traje y corbata elegantes y sonrisa persistente. Viéndolo, una especie de calma venía al ánimo. Y si el pasillo deparaba un instante de conversación, ésta resultaba amena y singularmente cortés. Tan singularmente cortés que la cortesía pudiera constituirse en el rasgo definitorio de Luis Rius. Una cortesía ciertamente afable, pero capaz de mantener al interlocutor a distancia prudente sin hacerlo sentir mal. Había límites que Luis no cruzaba; de inmediato se constituían en límites que pedía a los otros no cruzar. Sin embargo había momentos, y no escasos, en los que Luis no obedecía su propia consigna. Esos momentos se llaman poesía y están en sus libros, el primero de los cuales fue *Canciones de vela*, de 1951. Lo siguieron otros cuatro y una antología titulada *Cuestión de amor y otros poemas*, publicada en 1984, año en el que Luis Rius decidió morir.

Y digo decidió porque siempre he tenido la impresión de que Luis, sin invitar directamente a la muerte, dejaba que se le acercara con mayor prisa de la necesaria, como si el recibirla pronto fuera un propósito de vida. Quizá por ello le dijo en un soneto: "Toma las donaciones que te hago: / la prisión que me diste y que recobras..." La prisión que me diste, ha confesado, y no podemos menos que pensar en el cuerpo transitorio que hemos de regresar a la tierra. Este soneto procede del libro *Cuestión de amor*, que se halla dividido en tres partes: "Arte de extranjería" , "Cuestión de amor" e "Invención varia". Las dos primeras secciones, según explicación del autor, incluyen "la temática recurrente en mí"; la última, las desviaciones de esta norma.

Vuelvo al poemario de Luis y renuevo algunas conclusiones que me pertenecen desde antiguo. La primera, la obvia, es lo que ocurre formalmente. Encuentro, página a página, redondillas, romances, sonetos, canciones e incluso villancicos. Ocasionalmente, algún poema en verso libre, pero muy ocasionalmente, pues la mayoría se atienen a la muy española inclinación por mezclar heptasílabos y endecasílabos. Y de pronto caigo en la cuenta de que el libro obedece, concienzudamente, a la versificación española. Y la pregunta surge en mí de modo natural: ¿por qué? ¿Por qué no un intento de exploración, de arriesgue formal, como aquel buscado por Tomás Segovia y quizá por César Rodríguez Chicharro, dos de sus compañeros de generación? Podría responder yendo a una imagen que expresé al principio: aquella

de la elegancia innata en Luis. Elegancia asimismo presente en la escritura. No deseaba romper los moldes heredados, si bien he de reconocer que en *Canciones a Pilar Rioja* se libera un tanto de esos candados, como si la urgencia de captar los misterios del baile lo obligara al cambio.

En cuanto a la poesía de rigidez formal, no me convence del todo la razón que he dado, aunque la acepto parcialmente. Algo me dice que necesito buscar otras explicaciones. Y me viene a la cabeza ese "arte de extranjería" tomado como subtítulo por Luis. Pero, se me dirá, ¿qué hay de extranjería en aceptar moldes clásicos? Responderé: todo depende de dónde y por qué se los acepte. Y Luis los acepta en México. Es decir, parecería haber escrito con la vista puesta en su país de origen. Quito el parecería: escribió con la vista puesta en el país de origen. Mas rectifico otra vez: con la vista puesta en el horizonte marino, más allá del cual se adivinaba el país de origen. Por tanto, quiero suponer en los siguientes versos una nostalgia: "Si yo pudiera, tristeza / mía, darte mi ayer muerto". O acaso se prefiera la expresión directa: "la oscura sierpe del destierro", que escribe Rius en un poema donde recuerda un óleo de Antonio Rodríguez Luna.

Así, el mantenerse en una línea de escritura clásica pudiera entenderse en Rius como un modo de neutralizar los efectos del exilio. Porque el exilio vive en Luis como vive en sus compañeros de generación. Me doy apoyo recurriendo a otro soneto: "Mi origen se hizo pronto algo sombrío / y cuando a él vuelvo no lo vuelvo a hallar". Se ha extraviado el origen. Se lo sabe aguardando en algún sitio y para vislumbrarlo el poeta se acerca a la orilla del mar cruzado y se intenta mirar lo que allá lejos se experimentó. Y digo experimentó porque ya no existe. Existe una otra realidad que ya no pertenece al exiliado. Por ello Luis se llamó siempre "fronterizo", porque vivía de pie en una frontera sin poderse mover de allí. Esto lo comentó el propio Luis de un modo directo en un muy escueto y contenido texto entregado a Susana Rivera: "En consecuencia, creo poseer dos nacionalidades, la española y la mexicana (aunque esto contradiga mi documentación oficial), y a ambas las siento tan entrañablemente propias que no podría renegar de ninguna de ellas sin lastimar muy profundamente a la otra".

Pero una se la vive en ausencia y otra se la vive en presencia. Entre ausencia y presencia se encuentra el mar, uno de los símbolos recurrentes en el poeta. En doble juego, ese mar separa del origen a la vez que es la vía por la que se quisiera regresar a él. "Olvidada en el mar / me dejé yo la vida" escribirá entonces quien habita situación tan desolada. El mar será el referente. Por tanto, cualquier tarde, el poeta escribirá lo siguiente: "voy al mar / porque no quiero estar aquí conmigo / entre harapientas, pobres soledades..." Con esto, introduzco en mi discurso otro término importante: soledad. Puede tener ésta diferentes causas. Una de ellas aparece en el poema "Destierro", cuando

se dice "ya nadie nos aguarda", refiriéndose a lo quedado atrás a causa del exilio. Pero cuando la explicación toma estos rumbos: "gemir de soledad, perdido siempre / en mi propio camino sin hallarlo" el lector intuye un algo más que el mero exilio político. Se intuye un destierro humano, como si el poeta se sintiera expulsado del mundo en tanto que persona. Entonces, el poema trasciende la mera anécdota social y se interna en explorar la esencia del hombre. De no hacer esto, poco se tendría en el terreno poético. Otro poeta, Ángel González, ya lo percibió en la obra de Luis y dijo al respecto: el exilio y el destierro "acaban adquiriendo en la obra de Luis Rius valor simbólico de algo más hondo, en lo que todos estamos implicados".

Voy a mis notas entonces. La palabra "vacío" me salta a los ojos. Examino los poemas donde aparece y encuentro que muy a menudo expresan la desolación de no tener un propósito en la vida. Se ruega a la luz que penetre en nuestro ser y nos dé alguna razón para continuar. Asomándose a su interior, el poeta indaga: "¿Qué le ha pasado al aire? ¿Son aún mías / estas horas? ¿Y vivo aún? ¿Aún canto?" Entonces, con lentitud, la poesía nos va revelando la condición de ese hombre llamado Luis Rius. "Siempre he sido pasado", asegurará en un momento de desesperación. Y el lector se pregunta: ¿nada había de qué asirse? ¿El amor, por ejemplo? La sección del libro titulada "Cuestión de amor" nos responde. Y responde diciéndonos que, para el poeta, el amor es siempre lo quedado atrás y no lo presente o lo porvenir. Escuchémoslo hablando de una noche de amor: "esta noche quedará guardando [...] el lento golpear de nuestros pasos..." y cuando llegue la soledad ¿de qué hablará sino "de las caricias tristes de tus manos"? Si nos preguntamos por las causas, tal vez hallemos la respuesta aquí: "ya soy casi ausente cuando llegas". Y nótese el "soy" en lugar del "estoy".

Y así llegamos a otro sostén de la poesía de Luis: la fugacidad y lo inasible de la existencia humana. Mucho se ha hablado de esto en la poesía, mas se ha convenido en que cada poeta lo hace a su manera. ¿Cuál es la de Rius? Con ecos indudables del Siglo de Oro, aseverará: "Engaño de la vida hora tras hora [...] No la vida, la muerte es quien me añora", cita en la que uno dos de las preocupaciones existenciales del poeta ya mencionadas. Una, el engaño que significa vivir y, dos, el llamado de la muerte. Ese engaño de vivir adquiere resonancias melancólicas en varios poemas, y no es la menor de ellas el decir "Pero sombra soy, soy sombra / que huye de sí misma..." Esto tiene su espejo en la imagen contraria. Hay momentos en que, desde muy su interior, Luis pide un asomo de esperanza. Lo hace a partir de la oscuridad y, curiosamente, sin renunciar a ésta. Por tanto será "sombra hambrienta / del hambre de vivir mañana todavía..." Pero atiéndase, hambrienta del hambre de vivir y no meramente hambrienta de vivir. Esta contradicción pervive en poema tras poema y alcanza la siguiente expresión: "Me enajena / el gozo de vivir algu-

nas veces", que tiene para mí una doble lectura. A veces lo enajena el gozo de vivir o tiene el ansia de vivir algunas veces pero la mayoría no, lo cual confirmaría aquella imagen que di de Luis como depositario pasivo de la muerte.

Desde luego, todo el retrato anterior no es el único posible de extraer a los poemas. Hay en la obra de Luis expresiones de otra índole. Las recoge el tercer apartado, "Invención varia". Allí encuentro lo que llamaré un hombre más público. Y en cuanto a esto, es de señalar que Luis no es poeta ni social ni político. Nada en ciertas líneas de Rafael Alberti. Luis es poeta de intimidades. Por tanto, cuando lo hieren o le llegan sucesos externos los examina como ese poeta íntimo que es. Aquí entra "Cifra de danza", donde hay un intento de bullicio, de conseguir mediante la palabra los ritmos del baile. O el deseo de penetrar en la música de Bach, de Corelli, de Marcello mediante esa misma palabra. Así se expresará Luis de Respighi: "Vuelo de ángulos; ágil, / de trinos, geometría". O, en "Palabras de hombre a hombre", celebrará los 75 años de León Felipe, sobre quien escribió su tesis de doctorado. O poemas a la muerte de personas que le fueron importantes, como Raúl Flores Guerrero y Arturo Souto. O al hijo recién nacido, tema en el cual Luis se permite un asomo de optimismo. O poemas que cabría llamar geográficos, dedicados como están a ciudades (Guanajuato) y calles (la de Positos). O los villancicos que sitúa en un apartado final de su antología personal.

Todo recorrido apresurado por la obra de un escritor deja resquicios para futuras precisiones. Así con mis palabras. Espero, sin embargo, que hayan servido para recobrar un poco de esa figura que, aparentemente tranquila, caminaba los pasillos de esta Facultad, sonreía al recibir un saludo, charlaba cuando era el caso y miraba hacia lo externo procurando hallar en él una explicación a los desasosiegos internos que lo consumían. Acaso sea ésta una de las tareas de la poesía, sosegar nuestros desasosiegos. Acaso se levante ésa como uno de los propósitos de la poesía de Luis. Eso y la belleza misma de la expresión, sin la cual el mensaje no nos llegaría.

Entre la desesperanza y el deseo: Arte de extranjería

Eugenia Revueltas

En los últimos días he leído, después de varios años, los poemas de Luis Rius en la recopilación que él mismo hizo, en *Cuestión de amor y otros poemas*, pocos meses antes de su muerte. En este volumen él agrupó su obra en ejes temáticos, o mejor dicho, obsesiones poéticas que señalan caminos más rigurosos y profundos para tratar de acceder a la entraña de su poesía. Algunos de los poemas que yo había pensado trabajar y que formaban parte del poemario *Canciones de ausencia*, se encuentran ahora en *Arte de extranjería,* título que con mayor fortuna reúne a éstos y a otros poemas que nos dejan atisbar al menos el oscuro laberinto de la voz lírica de un poeta en el que el desarraigo y la soledad son la materia prima de un arte de vivir que pendula siempre entre la pesadumbre, la soledad y el sentirse ajeno, distinto, extraño, extranjero no sólo por la condición de transterrado que lo marca indefectiblemente, sino una suerte de ajenidad que toca a muchos otros aspectos de la existencia del poeta.

Cuando un hombre tan conocedor de las virtualidades de significación que las palabras tienen y que las dotan de una condición de magma primigenio del que pueden salir las más diversas creaturas verbales, no es de extrañar que hubiera utilizado como título definitivo para su poemario el de *Arte de extranjería.* Si atendemos la palabra "arte" significa lo contrario al mundo de la naturaleza, lo que el hombre hace para transformar, modificar, recrear, enriquecer, inventar, metamorfosear lo natural, lo conocido, lo cercano, lo de cada día, y tratar de buscar nuevas significaciones. Si esto lo referimos a *Extranjería,* y a los poemas a los que nos estamos refiriendo, podemos, al leerlos, intuir cómo el poeta fue construyéndose un mundo lírico en el que la experiencia no sólo del abandono de la patria, sino de su relación con el universo que lo rodeaba: patria, familia, amigos, felicidad, gozo, placer las iba modificando y recreando a la luz de una íntima desesperanza que lo llevaba a tener una aguda conciencia de la fugacidad de la vida y de todo aquello que de alguna manera paliara su soledad.

No era —no lo recuerdo así— un hombre que expresara "naturalmente" estos sentimientos, sino que, por el contrario, hacía de su vida un arte en el que la apariencia seductora, gentil, amable e inteligentemente desencantada,

se mezclaba con frecuencia con un impulso dionisiaco que lo llevaba a apurar con desenfreno la vida. En el proceso íntimo y solitario del hacer poesía encontraba su verdadero yo —y la palabra "verdadera" no deja de ser arriesgada—, pues sabemos que los procesos poéticos no son especulares, que no hay una relación de igualdad entre vida y poesía sino una complicada alquimia en la que sólo podemos atisbar e intuir la complejidad de esas relaciones.

Leyendo los poemas traté de hacer un ejercicio de abstracción de la imagen pública del poeta como el maestro seductor, el lector sabio y delicado que sabía realzar todos los misterios de un poema con sólo leerlos, el gozador entusiasta del cante y la manzanilla, el apostador compulsivo del frontón, el amigo generoso que con señorío despampanante era capaz de gastarse todo el dinero que tenía en una juerga por todo lo alto, y quise quedarme con su voz poética liberada de toda anécdota, aunque ellas resonaran en nuestra memoria, la mía y la de los que lo quisimos.

Quise quedarme con su más precioso legado: sus poemas, y tratar de acercarme lo más posible a ese profundo sentimiento de desarraigo y de ajenidad que sólo ocasionalmente se transparentaba en la vida cotidiana, pero que constituía la metáfora obsesiva de su poesía de *Extranjería*.

El mar es un tópico constante en su poesía, como el viaje, el camino, la distancia, el desarraigo y la soledad, pero al mismo tiempo la contemplación de ese mar le permite ensoñar la patria distante; la patria que él siente más suya que aquella en la que vive y sueña, desde la otra orilla, del océano romper aunque sea por breves instantes su alejamiento del solar amado.

Otra vez frente al mar,
con mi frente abrasada
y mis ojos inmóviles, lejanos,
buscando sus espaldas;
con mi perfil de piedra
y mi sombra sonámbula.[1]

El poeta, hombre por dos veces *de tierra adentro* acude una y otra vez en sus poemas de *Canciones de vela* a ese mar que le es ajeno y que sólo le sirve de disparadero para avizorar la tierra perdida, la patria, la *matria* de donde fue arrebatado por el vendaval de la guerra y desde donde, en este mar, que pudiera ser del golfo, puede recordar una tierra más ensoñada que conocida y cuya ausencia le duele de tal manera que lo ha dejado "sin sangre y sin lágrimas"; la imagen que me suscita el poema me recuerda, en otro contexto, un cuadro de Edward Münch en el que el personaje pictórico, a la orilla del

[1] Luis Rius, "Otra vez frente al mar", en *Arte de extranjería. Cuestión de amor y otros poemas*. México, Promexa, 1984, p. 27.

mar, contempla el horizonte inmóvil y como en un sueño, sin esperanza, petrificado; y qué sino eso son los ojos inmóviles, el perfil de piedra, la sombra sonámbula, que pasan a formar parte del *mío* obsesivo y explícito de la primera estrofa, y tácito en el yo que en la re-exposición del tema se da en la segunda estrofa:

> Otra vez frente al mar,
> como aguardando, y sin esperar nada.
> En el alma dolido
> por herida de ausencia;
> esa herida tan honda
> sin sangre y sin lágrimas.[2]

El ritmo y el tono del poema están estructurados de tal modo que recuerdan algunos de los poemas que utilizó Schubert en el *Winter reise* en los que el paisaje no es sino la transposición metafórica de los sentimientos del poeta que construye un mundo alternativo que en forma oblicua nos va dando cuenta, en clave, de su propio paisaje interior.

El cuadro de Münch que venimos describiendo y su comparación analógica con el poema muestran dos concreciones poéticas de la condición humana en las que priva el dar la espalda al mundo para vivir contemplando en el horizonte su propio material de los sueños.

> Hasta los rieles del tren
> me hacen llorar.
>
> Tan cerca el uno del otro,
> ¡cómo quisieran!, se alargan
> y no se pueden juntar.
>
> Por guardar penas y penas,
> ¡cuántas lágrimas!,
> que hasta los rieles del tren
> me hacen llorar.[3]

La complejidad de este poema reside en el sentido profundo de sus virtualidades significativas. Los versos que abren y cierran el poema parecen al lector una especie de guiño cómplice que el poeta le hace. La preposición "hasta" es, por el carácter de exceso al que ella nos remite, como una sonrisa irónica con la que el poeta se contempla a sí mismo, pero que al mismo

[2] *Idem*.
[3] L. Rius, "Hasta los rieles del tren", en *ibid.,* p. 45.

tiempo, por el significado del constructo "vías del tren", por un lado *viaje, distancia, lejanía,* y su última condición *imposibilidad de encuentro, como no sea en el de un utópico infinito,* permite al lector establecer un vínculo de empatía en la que uno y otro saben de lo que se habla y por qué duele tanto. Los versos intermedios, la primera cuarteta y los dos primeros de la última cuarteta, completan el sentido profundo del texto. En la prosopopeya de la segunda cuarteta, los rieles como los hombres siempre están en un camino que para el poeta está lleno de lágrimas y pena porque nunca se tocan, nunca se encuentran, cada uno en su vía se mantiene ajeno al otro. A la complejidad de sentido del poema corresponde una aparente simplicidad y economía textual que le da más fuerza al poema, pues liberado de la hojarasca retórica, su lirismo se hace más evidente.

Muchas veces se ha hablado de cómo resuenan en la voz poética de Luis Rius las voces hispánicas de su tradición, y eso creo yo que se hace evidente en todos los poemas que constituyen *El arte de extrajería*: Fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Machado, Garcilaso, aquellos poetas que sin recurrir a los artificiosos juegos metafóricos del conceptismo o el culteranismo, crean un universo poético en el que se puede seguir el curso diáfano de una poesía que canta y seduce por la aparente sencillez de sus imágenes, la gracia de sus juegos rítmicos y la armadura tonal que crea la atmósfera sonora del poema.

Soy yo otra vez y es el mar
quien me guarda nuevamente.
Muere la tarde. Reposa
el viento. El silencio duele.
Soy yo otra vez que he venido
como ayer, mañana y siempre,
con mi destierro a la espalda
a soñar.
Soy yo otra vez que he venido
paso a paso, como siempre,
por ver si no encuentro el mar
y es el mar quien me detiene.
Otra vez yo. Vedme aquí
esperando eternamente,
con mis cabellos de sal
azotándome la frente.

Soy yo otra vez y es el mar
quien me guarda nuevamente.[4]

[4] L. Rius, "Soy yo otra vez y es el mar", en *ibid.,* p. 30.

En este poema es la voz lírica, enfatizada en un *yo* que se anuncia obsesivo e imperturbable, la que llega al espacio de su ensueño esperando ayer, mañana y siempre que esa frontera terrible entre la realidad y el deseo que lleva al poeta a desear lo imposible —que el mar desaparezca— para así acabar con su destierro y con ello su pesadumbre. El carácter crepuscular del poema se enfatiza por la conciencia de que sólo en el sueño se cumplen los deseos: "soñar que rompo mi destierro", pero no hay escapatoria posible y su destino, que de alguna manera puede ser ejemplar, nos remite a un futuro clausurado: "Otra vez yo. Vedme aquí / esperando eternamente / Con mis cabellos de sal azotándome la frente".

El uso del vocativo "vedme aquí" es un índice de alteridad: yo y ustedes, el que padece la pena eterna que no puede salvar, y los otros que, posiblemente no alcanzan a comprender el oscuro fondo de su desazón existencial.

La imagen del poeta a la orilla del mar tiene la fuerza de las maldiciones bíblicas en las que el ser humano llevado al límite del espanto se convierte en estatua de sal.

La idea de la muerte íntimamente ligada a la del destierro y la soledad y el sueño, traspasa gran parte del libro *Arte de extranjería*; el poema "Si yo pudiera tristeza" reelabora este viejo motivo poético tan caro a la poesía en lengua española tanto en la península como en América.

Si yo pudiera, tristeza
mía, darte mi ayer muerto;
pero no hay savia que fluya
en ti ni tierra en mi huerto.
Sueño de ayer, sueño errante
de mañana, siempre sueño,
mi corazón es camino
sin final y sin comienzo

¡Hondo ayer nunca vivido!
En el corazón enfermo,
qué darte, tristeza mía,
sólo si tristeza tengo.[5]

Si la vida es efímera, no lo son el sueño, la tristeza y la soledad que acompañan siempre al poeta, el sueño es de alguna forma la única posibilidad de realizar los anhelos del corazón, pero cuáles son éstos, si el pasado es algo que nació muerto, no le ha quedado al poeta ni el consuelo de un pasado memorado feliz; en las dos estrofas primeras se hace hincapié en la condi-

[5] L. Rius, "Si yo pudiera, tristeza", en *ibid.*, p. 31.

ción de "ayer muerto" y tal vez un ayer nunca vivido, como lo dice en el texto. Desde el punto de vista lógico, lo enunciado es una referencialidad imposible, pues todo pasado es vivido, pero en el contexto poético es una situación verosímil, si nos atenemos a la gramática poética del subjuntivo: no es pero pudiera ser, y lo más importante, para el poeta tal experiencia de la vida es vivida y asumida por él de tal modo, aunque objetivamente esto no se dé, poéticamente así lo vive.

El poema "Ay mi corazón tan triste" sin duda enrojecería a un poeta contemporáneo por la presencia, muy dentro del romanticismo, de la queja y pregunta retórica, pero como todos sabemos, el arte del poeta es un arte peligroso, es un caminar al filo de la navaja, es un lanzarse al vacío sin defensa y audazmente, pero si uno rompe todos los prejuicios escuchará y en esta ocasión el verbo lo aplico con toda intención, la voz lírica del poeta que se atreve a dejarnos oír esta elegía a su propio corazón amante.

Ay, mi corazón tan triste,
tan dulce tu desvarío.
Corazón desarraigado,
sol a la tarde nacido
para correr horizontes
largos de ausencia y olvido.

Ay, mi corazón doliente,
qué hermoso tu desvarío.
Oro y fuego, ciego lanzas
de tu pasión desprendidos
rayos como de la aurora
y eres ya sol consumido.

Ay, mi corazón indócil,
sol de la tarde prendido,
¿qué lumbre, qué resplandores
crea, inmenso, tu delirio
si va la tarde cansada
arrastrándote consigo?

Ay, mi corazón, sol viejo
de pasión estremecido,
en muerte tan lenta y tenue,
qué morir tan encendido,
aurora rota de luz,
tu largo ocaso cautivo.[6]

[6] L. Rius, "Ay, mi corazón tan triste", *en ibid.,* p. 32.

A lo largo del *Arte de extranjería,* el poeta va ahondando en la expresión de su propia desesperanza, y de la inútil batalla que en el curso de su vida ha librado.

Desterrado en el tiempo
como en isla infinita,
sin retorno. Exiliado
en esta edad que avanza, que declina,
que no cesa, que huye,
río al mar, día a día.

Olvidada en el mar
me dejé yo la vida.[7]

Este poema no había sido recogido en ningún libro y por la absoluta desolación que le caracteriza pudiera pensarse que es de sus poemas postreros. La conciencia de la inutilidad y la fugacidad de la vida y de las cosas transparenta las voces elegiacas de Jorge Manrique, aprehendido y codificado por una sensibilidad contemporánea, peor que ama, escucha y hace resonar en su corazón las voces de su tradición poética. Estar desterrado en el tiempo es lo mismo que no estar, es estarse *desviviendo,* agonizando y aceptar que de alguna manera, por estar ensimismado en su irrenunciable nostalgia de su propio paraíso perdido, dejó pasar la vida. Vinculado al poema anterior está ese gran poema "A veces se piensa en el mar", y que me hace evocar con gran claridad mi último encuentro con el maestro y amigo. En aquella ocasión que charlamos por última vez, siempre hablamos del pasado, pues sabíamos sin decirlo que ya no había futuro para él. Gentil como siempre, procuraba salvar cualquier escollo que nos hiciera tomar conciencia de que ya no nos veríamos más; sonreía, fumó algún cigarrillo, y cuando los efectos del sedante estaban desapareciendo Pilar, solícita, lo inyectó. Nos despedimos y salimos de la casa en silencio. Ya en el coche, recordábamos sus palabras y las muchas veces que él nos había dicho que era hombre de tierra adentro, y que aunque frecuentemente el mar era uno de sus temas literarios, era más bien como un verdugo que lo obsedía porque lo había separado de lo que más amaba.

A veces se piensa en el mar

Cuando yo pueda andar toda una tarde
por la orilla del mar, cuando yo tenga
dinero para ir al mar, cuando me quite

[7] L. Rius, "Desterrado en el tiempo", en *ibid.,* p. 65.

esa larga pereza de estar aquí en mi casa
derrumbado, arrumbado, derregando
en la cama entre libros y tristezas,
y acomode mi ropa y suba a un taxi
para ir a la estación del tren, y mire
cómo se van y van casas y casas
de la ciudad, y diga en pensamiento:
me voy al mar...
Cuando yo me decida
a decirme a mí mismo: voy al mar
porque no quiero estar aquí conmigo
entre harapientas, pobres soledades,
se van a incomodar todas las horas
que se habían alojado en los rincones
de este cuarto, a montones, como polvo,
acostumbradas a que nada ocurra
y al olor encerrado día tras día.

Yo sé bien que ellas saben que me he dicho
muchas veces: si yo me decidiera
y por fin fuese al mar...

Y si cerrara suave, quedamente la puerta
de la casa, pensando
que no pienso marcharme para siempre,
con el pulso tranquilo, como cuando
cierro para bajar a comprar más cigarros.
Y bajara sin prisa la escalera
y caminara y caminara
y no me detuviera y caminara
y sin sentir llegase a un tren que espera
y me subiera en él y el tren se fuese
a cualquier parte, lejos, y tuviera
dinero en el bolsillo y no pensara
en todo lo que dejo aquí pensado.
Si tuviera o tuviese, si pensara
o pensase o pudiera, si pudiese...

Yo sé la pena de los subjuntivos
porque tampoco saben ir al mar.

Si yo no odiara el mar, como esos otros
que les gusta ir al mar a broncearse,
a hacerse un poco estatuas de sí mismos
y enamorar al sol a otras estatuas solas.

Pero a mí no me gusta el mar. Yo digo
que me gustan los pueblos tierra adentro
con su campo labrado, con sus yuntas,
sus aperos, sus serios labradores,
y salir yo muy de mañana al campo
a oler el olor bueno de la tierra.
Porque yo soy de un pueblo tierra adentro
y nunca olvida nada el inconsciente,
dicen que dijo Freud, digo que dicen.

Si yo, si yo, si yo, si yo dijera...
sí, sí, podría decir...
(Voy a dormirme un rato, y a ver luego...)[8]

[8] L. Rius, "A veces se piensa en el mar", en *ibid.,* pp. 62-63.

Luis Rius: el destierro del tiempo

José Pascual Buxó

Tal como aparece en el estilizado boceto de Arturo Souto, la imagen de ese joven mesuradamente melancólico fue —aun antes de que se publicara su primer libro— el representante ideal de una generación poética incipiente: la de los hijos de republicanos españoles exiliados en México.

Cuando yo ingresé a la Facultad de Filosofía y Letras, todavía en el antiguo edificio de los Mascarones, ya Luis había cimentado un fulgurante prestigio literario entre sus condiscípulos y maestros. ¿Cómo no recordar ahora esa particular fascinación que él sabía ejercer en cuantos lo trataban? Escrutador, atento, contenido, hablaba —desde entonces— con una cariñosa suficiencia.

Él hizo su bachillerato en la Academia Hispano-Mexicana, yo en el Instituto Luis Vives; por alguna sinrazón atávica, los alumnos de esos planteles españoles no debíamos ser proclives a la amistad recíproca. Aún hoy —tan entrados en años— esa misteriosa ley visigótica pareciera conservar alguna ocasional pervivencia. Pero no para Luis que, sin apartarse de su grupo originario en el que se cuentan algunos de sus amigos más explícitos, nunca puso fronteras a su cordial inclinación.

En *Segrel*, una de las revistas literarias animadas por Luis, éste publicó en 1951 "Tres canciones de vela" de las que sólo una dejó pasar a su antología póstuma. Confieso que la intitulada "Romancillo de abril" ("Ligera y graciosa / cantas mientras juegas: / 'Tan sólo capullos / florecen tu huerta, / que aún es niña y débil / Primavera'") me produjo encontradas reacciones: la precoz sabiduría literaria me llenó de asombro; me incomodó en cambio el tributo que ahí se rendía a una antigua y —a mi parecer de entonces— poco actualizable tradición.

Por aquellos años, si lo recuerdo bien, la poesía española tradicional suscitaba poco interés en los jóvenes escritores mexicanos; más que romances y villancicos, más que Bécquer y el Antonio Machado de las *Soledades* y *Galerías*, se atendía entonces al deslumbramiento semántico de *Residencia en la Tierra*, a la reflexión gélida y persuasiva de *Muerte sin fin* o —quizá— al lúcido desconcierto de *Poeta en Nueva York*. No fue exactamente así para nosotros; tanto los que estudiaron en la Hispanomexicana como los que lo hicimos en el Vives (oh, generosa memoria de doña Juana de Ontañón y don Isidoro Enríquez Calleja) habitábamos el mismo mundo inconmovido de la tradición poética española. Perdido todo, patria y regreso, nuestros maestros nos ense-

ñaron a respirar en el aire hipnótico del pasado, allí donde las voces de una España indivisible y eterna parecían colmar todas las oquedades del destierro.

Por causas que ignoro, pero que tiene visos de donación misteriosa, la voz primera de Luis Rius supo expresar mejor que ninguno el desolado sentimiento del exilio. ¿Cómo pudo un hombre tan joven, casi adolescente, captar y cantar con sobriedad y blandura garcilasianas el dolor producido por esa "herida" que él mismo llamó "de ausencia"? Mientras el viejo León Felipe —a quien tanto amó Luis— recaía en el verso dicterioso, el joven poeta machadiano andaba cada vez más cerca de ese "ayer nunca vivido", de los ensueños melancólicos del apátrida:

Ay, mi corazón, sol viejo
de pasión estremecido,
en muerte tan lenta y tenue,
qué morir tan encendido,
aurora rota de luz,
tu largo ocaso cautivo.[1]

¿Y cómo no iba a ser este poeta quien —en el comienzo— representase para todos a una generación de jóvenes escritores, nacidos en España, criados en México, marcados por la guerra y el exilio y condenados —ya desde entonces— a vagar por uno de los más apagados limbos de la literatura mexicana contemporánea?

Todos, por supuesto, cantamos el destierro: el de nuestros padres y el que, por ellos, más sufríamos nosotros; pero las voces de los demás no tuvieron ni la dulce cadencia ni la resignación altiva ni el soñado misterio que eran las notas más patentes de la poesía de Rius.

Con el tiempo, Luis pudo cambiar de veta, pero muy pocas veces cambió de registro; y si las *Canciones de vela* (1951) y las *Canciones de ausencia* (1954) fueron libros de profunda y nítida tristeza (*tristitia* de la patria inalcanzable y del amor inalcanzado) en los que podía advertirse el fino magisterio de Machado y Gracilaso, en las *Canciones de amor y sombra* (1965) la sombra de Quevedo es la que ampara las quejas viriles de la memoria venidera:

Engaño de la vida hora tras hora;
repetido, constante, terco engaño.
Mis ojos miran hoy la luz que antaño
otros vieron brillar, engañadora.

[1] Luis Rius, "Ay, mi corazón tan triste", en *Cuestión de amor y otros poemas*. México, Promexa, 1984, p. 32.

En tanta vida y tanta, aquí y ahora
mi único ser; no es otro mi tamaño.
De este engaño, no cabe desengaño.
No la vida, la muerte es quien me añora.[2]

Y al contrario de sus compañeros de generación, interesados cada vez más en la poesía moderna, en la que ésta tiene de experimentación y de crítica, Luis permaneció hasta el final firmemente anclado en la tradición hispánica, en los versos escandidos y en la entonación melodiosa. Quiso, con ello, vincular sus experiencias personales a la expresión —digámoslo así— "eterna" de los sentimientos humanos.

Muchas veces aludió Luis a su "extranjería", a su ser de "otro mundo", a su "desvío" de lo coetáneo; maestro en las formas literarias del pasado, supo amoldar su voz actual a los moldes inmutables y sentirse en ellos, no sólo identificado, sino individualizado y reconocible. Pero también intuyó que ese destierro en el "tiempo" era un "exilio en esta edad" y un riesgo para su poesía:

Desterrado en el tiempo
como en isla infinita,
sin retorno. Exiliado
en esta edad que avanza, que declina,
que no cesa, que huye,
río al mar, día a día.

Olvidada en el mar
me dejé yo la vida.[3]

He dicho hace un momento que los primeros libros de Luis constituyeron la cifra inesperadamente madura de la poesía inicialmente escrita por los de su generación; dije que nuestro primer mundo literario fue la "sala familiar, sombría", donde nuestros padres adelgazaban el hilo de los recuerdos y henchían el corazón de lágrimas; el aula soleada donde la voz conmovida de doña Juana de Ontañón exaltaba todas las virtudes poéticas de la España eterna. Pero ni puedo afirmar que Luis haya sido única o principalmente poeta de la "tierra perdida" por nuestros padres más que por nosotros mismos.

Así, me resulta difícil convenir con Ángel González en que la obra poética de Rius no pueda "explicarse si no se la sitúa en el contexto propio de una

[2] Luis Rius, "Engaño de la vida hora tras hora", en *Canciones de amor y sombra*. México, Era, 1965, p. 33.

[3] L. Rius, "Desterrado en el tiempo", en *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 65.

región, España, y en un periodo, la posguerra"; me resisto a aceptar que "los niños que se vieron obligados a salir de España en 1939", tanto como los que se vieron forzados a quedarse en ella, puedan ser incluidos —sin más— en la "poesía española de la posguerra".[4]

Aceptemos que otros poetas de esta generación podrán encontrar "un sitio mas justo dentro de las literaturas regionales", es decir, en México, como dice González sin decirlo; y así podría ser —añado ahora— para cuantos hayan sabido concretar una correspondencia más explícita entre su lugar de hombres y el destino de sus palabras. Demos por un hecho que Luis logró alquitarar su circunstancia vital hasta hacerla casi impalpable o transparente en su obra y que ésta pudo anudarse con la más perfecta dicción española del "dolorido sentir".

Pero si todo ello permite afirmar que Luis es un poeta inscrito en un remoto modelo literario capaz de garantizarle la condición de un "clásico" actual, nada permitiría limitar el sentido de toda su obra al de sus obras primeras ni reducir todo lo escrito por él al canto melancólico del recuerdo de la patria que vislumbramos en la huidiza infancia y definimos en los ensueños verbales de la adolescencia.

Y es que, para Ángel González, ni tiene importancia el hecho de que Luis Rius haya escrito su poesía en México ni "importa el lugar del hombre; lo que importa [...] es el lugar del canto". Y el lugar del canto fue para Luis, según afirma su prologuista, "La España desprendida de España que el exilio metió, con su futuro poeta dentro, en el corazón del continente americano".

Afirmar que la existencia mexicana de Luis (o de cualquiera de sus compañeros de generación) es equiparable a la experiencia española de sus coetáneos peninsulares, porque a unos y otros —según el decir de Ángel González— se les "impuso vivir en un país igualmente inesperado ante el que, por diversas razones, tuvimos que reaccionar con extrañeza", puede tener causas diversas, aunque yo aquí me limite a enunciar una sola: y es el impulso abusivo del afecto de quien quisiera separar a Luis de la compañía de su generación para ligarlo —como en un segundo exilio irreparable— con los poetas españoles del medio siglo, a cuyo existencialismo prosaico pareciera faltar una voz esencialmente lírica.

El lugar del canto de Luis fue, sin duda, el universo de la tradición poética española concebido como un legado selecto en el cual tienen igualmente cabida las delicadas manifestaciones del canto popular y las más elaboradas obsesiones de la cultura literaria. Pero el canto de Luis —la palabra que se concreta en lugares y horas definidos— no se produjo, por fortuna, en el ai-

[4] Ángel González, "Prólogo", en *ibid.*, pp. 7-22.

re tumefacto de la España franquista, sino en el transparente cubículo de la Universidad mexicana.

Y es ahí, en ese remanso de la posguerra y en este país que libraba combates por la modernidad, donde —paradójicamente— Rius pudo transmutar el exilio de la patria en su destierro del tiempo:

> Siempre he sido pasado. Así me muero:
> no recordando ser, sino haber sido,
> sin tampoco haber sido antes primero.[5]

[5] L. Rius, "Yo fui, no soy, y mi verdad es ésta", en *ibid.*, p. 66.

Luis Rius y la poesía

Paciencia Ontañón

La imagen de Luis Rius está perennemente relacionada con la poesía. Independientemente de que él fuera poeta, existe en toda su trayectoria algo muy íntimo, difícil de definir, algo intrínsecamente poético, arduo o imposible de explicar con palabras, pero que lo liga estrechamente con la poesía, en su significado más amplio. Tal vez su sentido poético de la vida, Tal vez su posibilidad de comunicación con la poesía de otros. Tal vez algo inexplicable que emanaba directamente de él.

Lector incansable, profundo, comprensivo de los grandes poetas, los conocía a la perfección, los sentía en su esencia, recitaba sus poemas de tal manera que parecía recrearlos, expresarlos como sólo hubiera podido hacerlo con los suyos propios.

Un recuerdo imborrable para mí es un curso que impartía entre las materias de doctorado, en el que yo era alumna. No recuerdo exactamente el nombre de la materia. ¿Literatura española moderna? ¿Poesía española? ¿Tal vez algo más concreto? Evoco al maestro, al amigo, precisamente, leyendo a Antonio Machado. No recuerdo más del curso. Era un salón grande, probablemente del tercer piso, lleno de alumnos. El profesor leía. Miraba por la ventana. Hacía un silencio. Nadie en el grupo se movía, nadie respiraba apenas. Volvía a leer. Fumaba (entonces no estaba prohibido fumar). Un silencio, de nuevo, en el que el embelesado grupo parecía oír por vez primera a Antonio Machado, parecíamos sentirlo de nuevo, como si nunca lo hubiéramos conocido, lo mismo que si escucháramos una lectura jamás oída antes.

Es tal vez por ello por lo que, cada vez que leo a Antonio Machado o cada vez que leo a Luis Rius no puedo menos que relacionarlos estrechamente. ¿Es sólo ésta la causa? A fuerza de pensar en ello creo que no, que sin duda hay puntos de contacto entre los dos poetas. Posiblemente Luis Rius no pudo salvarse de la influencia de Machado, un poeta tan querido, por sí mismo como por su poesía, tan definitivo para todos los poetas posteriores. Además, curiosamente, encuentro algunas coincidencias vitales entre los dos. ¿Cuáles serían? Si acercamos sus villas podríamos ver ciertos puntos de contacto entre las historias de ambos. Los dos mueren al comienzo de un año: Luis en enero, Machado en febrero; los dos dejan España para siempre a causa de la guerra civil. Los dos viven desde niños en contacto con la poesía. Ambos fueron hijos de padres interesados seriamente en ella, tanto el de Machado,

con sus recopilaciones del folclor tradicional, como el de Rius, también con inquietudes por la poesía popular y autor él mismo de romances que se publicaron en un hermoso volumen. El hecho es que los dos vivieron desde niños en un ambiente impregnado por los tonos poéticos.

Antonio Machado fue uno de los escritores noventayochistas que estudió en la Institución Libre de Enseñanza, donde respiró nuevos aires de tolerancia, de libertad, de apertura a nuevas ideas. Luis Rius se educó en las escuelas que fundaron en México los refugiados españoles, los que habían sido —a su vez— discípulos o maestros de la Institución Libre de Enseñanza y propagaron aquí los nuevos ideales pedagógicos, posiblemente con mucho más entusiasmo y libertad de lo que se hizo posteriormente en España.

El primer libro de Antonio Machado se llama *Soledades*; el primero de Luis Rius, *Canciones de ausencia*, donde el tema principal es la soledad. Un estudio mucho más profundo de sus poemas llevaría seguramente a hallazgos comunes de gran importancia. Mis palabras son impresionistas; sólo un producto de la evocación de ambos poetas, más bien un recuerdo de cómo le gustaba a Luis Rius la poesía de Machado, cómo la sentía y con qué placer la recitaba.

Pero en esta visión rápida de la poesía de Luis Rius no puedo menos que señalar ciertos elementos que los dos poetas emplean con frecuencia, sobre todo en sus primeros libros, y cuyo simbolismo expresan de una manera semejante. No es necesario insistir en la importancia que el *camino* tiene en la poesía de Machado: ya en su primer libro "soñaba caminos": "Yo voy soñando caminos / de la tarde".

Y su segundo libro, titulado, precisamente, *Del camino*, no es sino un canto a este símbolo de la vida: "Sobre la tierra amarga / caminos tiene el sueño / laberínticos, sendas tortuosas".

Como en la poesía tradicional, el camino es la metáfora que simboliza la vida, el de los días hacia el final de ella. En la poesía de Luis Rius, sobre todo en *Canciones de ausencia*, el símbolo aparece también con frecuencia. En él ya no son los caminos de Castilla: retoma más el sentido tradicional y los relaciona intensamente con el significado del transcurrir de la vida: "En el largo camino / que a nuestro pecho / desconsuela y cansa" (p. 15).

Aunque, a veces, con una alusión más clara a Machado, se refiere a "hacer el camino", frase a la que da distintos significados: uno bien puede ser el camino de los amantes, la larga senda del amor que se extiende hacia adelante sin que su fin sea previsible: "Despacio iremos, amante / que a hacer el camino vamos" (p. 26).

Frase poética que se desarrolla a lo largo del poema, con variantes que acentúan el tono erótico: "Amante, a la aurora iremos / a hacer camino, despacio", y con variantes, de tipo popular: "A la aurora, amante, iremos / a hacer camino, despacio".

Pero los caminos de Rius no son siempre los caminos del amor. En su poesía aparecen otros, duros y difíciles de recorrer. Sobre todo, ciertos caminos humanos, donde se roza el tema de lo social. Así se refiere al camino del labrador: duro, seco y difícil. Un camino que se recorre solamente en medio del sueño, con el cual se identifica el poeta, y siente con él el efluvio de la tierra abrasada por el sol. A través de él se puede percibir el acercamiento humano hacia el sol que sufre, al que el poeta comprende y cuyo destino desearía modificar o, por lo menos, compartir:

> Cielo y tierra; sueño y tierra;
> seco camino, temblor
> en el alma; polvo y fuego:
> ¡la llanura y la pasión!
> Lento el andar, lento, lento,
> ¡yo contigo, labrador!

Luis Rius concede al camino, lo mismo que los clásicos y lo mismo que Machado, valor simbólico de vida, con lo cual no hace sino retomar una metáfora tradicional, una metáfora que se había dado ya en la poesía española de todas las épocas. Camino o río, una vía hacia el mar, que es el morir. De ahí que en tantos poemas de nuestro escritor esté tan presente la presencia de la muerte. Y llama poderosamente la atención que desde las primeras obras, escritas todavía en una etapa muy temprana, en plena juventud esta presencia sea tan persistente. Identificado con el caminante, que se dirige hacía el fin de su sendero, el poeta presiente el final de ambos: la dura tierra, como metáfora final: "Rota mi voz, mi sangre congelada. / Caminante, cumplida la jornada / la dura tierra cubrirá mi frente" (p. 35).

La muerte concebida con muy diferentes significados: como descanso, sí, pero también como deseo e incluso como tentación, como una fuerza poderosa que reclama la presencia del poeta:

> Y este anhelo infinito; y esta muerte
> que en el corazón llama
> como una amante tímida;
> esta vida que fluye tan lejana (p. 16).

Esta equivalencia de la muerte con una amante se repite en varios poemas; ello explicaría su misterioso atractivo, su reclamo irresistible:

> A quién mi alma sino a ti, anhelante,
> el duelo de su canto le dará,
> si tú eres mi canción: eterna amante
> sólo tú, verdadera, muerte mía.

Muerte-mar, de nuevo una simbolización antigua, tradicional. El mar, la mar, como fin de los ríos, de los caminos de la vida. Luis Rius no la concibe con temor sino, por el contrario, con un sentimiento de dulzura, como un fin deleitable, un remanso, para la "agria vida": "Me esperas: mar inmensa / de plenitud tus aguas encendidas" (p. 5).

Pero el mar no espera pasivamente: su voz es reclamo, es llamada persistente. No es una voz temible, sino dulce y atractiva; como una sirena seductora que no permite el rechazo. Tiene "la clara mansedumbre de las aguas". La tierra, el polvo, podrían identificarse con la suciedad: el mar posee la virtud de "limpiar" una limpieza que equivale al olvido, a la sensación de dejar atrás todo lo terreno:

Aún oigo que me llamas
—voz de la mar— y al corazón no olvidas,
sucio de tierra y muerte,
errante de esperanza y de fatiga (p. 6).

La muerte y el sueño aparecen también conjuntamente en algunos poemas de Luis Rius. De nuevo aquí su poesía sigue caminos tradicionales y se pone en contacto con los clásicos (recordemos la "imagen espantosa de la muerte" quevediana). El sueño es el espejo del silencio: es el morir:

Se ha dormido el corazón
sólo el silencio

La tarde lo ha desnudado
al fin, de ese manto espeso
de palabras que oprimían
asfixiantes al misterio.
Y el corazón se ha quedado
muy dulce —libre ya el vuelo
de su delirio— dormido
en su sueño entero, eterno (Poema IX, p. 22).

La presencia de la muerte es una constante en la poesía de Rius. En las *Canciones de amor y sombra*, una obra todavía de juventud, la idea se repite constantemente, como un *ritornello*, como una obsesión de la que nunca se separa. El estribillo "cuando yo muera", parece repetirse incansablemente, sin fin. La muerte del poeta la experimenta subjetivamente: significa para él la terminación de todo, del mundo:

La vida en la tierra se detendrá, la existencia de las cosas habrá llegado a su fin:

Cuando yo muera, todo
será silencio, viento, ausencia (p. 23).

* * *

Luis Rius llega a México siendo todavía un niño muy pequeño. Un nuevo mundo debió de abrirse ante él, mucho más atractivo, sin duda, que el de la España de entonces, envuelta en guerra, destrucción y crueldades. Existe, sin embargo, en sus primeros poemas, una extraña sensación de nostalgia, de desarraigo, de ausencia, que él mismo define:

Corazón desarraigado,
sol a la tarde nacido
para correr horizontes
largos de ausencia y olvido. (p. 7).

El verso "sol a la tarde nacido" resulta especialmente desolador: es un sol nacido demasiado tarde, que ha perdido más de la mitad de su existencia. Demasiado tarde para gozar de la plenitud del día. Los horizontes "largos de ausencia" evocan sentimientos semejantes: pérdida, soledad, nostalgia.

En el mismo sentido se desarrollan otras sensaciones dolorosas: el presente no puede vivirse, porque el ser está para siempre anclado en el pasado, anclaje tan fuerte que impide cualquier movimiento hacia adelante: "El hoy es siempre ayer / y el ayer es eterno (p. 29).

Un poema de las *Canciones de ausencia* se titula "Destierro". Uno más, de las *Canciones de amor y sombra* recibe el mismo nombre. Los dos parecen igual de desolados. El primero se inicia con una obvia alusión a la "tierra alta". Después se introduce el estribillo, que parece reproducir un dolor interno, íntimo, no expresado abiertamente:

Contigo, compañero,
en esta tierra alta,
al alivio rosado
de la aurora, descansa

Y a continuación, el estribillo:

Era el llanto callado
y era diáfana el alba

Aunque la "tierra alta" parece producir un "alivio rosado", produce la impresión de que el pensamiento se queda detenido en las tierras que quedaron

atrás, "tierras fuertes, corridas / de raíces amargas": "Miraremos las tierras / que allá quedan lejanas".

Puede percibirse, además, un sentimiento de vacío, ante la certidumbre del desarraigo. Nadie espera en las tierras añoradas, nadie reclama la presencia de los ausentes:

> Espera aquí conmigo.
> Ya nadie nos aguarda.
> Que tus ojos se llenen
> de tiempo y de distancia.

La patria perdida está realmente perdida. Se ha quedado ya sólo en el alma, en el mundo imaginario de las fantasías:

> Compañero, allá lejos,
> desde esta tierra alta
> —corazón lueñe y muerto—
> ¡Son los campos de España!

Podría explicarse, tal vez, como la nostalgia de algo nunca poseído: "Lentos horizontes de paz y de nostalgia" (p. 13) No se trata de recuerdos o evocaciones infantiles: parece más bien la idealización de un pasado que apenas existió y que, sin embargo, ha dejado señalados algunos derroteros vitales:

> Vida inmortal que permanece dentro
> de esa otra vida que discurre y pasa
> más allá del silencio
> más allá del dolor y la esperanza (p. 14)

Y, posteriormente, se va convirtiendo en un pasado que se aleja, hasta convertirse en historia; una historia, finalmente, perdida también:

> Es un soplo de luz que viene oculto
> como el misterio oculto de una fábula
> antigua; ya perdida
> la historia, y muertas las palabras (p. 14)

En el segundo poema, posterior, titulado de la misma forma, "Destierro", las sensaciones de ausencia y de vacío interior parecen no haber cambiado. El poema está inspirado, probablemente, por la contemplación de un cuadro, como indica el epígrafe: "Recordando un óleo de Antonio Rodríguez Luna". Sin embargo, el dolor no difiere mucho del experimentado años atrás:

La noche sin estrellas.
El silencio sin lágrimas.
Enorme y silenciosa,
por los parajes últimos, de España
en la oscura serpiente del destierro
que en la noche se arrastra (p. 72)

Y lo más desolador es la pregunta final que el poeta se hace: "Yo, aquí. ¿Yo aquí? ¿Por qué?" Pregunta sin respuesta. Preguntas que son frecuentes en la poesía de Luis Rius: "¿Adónde el sueño?", "¿Quién a tu nido llegaría, desierto?", "¿De qué jardín ignorado, / corazón, hurtaste el sueño?", "¿Quién quiere mi voz, quién?", "¿Cuánto tiempo pasó que no he sentido?", "¿En qué sueño te perdí?", "¿A quién le hablaba?"

Preguntas que no esperan ninguna respuesta. Preguntas que, inmediatamente, nos remiten a Becquer. Él, de la misma manera que Luis Rius haría posteriormente, se interrogaba a sí mismo, pero también al mundo, a la naturaleza, a las flores. A todos los elementos, que guardarían silencio. Porque ambos sabían que sus preguntas no iban a ser respondidas. Nadie podría contestarlas.

Apuntes para una clase... homenaje a Luis Rius

Margarita Palacios Sierra

Mi testimonio pretende señalar los hitos de un itinerario progresivamente consecuente que nació en un salón de clases, en febrero de 1961, y que hoy, todavía, sigue existiendo. Este recorrido académico empezó en el Auditorio Justo Sierra y siguió su camino por el salón 103, el 201, el de Posgrado, el café de la Facultad, la Lechuza, el café de la librería Gandhi y todo escenario donde se permitiera el intercambio y la amistad. Su actor principal fue el doctor Luis Rius y los interlocutores fuimos todos sus alumnos, amigos y admiradores.

En este escenario, el filólogo, lingüista, literato, poeta, maestro y amigo impartía, ante el asombro y la expectación de una veintena de alumnos de primer ingreso, el no menos asombroso curso de fonética que, por aquellos años, todavía, no había sido presentado con su compañera la fonología. Los puntos de referencia eran Tomás Navarro Tomas, Amancio Bolaño y Antonio Machado. Los temas: fonética articulatoria, alófonos, rasgos distintivos y sus manifestaciones poéticas en la poesía de Antonio Machado. Efectivamente, muchos años después comprendí que era imposible impartir un curso de fonética sin la presencia rítmica de la poesía. Pero, afortunadamente para todos nosotros, Luis, desde muy pronto, lo sabía todo.

Los temas, en este largo recorrido, se intensificaron con otros cursos de Literatura medieval, Literatura española moderna y contemporánea, Seminarios de poesía española, asesorías y conversaciones sobre la literatura, la vida y el arte.

Luis Rius, desterrado en su infancia, dejó España para llegar a América y encontrar su sitio, su "acta de extranjería", como él mismo la nombró, entre nosotros y, muy especialmente, en la Facultad de Filosofía y Letras. El exilio había dejado a España sin una de las partes más importantes de sí misma, los españoles. Tanta España se había ido de España con todos los españoles del exilio que el fenómeno humano terminó siendo, como dice Ángel González,[1]

[1] Véase Ángel González, "Prólogo", en Luis Rius, *Cuestión de amor y otros poemas*. México, Promexa, 1984, pp. 7-9.

un fenómeno ecológico porque la tierra se desprendió de una tierra a otra. Así llegó a México tanta y tan valiosa España. Los enormes vacíos que dejaron llenaron nuestras ausencias y fortalecieron nuestras existencias. Ellos llegaron sin voluntad propia, bajo la presión de las circunstancias, a un país inesperado. La evocación de un pasado se convirtió en testimonio de una voluntad forzada y de un latente amor a la libertad sobre la que Luis escribe: "Yo no soy, en verdad, más que un trocito / olvidado de tierra".[2]

Así vivieron y escribieron, en México, su obra más española León Felipe, Luis Cernuda, Pedro Garfias, Luis Rius y muchos más.

El objeto de este trabajo es recordar, corda, cordis, volver a traer al corazón de nuestra Facultad, a Luis Rius. Descubrir con los que no le conocieron y redescubrir con los que lo conocieron la profunda unidad que vive en su obra docente y poética, no sólo en lo que se refiere a su propósito ontológico fundamental, sino también por la pertinencia en la elección de interlocutores y temas.

Mi intención es precisamente contribuir a señalar ese hilo conductor que no puede olvidarse al leer la poesía de Luis Rius y sus textos reflexivos sobre la lengua y las literaturas españolas. Su vocación siempre estuvo movida por sus preocupaciones creativas, históricas, literarias y lingüísticas. Hay una permanente reflexión sobre el lenguaje, los signos y los textos a lo largo de toda su producción. Sus clases fueron el escenario vertebral de este quehacer crítico. Así, nos podemos explicar que impartiera un curso de fonética y múltiples cursos de literatura española, que fuera doctor en letras por la UNAM, ensayista en *Los grandes textos de la literatura española hasta 1700*, *León Felipe, poeta de barro*, y en un opúsculo titulado *Poesía*, y que fuera además un fino poeta de la generación de escritores fronterizos, de los transterrados en México, autor de *Canciones de vela*, *Canciones de Ausencia*, *Canciones de amor y sombra*, *Canciones a Pilar Rioja* y *Cuestiones de amor y otros poemas*. Todos sus quehaceres coincidían porque el hilo vertebral de sus exposiciones era el quehacer poético.

Su obra docente y creativa se traduce en una relación de dependencia dialéctica entre significaciones y sugerencias cuyas decisiones están marcadas por el agon de una diálogo interminable. En el poema "A veces se piensa en el mar"[3] dedicado a Paco Ignacio Taibo I, Luis Rius deambula biográficamente por estos monólogos dialógicos buscando *cigarros y mar* a través del lenguaje incierto de los subjuntivos para afirmarse como un hombre de tierra adentro "sin memoria, ni tiempo, indiferente". Sus palabras se corresponden en una

[2] *Ibid.*, p. 43.
[3] *Ibid.*, pp. 62-64.

permanente posibilidad que va del sí al no, donde la condición es punto de partida y de llegada.

> Cuando yo pueda andar toda una tarde
> por la orilla del mar, cuando yo tenga
> dinero para ir al mar, cuando me quite
> esa larga pereza de estar aquí en mi casa
> derrumbado, arrumbado, derrengado
> en la cama entre libros y tristezas,
> y acomode mi ropa y suba a un taxi
> para ir a la estación del tren, y mire
> cómo se van y van casas y casas
> de la ciudad, y diga en pensamiento:
> me voy al mar...

Y continúa:

> Y si cerrara suave, quedamente la puerta
> de la casa, pensando
> que no pienso marcharme para siempre,
> con el pulso tranquilo, como cuando
> cierro para bajar a comprar más cigarros.
> [...]
> Si tuviera o tuviese, si pensara
> o pensase o pudiera, si pudiese ...
>
> Yo sé la pena de los subjuntivos
> porque tampoco saben ir al mar.
> [...]
> Pero a mí no me gusta el mar. Yo digo
> que me gustan los pueblos tierra adentro
> con su campo labrado, con sus yuntas,
> sus aperos, sus serios labradores, [...]
> porque yo soy de un pueblo tierra adentro...
>
> Si yo, si yo, si yo dijera...
> Sí, sí, podría decir...[4]

Pero, ¿qué dice Luis Rius?, ¿qué es poética? ¿Cómo esclarecer la poética? El seminario de Poesía española contemporánea partía, como Luis explicaba, de un recurso particular, utilizado por los poetas al componer sus poemas,

[4] L. Rius, "A veces se piensa en el mar", en *ibid.*, pp. 62-64.

para esclarecer la poética que les es propia, quizá —decía— "es un procedimiento más claro y, en definitiva, más útil que tratar de discernir esa poética partiendo directa y exclusivamente de las reflexiones teóricas de dichos poetas". Pero, ¿cuál era este recurso? "Uno de esos recursos particulares del que podemos partir —se lee en mis apuntes— es la rima. Entendemos por recurso algo que puede utilizarse o no en el poema, algo, pues, contingente, accidental y no esencial del poema".

Lo esencial y lo contingente referían, necesariamente, a los valores de *physis* y *polis*, de naturaleza y sociedad, de lo invariable y lo variable. Por supuesto, la poética de cada autor no pertenece a lo que es y no puede ser de otra manera, es preciso buscarlo en lo que es y puede ser de muchas maneras porque ahí se genera el estilo de un autor. Así, con estas palabras, iniciaba un mundo metafórico que fluía con la compleja sencillez de su personalidad y los textos cuidadosamente seleccionados.

> Escojo —continuaba el curso— la rima y no otro recurso cualquiera un poco al azar y un poco, también, deliberadamente, ya que así, de paso deseo poner en evidencia a quienes con impropia frivolidad desdeñan este recurso y a los autores que aún lo emplean, negándole de hecho esa condición de recurso, y queriendo ver en ella tan sólo un propósito deleznable de mero ornato musical. Quienes actualmente rebajan así la función de la rima curiosamente se hermanan a los tratadistas de retórica y poética decimonónicos, pues —pese a ellos— su pensamiento en este punto coincide de todo a todo con sus execrados.

Efectivamente, tal como acontece con cualquier otro recurso manejado por el poeta, la rima no es válida por sí misma; su validez se origina en la posibilidad de ser o no ser, que le brinda el autor del texto. Es un simple medio que, auxiliado por otros medios busca alcanzar un fin determinado. Su legitimidad o ilegitimidad no le es intrínseca sino que depende de lo que le corresponde a ese fin al cual tiende.

La reflexión de Luis Rius camina por un mundo de pasión inédita y dubitativa que modifica a la vez que confirma. La exposición de sus clases se desplazaba levemente de la circunstancia personal a la condición del ser poético, como sucede en su poesía. En el salón de clases explicaba:

> El poeta que a través de la rima busque y logre, pongamos por caso, la gratuita musicalidad o la exhibición de un alarde de dificultad fónica vencida, habrá de ser censurado, si esto fuera justo, no por el empleo de la rima, sino por la devaluación a que ha condenado a la misma, ya que ésta como recurso poético, como accidente del poema ha de servir para ayudar a revelarnos no otro accidente del poema, sino lo esencial de éste.

El mundo como apariencia, como representación alejada de todo referente, la vida como un sueño y el sueño como reflejo de la vida, el hombre inacabado, el poeta en búsqueda y la rima como realización y limitante son los temas con los que Luis Rius convocaba, en clase, a algunos de sus poetas españoles preferidos: fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Jorge Manrique, Calderón, Góngora, Lope de Vega, Gracilaso, Machado, Juan Ramón Jiménez, Leon Felipe, Alberti.

> En varios grandes poetas contemporáneos —decía— podríamos apreciar y aprender el sentido profundo que atribuyen al recurso de la rima y el consecuente uso que hacen de él. Limitémonos en esta ocasión a dos de ellos; Rafael Alberti y Antonio Machado.

Así, empezaba su carismático análisis. Nuevamente lo que es y no es lo cuestionaba tanto como a Alberti: "Paradójico —comentaba— parece que su alabanza a la rima comience por equiparar a ésta con una cárcel o una cadena: "La libertad es vivir preso, / ceñido a ti, gustosamente".

La rima, como cualquiera de los otros recursos de los que el artista se vale, es algo que implica un rigor, una disciplina, un freno aparentemente incómodo a un primer impulso de libertad creadora, pero que —he aquí la paradoja— va a propiciar en cambio una libertad mayor, definitivamente; va a estimular la libertad de imaginar, de hallar asociaciones inesperadas, de manera que, merced precisamente a los límites que impone, va a permitir al poeta alcanzar, de un formidable salto expresivo, lo libre por excelencia, lo ilimitado. De ahí —comenta Luis— que la primera estrofa del poema de Alberti "A la rima" remate, con estos versos: "Mi barco zarpa nuevamente / para ir más lejos, de regreso".

Ya que este "ir más lejos, de regreso" lo ha condicionado al hecho de ir apercibido en su navegación poética con el instrumento de la rima.

> La rima, en el poema de Alberti, es como una red que lanza el barco pesquero del poeta —decía—, y así, nos da cuenta de su maniobra marinera:

Tended la red para el albur
que ha de correr el consonante
y hallar que el norte es el levante
y que el poniente sale al sur.

En este trance de sorpresa, de equívoco, puede darse el trueque que ilumine el poema, que lo dote de su valor más alto. Equívoco de norte con levante, de poniente y sur, el que puede originar la rima, el cual constituye ya una

atmósfera predilecta, poéticamente hablando, de Alberti "¿Quién no recuerda a este propósito —se cuestionaba en clase— su tan traída y llevada paloma admirable, aquella que se equivocaba creyendo que el norte era el sur, que el trigo era el agua?" Se trata en esa aventura marinera de:

> Pescar el verso que genera
> cada palabra cuando asoma,
> que si es de amor, será paloma,
> y si de brisa, volandera.

Pero se trata sobre todo de esperar que caiga, en la red rítmica, esa palabra que, con su sólo poder expresivo, va a modificar, enriqueciéndolo, el significado de todas las demás palabras del poema. A ese valor fundamental le da nombre Alberti: la Gracia, y escribe la palabra con mayúscula, subrayaba en clase Ruis. Así la encontramos en el poema dedicado a la bailaora Micaela Flores Amaya, "La Chunga", que comienza: "El primor, / la Gracia de los primores... / alada brisa salada".

Pero hay más, continúa: La palabra "gracia", alada, domina los Cármenes en *Pleamar*. En alguno de estos cármenes la palabra gracia, como sinónimo estricto de la palabra poesía, queda registrada expresamente: "Creyeron que con armas / unos tristes disparos, una aurora, / iban —¡Oh Poesía, oh Gracia! a asesinarte".

Con esta exposición dialógica se cuestionaba y nos cuestionaba: ¿Es una palabra, un verso o una estrofa quizá, tal vez un quiebro del ritmo, lo que viene a salvar al poema, a ponerle alas y a convertir la pesantez de la materia con que el poeta trabaja en precioso? ¿Sería posible precisar en un poema —ya no de Alberti—, de quien fuere, si en efecto, la fuerza que hace la rima ha servido de acicate a la imaginación para lograr una expresión inesperada y de tal manera válida que por sí misma dé vuelo de gracia, de permanencia lírica al poema entero? Lo cierto, respondía Luis, es que Alberti parece querer decirnos que los poetas verdaderamente grandes han podido serlo merced a que ella se les ha dado: "La Gracia, la graciosa / gracia alada, desnuda, imperceptible, / fugaz, tan dable a pocos".

Esta gracia de la intemporalidad, volátil, se origina pero no acaba en la materialidad fonética sino que apunta a un sentido, a diversos sentidos, trascendiendo la materialidad del signo mismo a través de la rima y la correspondencia de los sonidos. Así transitábamos del curso de fonética al seminario de poesía. La palabra se transformaba en portadora o guía que conducía a otras realidades, pasaba de gracia a poesía. La rima, mientras tanto, cumplía su función de organizar el discurso construyendo un marco revelador de las relaciones constitutivas del texto y cumpliendo con su función estética.

De este modo, Luis Rius explicaba, con orden y secuencia, la capacidad de crear, de hacer poesía: la poética. Sólo importaba la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional era el decisivo. Lo variable, el autor, expresaba su gracia, sus preferencias, sus aversiones y determinaba sus límites. Sólo en esta necesidad de recreación coincidían el lenguaje y el poeta. En las horas de clase su palabra oral no tenía menos fuerza que la escrita, sus ojos se asomaban por encima de sus anteojos, gesticulaba con las manos, con los matices de su cara y con los de su voz mientras recitaba poemas y reflexionaba poesía. Justo es, a veinte años de su muerte, agradecer y transmitir, tanta gracia y tanto duende, en un salón de clases.

Luis Rius, maestro ejemplar

Graciela Cándano Fierro

> E preguntáronle: ¿Quál es el más complido sabio? E dixo: El que más se aconseja, e el que más se para en el lugar de dubda fasta que falla carrera para saberverdad.
>
> *Bocados de oro*

Yo fui alumna de Luis Rius —en el posgrado— y seguiré siéndolo, pues sin duda me faltan muchas cosas que aprender de él; porque Luis, el sabio, el poeta, se convirtió en consejero, se volvió testimonio y se transformó —para siempre— en "ejemplo vivido". Y todo ello, quizá, debido a que Luis Rius se apropió, hizo suya, la pregunta de aquel poeta a quien tanto admiró: León Felipe.

> Su *¿quién soy yo?*, el *¿quién soy yo?* del hombre no ha caducado, no puede caducar. Sófocles, Dante, Cervantes, Shakespeare, tienen que seguir enfrentándose a esa pregunta. No vale decir que tuvieron su tiempo, y en su tiempo lo hicieron. Esa pregunta no tiene tiempo y es la pregunta del hombre, la que tiene que resolver el hombre. El hombre no tiene tiempo tampoco. No hay tiempo entonces. Aquí estamos todos juntos para repetir: *¿quién soy yo?*, hasta que Dios nos lo diga.[1]

El tiempo de Luis tampoco ha caducado, por eso podemos seguir siendo sus alumnos; todo aquel que quiera, puede serlo en virtud de las voces que él dejó para que su herencia poética y magisterial continuara.

El sabio... el maestro

Luis nos enseñó muchas cosas: partamos de una fundamental, cuando recurría a Machado, otro de sus poetas favoritos. En una entrevista que tuve el privilegio de hacer a Rius,[2] él decía:

[1] Luis Rius, *León Felipe. Poeta de barro*. México, Málaga, 1968, p. 31.

[2] En la que yo parecía una inquieta ardilla y él un sabio y grave búho..., como en la sección

quien mejor que nadie ha aconsejado la modestia, invitando a la duda, es Machado. El poeta no es poeta por lo que afirma, ni por lo que niega, dice Machado, sino por lo que duda. Tenía razón Machado —dice Luis. La duda poética es maravillosa. Ahí está Manrique, su "Qué se fizo...". El poeta es un filósofo también; es el que pregunta. Desde que uno nace, desde que uno es, está el porqué. Ésa es la vida.

El que hace arte —continúa Luis— debe crear una interrogación, y no decir "esto es la verdad, esto es la mentira". Hay una zona en el inconsciente que nos lleva a preguntarnos siempre...

...y nunca olvida nada el inconsciente,
dicen que dijo Freud, digo que dicen.

Y enfatiza Luis en la entrevista: "El único que no está en la interrogación total es Dios, Jehová, Zeus".[3]

Sí, Luis Rius fue paradigma de modestia y humildad. Nos dejó también como testimonio lo que debería ser un buen maestro: ser generoso y humilde al leer el poema de un gran poeta; ser humilde y generoso al leer una tesis para un examen profesional; tratar igual a un superior que a un inferior; disfrutar con quien lo entendía; acoger a quien lo necesitaba; pero, sobre todo, comprometerse con sus alumnos, estimularlos y jamás hacerlos desertar; a tenerlos, como él decía, en el pedestal y en la cuna. ¡Cuánto nos falta aprender de este maestro ejemplar!

Recordando a Oscar Wilde —en una de sus tantas conversaciones—, Luis repetía que había dos motivos importantes en la vida: el primero, el estilo (literario y, ante todo, humano), el segundo, no importa. Pero yo añadiría que hay un tercero que sí importa: haber sido alumna de Luis Rius, quien transmitía amenamente su saber, haciendo honor al "mejor omne del mundo" —según el concepto de la Edad Media—, es decir, el sabio, el consejero leal.

Luis nos reveló qué es la poesía (metáfora y ritmo), nos enseñó a ser legítimos habitantes de ella y no meros turistas.[4] Luis también nos ilustró sobre sus queridos amigos del presente: Arturo Souto, Horacio López Suárez, Juan Lope Blanch, Ricardo Guerra, Pedro Garfias, y sobre sus compañeros del pasado: Lope de Vega, Quevedo, Cervantes, García Lorca, Juan Ramón Jiménez,

de *El Heraldo*, donde Rius tenía una columna intitulada "Buhardilla". (Véase Graciela Cándano, "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius", en *Utopías*, núm. 6. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, marzo-abril de 1990, p. 81.

[3] *Idem*.

[4] L. Rius, *La poesía*. México, ANUIES/Complejo Editorial Latinoamericano, 1972, p. 8. Obra de la que dice Montserrat Ramírez "contiene parte del pensamiento teórico poético de Luis Rius [...] Plantea algunos problemas propios del estudio de la poesía, y da a conocer su punto de vista al respecto; se concentra en algunas de las características esenciales, como las figuras retóricas, sobre todo, la metáfora y el ritmo". (Montserrat Ramírez Castañón, *Vida y obra de Luis Rius*. Tesis. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1994, p. 79.)

Alberti, Machado, el mismo León Felipe, etcétera. Y también nos alumbró sobre sus grandes amores: el romancero, el cante hondo, la danza, la pintura; nos habló de sus maestros: Julio Torri, Morente y nos acercó a sus grandes consejeros: Ángel González, Daniel Sueiro... y siempre —como decía Luis— siempre, en el nicho, Arturo Souto.

Si bien, como dice éste último, "Rius escribe espontáneamente desde los siete años. Mas no lo hace sin dolor. Al revés, una y otra vez medita, y pule sus versos";[5] lo mismo hacía —digo yo— como lector: sufría con el poeta que lo ameritaba, elogiaba a aquel que lo merecía, ya fuera Manrique o Berceo, ya fuera Miguel Hernández o García Lorca.[6]

Pero sigamos acercándonos a ese aspecto que viene ocupándome y que guarda estrecha relación con lo que acabo de mencionar, me refiero a su testamento como docente, como maestro ejemplar.

Luis nos enseñó a disfrutar la lectura de poemas, cuentos, novelas, comedias, escritos tanto en la Edad Media, como en el siglo XVII[7] o en el XX. También hizo que nos enamoráramos de las canciones de tradición oral, de las que dice Souto: "Olvidáronlas los hombres con gran injusticia —refiriéndose a las canciones de vela—, y hoy las resucita Luis Rius, para su propio gusto, y el de los demás. Esa resurrección responde, en cierto aspecto, a la naturaleza misma del poeta".[8]

Luis, poeta, fue y sigue siendo un hierofante. Ha asumido su función docente como poeta. Ha recuperado como poeta que es, las vivencias del aula, las ha intercalado en su pasado, las ha involucrado a su presente. En otras palabras, siempre fue maestro de "tiempo completo", y no por burocracia, sino por amor.

Gonzalo Celorio rememora su presencia en clase:

> Convocaba [Luis] al Arcipreste y al infante don Juan Manuel y a Alfonso, el Sabio y a Pedro López de Ayala y a Gil Vicente, que acudían a nosotros con absoluta naturalidad, con absoluta vigencia, acaso porque la voz que los convocaba había abrevado en ellos y por ellos estaba articulada.[9]

[5] Arturo Souto, "Luis Rius", en *Los Universitarios*, núm. 2. Nueva época, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, marzo de 1984, pp. 3-4.

[6] "España y la literatura clásica fueron los primordiales ingredientes que nutrieron a Luis Rius durante sus primeros años de vida en el exilio [...] Y en la Facultad de Filosofía y Letras, la de Mascarones, [...] aprendió lo que realmente deseaba y enriqueció su vocación literaria; además, recibió el apoyo intelectual de algunos maestros pertenecientes al exilio, y de otros quienes impulsaron sus aspiraciones". (M. Ramírez Castañón, *op. cit.*, p. 70.)

[7] L. Rius, *Los grandes textos de la literatura española hasta 1700*. México, Pormaca, 1966, p. VII.

[8] A. Souto, "Luis Rius", en *op. cit.*, p. 6.

[9] Gonzalo Celorio, "Corazón desarraigado", en *La Jornada Semanal*, núm. 212. Nueva época, México, 4 de julio de 1993, p. 7.

En efecto, el gozo de Luis radicaba en recordar siempre a los poetas que había conocido en su vida, ya por escrito, ya por experiencia vivencial.[10] Como en un río que canta, Luis ha sido el gondolero que cala en la límpida poesía popular y en las palabras remozadas de Góngora, Quevedo, Zorrilla, Bécquer, Unamuno, Miguel Hernández y un largo etcétera, pues "la evocación y añoranza son, como todo en su vida, dobles: el aquí y el allá, el presente y el pasado, motivan una idéntica nostalgia".[11]

Muchas veces Luis Rius nos acercó a otros poetas. De Berceo, por ejemplo, apuntaba que la eternidad de sus versos la habían descubierto los poetas, no los eruditos: "Afortunado Gonzalo de Berceo —decía— ése ha sido el mejor premio a su dulce humildad".[12]

Luis, en su lectura, en su recitar constante, fue un dilecto juglar. El recurso que utilizó fue su entrega al verso que pronunciaba. Ésa era su manera de revelarnos la relación entre lo oculto y lo manifiesto: "El hoy es siempre ayer / y el ayer es eterno".[13]

Él, como el protagonista de *Bocados de oro*,[14] asimiló las enseñanzas de los sabios que le antecedieron "trasladándolas por escrito [o por palabra] para que perduren en [la] memoria y en el tiempo; [y así poder] sacar provecho de ellas las generaciones venideras".[15]

Una clase con Luis Rius

En defensa de la poesía, nos explicaba —respecto al adjetivo— que la buena cualificación es otra manera de defender el verso, y, recordando a Machado una vez más, Luis decía que hay dos tipos de adjetivos: el definidor y el cualificador.

> El adjetivo cualificador es el que individualiza, que es la función del poeta: individualizar la intención, la emoción. Y ésa es la maravilla. Cuando Calderón dice

[10] De hecho, recuerdo que cuando entrevisté a Luis, él insistía en que ésa era la entrevista a Machado y que otro día le hiciera una a él.

[11] Ángel González, "Prólogo", en *Cuestión de amor y otros poemas*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha, 1998 (Humanidades), p. 19.

[12] G. Cándano, "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius", en *op. cit.*, p. 80.

[13] L. Rius, *Canciones de ausencia*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1954.

[14] Francisco Crosas López, "Fragmentos de *Bocados de oro* en un manuscrito de la Real Academia de Historia", en *Revista de Filología Española*, vol. LXXX, núms. 1-2. México, 2000, pp. 5-30.

[15] Marta Haro Cortés, *La literatura de castigos en la Edad Media*. Madrid, Laberinto, 2003 (Arcadia de las letras, 23), p. 28.

—seguía recordando a Machado—: "la noche es fría", el adjetivo "fría" vale para todas las noches, es una abstracción, cuestión de lógica, adjetivo definidor. Y ahí viene Machado a decir que es superfluo. Manuel, su hermano, que era uno de los grandes adjetivadores, nos dejó: "y de sus ojos el azul cobarde". He aquí un ejemplo de adjetivo cualificador, el que individualiza, lo que da una idea de la visión propia de la realidad de la que se hable. Pienso —decía Luis—, cada vez más, que el adjetivo es lo fundamental.

Luis dijo en otra ocasión:

Yo no soy mal lector de poesía. Y lo único que me tiene contento en esta vida es precisamente eso, que soy una persona que, a su manera —no quiero decir que es la única—, entiende de poesía. Creo que leer bien poesía es entender de poesía. Si no, vuelvan a oír a Neruda.[16]

Y es ineludible —cuestión de principio— traer a la memoria (cuando la realidad nos lo niega) la imagen literaria del gran poeta leyendo, del lector encarnando la poesía, del *medium* que tras la mesa sostiene un libro pequeño o una gran antología —según sea el caso— para conferir carta de presencia al autor de las páginas elegidas para la lectura. Con la otra mano marca el ritmo, señala la pausa, dibuja la cadencia. Entonces la cara, el gesto de Luis, muestran el rastro que dejó el verso, y sus ojos —encaramados unos segundos antes en lo alto— vuelven a fijarse en la palabra escrita y torna a pronunciarla, a defenderla. Luis suplantaba al poeta que recitaba, pues sabía en qué consistía la defensa de la poesía:

Recordarás que cuando Guillén le preguntaba [a García Lorca] "Por qué te empeñas en recitar siempre los poemas, Federico?" Lorca respondía: "Yo, para defenderlos". La defensa de García Lorca consistía en dar la intención requerida a tal verbo, adjetivo o cadencia".[17]

Rius recordaba, entonces, uno de sus propios poemas, de *Canciones de amor y sombra*: "Siempre he sido pasado. Así me muero: / recordando no ser, sino haber sido, / sin tampoco haber sido antes primero".

Nuestra función como oyentes o lectores de Luis es permanecer atentos, seguir el rasgo marcado, si no por la mano, sí por la letra, sin descuidar ni un instante lo que emerge de esa voz mesurada que paladea el verso. Las palabras de Luis resuenan como cuchillos, como campanas, como aire. Luis Rius, entendedor de poesía disipa los enigmas en el verso; porque el papel que se

[16] G. Cándano, "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius", en *op. cit*., p. 79.
[17] *Idem*.

impuso a sí mismo —como decíamos— consistió en descifrar y conferir *espacio* al autor que recordaba, que repetía, que parafraseaba, de *Canciones de amor y sombra*: "Yo aquí. ¿Yo aquí? ¿Por qué? / Para otro como yo dejo esta página".

Sí, extraño a Luis Rius, sobre todo cuando cerraba *con broche de oro* la cátedra que generosamente me confió (ya se tratara de Jorge Manrique o del *Poema de Mio Cid*); excelso regalo de aquel "complido sabio", y que tanto lamento ahora no poder ya endosar ni hacer partícipes de ello a mis alumnos.

Viva Luis Rius, maestro ejemplar.

alumnas nos quedábamos embelesadas con él y su manera de interpretar la literatura.

Lo recuerdo sentado en el escritorio apoyando el codo del brazo derecho y sosteniendo su cigarrillo. Observaba con mirada melancólica las islas y los jardines. Nos daba siempre su perfil izquierdo, tal vez el mejor. Su rostro grave, pensativo, inteligente; su cara alargada lánguida; el dibujo sinuoso de los labios, la nariz afilada, las arrugas que surcaban la frente, recordándonos su aspecto reflexivo y fantaseador. Sus movimientos, lentos, cadenciosos. Su voz profunda, llena de matices. Lo que decía y cómo lo decía, invitaba a suspirar, a soñar, a fantasear, a descubrir nuevos e inesperados mundos, a levantarse, caminar y leer.

Presenciábamos, sin saberlo en ese entonces, un *Performance*.[9] Como buen actor, no fingía lo que nos recitaba, o leía, salía desde adentro, de las entrañas, eso era lo que lo hacía creíble.

Tenemos los temas de la oralidad y la literatura, el de la transmisión de conocimientos; el de la comunicación interpersonal, social, estética; el de la enseñanza–aprendizaje; el de la interpretación y la puesta en escena; profundizar en cualquiera de ellos requeriría de una serie de estudios multidisciplinarios, primero y antes que nada reflexiones *literarias* (estudio, critica), la *oralidad,* el lenguaje verbal y el no verbal, la musicología, la antropología, *las artes escénicas, la estética, la pedagogía.* Por ahora sólo cabe enunciarlos.

Recuerdo que Tito Monterroso reflexionaba sobre el porqué los latinoamericanos no llegaban a los congresos con mejores ponencias, porque muchos no tenían mejores libros o estudios publicados. Él sostenía que al dar clases, se da lo mejor de uno, es un acto creativo y el artista se vuelca en ese instante en su totalidad. Este acto agota y consume.

Los europeos y americanos, al decir de Monterroso, son reservados. Comparten sólo lo que ya han investigado y publicado, no improvisan y cuando les llega la musa, *el duende*, se detienen, anotan y después de la clase lo trabajan.

Para cerrar, conviene recordar que Ong, al hablar del buen maestro señala que al percibir al grupo y percibirse a sí mismo, no les pide a los alumnos leer en clase porque la unidad, la comunicación, desaparecería.

Podríamos hablar de que en esta Facultad todavía existe una cultura *en las clases*, verbo-motora, es decir, una micro cultura en la cual "por contraste

[9] Paul Zumthor señala el valor del *Perfomance* como elemento constitutivo de la forma y considera que las formas lingüísticas por sí mismas son un elemento estético: "comprende tanto el texto oral como sonoridades, ritmos y elementos visuales, abarca la totalidad de los factores de la '*Perfomance*'". (P. Zumthor *op. cit.*, p. 83.)

Literatura y oralidad

Laura Trejo

Quisiera compartir un hecho significativo para mí; cuando entré a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Luis Rius fue uno de mis primeros maestros. Fue mi mentor en el inicio de mi carrera como docente; trabajé con él en la División de Estudios Superiores; luego, como todo en la vida, nuestra relación sufrió un cambio, un distanciamiento que logró sobrepasarse un año antes de su muerte. Tuve el honor de participar en el primer homenaje que se le hizo en la Facultad, después también yo partí. Ahora de regreso, veinte años después, me resulta muy significativo poder hablar de él.

Muchas personas dicen que fui una de sus alumnas predilectas, no sé si así fue y, si lo fue, tal vez no tenga importancia, ya que lo que interesa es rendirle homenaje. Cabe resaltar que por su manera de ser, Luis Rius lograba hacernos sentir a todos "especiales".

Cuando preparaba esta ponencia, me sonreía pensando en él; seguramente, con su buen decir y su especial humor, haría varios comentarios críticos al enfoque que hoy le doy a su persona. Pero en fin, no dejaré que el caballero de "fina estampa" se interponga en esta dura tarea de rendirle homenaje.

Imaginativo y sensible, preciso y difuso, verbal y visual, pragmático e idealista, introvertido y social, poeta y maestro. Estas características nos hablan de un ser multifacético. Enfocaré sólo la última de las facetas. Una de las gamas que asumía su personalidad era la de ser un maestro iniciador y, curiosamente, solíamos ser mujeres el objetivo primordial de esta tarea. Se constituyó, para nosotras, en un arquetipo de la intuición y un modelo del conocimiento.

Era un observador que miraba sin ver. Parecía permanecer al margen y, sin embargo, estaba alerta al exterior, a todo aquello que se ocultaba tras las apariencias y... escudriñaba el horizonte. Con un extraordinario sentido común (el más raro de los sentidos) vigilaba los datos procedentes del exterior, los matizaba en su interior y, sin demostrarlo, con habilidad encausaba su energía para todo aquello que le importaba. Dejaba de lado, con gallardía y aparente indolencia, lo que en su escala de valores no merecía atención.

Me propongo reflexionar sobre Luis Rius, maestro de oralidad. Intentaré esbozar a la oralidad como un recurso didáctico muy efectivo, elemento reiteradamente usado por este gran maestro.[1]

[1] "Las destrezas [...] de la cultura escrita se desarrollan a través del medio oral. Por ejemplo,

Oralidad

Llamo oralidad, en primer término, a "la difusión de la escritura a través de la voz humana" y a la lectura en voz alta como medio de difusión de la textualidad escrita.[2] El tema *literatura* será contemplado esencialmente en el *acto y arte de dar clases* de esta materia. No me propongo luchar contra los prejuicios literarios frente la *oralidad.* Parto de la base de que la mayoría de los docentes, maestros en el arte de dar clases, utilizan los elementos de la oralidad.

El tema de la oralidad y escritura tiene una serie de propuestas muy conocidas, como las de Walter Ong, Paul Zumthor, Roger Charthier y Gugliemo Cavallo. Cabe recordar, por otro lado, todos aquellos estudios en torno al tema de literatura y oralidad, que van, por ejemplo, de la *Iliada* y la *Odisea*[3] al *Mío Cid*, es decir, temas que comprenden la historia del proceso de transmisión y recepción de las tradiciones textuales.

Se puede abordar la improvisación literaria bajo *dos* puntos de vista: uno *genérico* como proceso socio-cultural y otro *individual,* como acto creativo personal. Los expertos registran varios tipos de improvisación literaria; en primer lugar, la que se realiza al calor de la situación. El artista intenta aparentar que su producción es espontánea, que crea, transmite y el público recibe en el mismo momento, y aquella que prepara el tema y la forma de expresión con anterioridad, siguiendo las reglas básicas de la improvisación (estructura, ritmo, y uso del lenguaje), y se organiza para realizar un *performance,* para oír y ver, más que para ser leído.[4]

Tampoco se puede dejar de lado el hecho de que es un acto de *comunicación* (proceso de transmisión-recepción) con visos sensoriales y aspectos lúdicos. Ong opina que la *comunicación* es privativa del habla oral; mientras que la escritura, en su forma básica, es una recreación del lenguaje.

La oración es la vocalización de una o más palabras que salen del corazón, de las emociones, de la mente y producen *un efecto* a través de su ondulación, modulación, vibración. Este efecto, en el que se emite y en el que se recibe el mensaje es, en primer lugar, físico, onda vibratoria.

los maestros emplean un modo de hablar que contribuye a desarrollar una orientación propia de la cultura escrita". Verónica Andrea Rucio, "Oralidad y escritura", en www.rrpnet, p. 3.

[2] Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, p. 5.

[3] Puede decirse que los estudios literarios de Milman Parry (1920-1935) señalan un comienzo para los que van de los modos orales a los escritos.

[4] Véase, Alexis Díaz Pimienta, *Teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*. Guipuzcoa, Sendoa, 1998, p. 182, y Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Taurus, 1991, pp. 83 y 84.

Todos los sonidos, perceptibles o no para nuestro oído, provocan reacciones que con el tiempo irán modelando la personalidad. También sugestionan e inducen al sentir y pensar. Una marcha fúnebre nos entristece; una marcha guerrera provoca y excita el ánimo, una música melodiosa y romántica nos pone en ese estado de ánimo, y así podríamos seguir. Esto muestra, y ha sido comprobado por estudios científicos, que el sonido afecta, provoca y activa determinadas reacciones químicas y ejerce influencia en el organismo.

Todo *sonido* actúa con sus vibraciones sobre los demás cuerpos:

— El sonido afecta el ordenamiento molecular.
— Influye en los procesos físico-químicos.
— Modela formas geométricas.
— Provoca fenómenos de atracción y repulsión.
— Influye en la personalidad.
— Se puede considerar como el *ambiente natural* del lenguaje.

Si se coloca en el fondo de un recipiente de vidrio un panel de corcho y, sobre él se esparcen polvos de licopodio y un poco de glicerina, al pronunciar el nombre propio, sobre la boca del recipiente, la voz formará una serie de figuras, un cuadro con dibujos que se pueden considerar como el retrato gráfico del conjunto de sonidos emitidos.

Hay más; al vocalizarla, cada letra del alfabeto forma un conjunto diferente de la otra y, según el tono de la voz con que se pronuncie, se modificará el cuadro. Lo anterior para justificar "científicamente" la influencia del sonido de la voz de Luis Rius sobre la (en aquella época) inocente materia de sus alumnos, sobre las emociones, sobre la personalidad, sobre la manera de percibir el mundo.

Recomiendo, para todos aquellos que no tuvieron el privilegio de conocerlo, conseguir las grabaciones que están en *Voz Viva* (una es el prólogo a la recopilación de Pedro Garfias y la otra es la de su propia poesía).

El ser humano está compuesto de 200 quintillones de células, cada una con su correspondiente citoplasma y su núcleo. Cada célula es un *circuito resonador* y los 200 quintillones de mentes que constituyen la unidad del ser, obedecen a una sola y misma inteligencia *y vibran todas al sonido de una voz.*

Existe una leyenda que afirma que hubo un tiempo en que el hombre poseía *una palabra mágica* que, al pronunciarla, adquiría el poder de realizar fenómenos maravillosos, tales como hacerse invisible, obtener una alfombra mágica para transportarse a lugares lejanos, otorgar salud, multiplicar la fuerza, conocer lo oculto y lo manifiesto y, en fin, todo lo que se deseara. En el momento en que por codicia se transgredió su buen uso, el ser humano olvidó la manera de pronunciar esa palabra, que se conoce como la "palabra perdida".

Existen hasta hoy, sin embargo, personas que dominan a las serpientes por medio de un sonido, silbido o música. Otros dominan con su canto a las fieras más salvajes. Algunos más curan, animan y ayudan por medio de la palabra y otros más encantan, seducen, envuelven, abren las posibilidades de nuevos mundos como lo hacía Luis Rius.

Esto muestra que aquella leyenda o los cuentos de *Las mil y una noches* son una verdad y que *el poder* de la palabra no se ha perdido totalmente.[5]

"En el principio era el Verbo", dijo San Juan (1.1). Es seguro que el verbo, por virtud de la resonancia tiene la propiedad de despertar lo que está latente en el ser, y que al emitirse ciertos sonidos, se ponen en vibración poderes ocultos en el fondo del subconsciente. Ésta es la magia del verbo, es la magia de la poesía y, para nosotros, era doblemente mágico cuando la voz de un ser, con un don especial, natural o trabajado, como Rius, lo llevaba a cabo.[6]

Sabemos que primero existió el sonido y después la figura, el símbolo que lo interpreta. Un idioma es un conjunto de sonidos articulados cuyas vibraciones pueden ser medidas al emitirlos. Cualquiera que sea el tono en que hablamos, el sonido puede, como todos sabemos, descomponerse en alguna frecuencia y reducirse a una cantidad determinada de vibraciones; el aparato que usan los fonetistas (espectógrafo) —y que, según la información que tengo, fue diseñado por un Mr. Dudley, norteamericano— es una prueba fehaciente de lo dicho.

Creo interesante recordar que todas las letras, de casi todos los idiomas del mundo, nacen del punto, la línea y el círculo. Un punto en movimiento produce una línea y una línea por extensión de sí misma da lugar al círculo. Y serán el punto, la línea y el círculo los primeros signos con los que el hombre primitivo *interpretó* el lenguaje, *cifró* su saber y *explicó* los ideogramas que precedieron a la formación de los alfabetos conocidos.

Las letras o signos gráficos, que forman un lenguaje, no tienen otro objetivo que representar por medio de figuras, *los misterios de la palabra hablada*

[5] "Cada vez que me acerco a la palabra me sobrecoge su complejidad, su eficacia, su maravillosa lógica, su selvática riqueza, su espectacular manera de estallar dentro de la cabeza como un fuego de artificio [...] El habla penetra nuestra existencia entera. Es un acontecimiento social y es un acontecimiento privado". (José Antonio Marina, *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*. Barcelona, Anagrama, 1999, p. 12.)

[6] "Ninguna duda de que la voz constituye en el inconsciente humano una forma arquetípica: imagen primordial y creadora, energía y a la vez configuración de rasgos que predeterminan, activan y estructuran en cada uno de nosotros sus primeras experiencias, sus sentimientos, sus pensamientos. No es un contenido mítico, sino "*falcultas*", posibilidad simbólica ofrecida a la representación y que constituye en el transcurso de los siglos una herencia cultural transmitida (y traicionada) con, en y por el lenguaje y los otros códigos que el grupo humano elabora". (P. Zumthor, *op. cit.*, p. 12.)

(interpreta por sonidos). Es evidente que ambas modalidades de expresión deben tener una correspondencia común y, por medio de cada una de ellas podemos descifrar esos misterios a través del oído o de la mirada. Ong sostiene que la "escritura nunca puede prescindir de la oralidad".[7]

Cabe preguntar ¿qué hay en el fondo de los seres humanos que pueden ser despertados por medio de la palabra? La primera asociación que se me vino a la cabeza fue la leyenda del *Golem*. Una tradición interesante para unir a este tema de escritura y oralidad. La leyenda cuenta que un viejo judío de Praga, conocido como el "gran rabí de Praga", estaba preocupado por las condiciones de trabajo y discriminación de su pueblo, doblemente maltratados: ¡por ser pobres y judíos! Recuerda que cuando niño, su padre le había contado la historia de Golem, una especie de sirviente hecho de arcilla (barro o grumos de lodo).

Una vez tomada la decisión respecto al medio que usaría para ayudar a sus congéneres, el rabí comienza a preguntar a todos los sabios y pensadores cómo crear al Golem; lo hizo de puerta en puerta. Nadie parecía recordar. Se dice que un día, leyendo la Cábala, encontró la fórmula. Tomó el barro de las orillas del río Moldavia, cortó tres pedazos, hizo el cuerpo, la cabeza y las extremidades de barro amasado con paja.

Caminó siete veces alrededor de la figura y *pronunció la palabra sagrada*, la palabra mágica que transfiguró el cuerpo. Éste creció, se puso rojo y caliente como el fuego, luego se cubrió con largo pelo, le crecieron las uñas y los dientes. Una vez listo, lo vistieron. El rabí Loew le ordenó: "levántate y camina como una persona". El Golem podía caminar y oír.

El viejo judío lo instruyó en sus tareas. Todas las noches le ponía en la boca un pedazo de papel con las instrucciones. El Golem dormía de día y trabajaba de noche. Al buen hombre empezó a molestarle tener que pensar, escribir y poner en la boca del Golem las instrucciones cada noche. ¿Cómo cambiar la situación? El Golem debería ser más parecido a una persona. Nuestro buen rabino le enseñó a comer, pero un día el Golem se comió un ladrillo y obviamente tuvo serias consecuencias.

El rabí se dio a la tarea de pensar cómo ayudarse y ayudar al Golem. Deduce que la gente aprende de otra gente, a veces jugando, a veces trabajando, los padres los preparan y los envían a escuelas. El Golem no tenía ninguna oportunidad de hacer esto, por tanto, Loew comienza a enseñarle a leer. La lectura, como era de suponerse, trajo problemas.

Analizando la leyenda, se puede hacer un buen símil con el tema que nos atañe. Un maestro, en clase, después de dar órdenes, de hacer que los alum-

[7] Walter Ong, *Oralidad y escritura*. Buenos Aires, FCE, 1993, p. 17.

nos las digieran, comienza a brindar su conocimiento, con el objetivo de dar una herramienta para la libertad. Lo curioso es que el Golem se vuelve infeliz cuando se le enseña a leer.

Luis Rius: ¿qué hiciste?, ¿será posible que el encantamiento producido por tu palabra haya traído el conocimiento y la infelicidad? ¿Cómo encarar el tema de la *literatura* en el acto de dar clases? Es algo que afecta a todos los que somos docentes. ¿Cuál es nuestro verdadero rol como tales, somos pedagogos, somos transmisores orales de una tradición escrita, somos comunicadores, somos guías? ¿Cómo nos vemos? ¿Cómo nos perciben los alumnos de literatura? ¿Qué es dar una cátedra? ¿Son los buenos maestros eruditos o simples seres estudiosos que van afinando su sensibilidad, su memoria y su capacidad de actuar?

Nuestro paso por esta Facultad nos ha mostrado muchas y variadas formas de encarar el tema. De los maestros que tuvimos a los maestros que ahora somos. Luis Rius fue un excelente maestro poeta, se ha reflexionado sobre distintas facetas. Este homenaje es una prueba de lo vivo y vital que sigue estando nuestro profesor de Literatura española medieval y contemporánea.

Según la teoría del conocimiento, uno sólo aprende en la medida en que compara lo nuevo con lo que ya sabe. Y según la psicología, uno retiene en la memoria, de manera selectiva, lo que uno puede o quiere percibir. La capacidad de percepción esta limitada por la herencia, el medio ambiente, por capacidades sensoriales y el desarrollo que de ellas hacemos o dejamos de hacer. "Estudiamos lo que vemos. / Y no siempre, lo que vemos / es lo que existe".[8]

Así pues, lo que comparto con ustedes ha sido fruto de mis percepciones, memoria selectiva, de mi capacidad de aprender. Recuerdo a Luis Rius como amante de la poesía, amante de la lengua, amante de la danza, amante de la enseñanza, amante del arte escénico, amante del amor.

He mencionado antes que del arte de dar clases Luis Rius era un verdadero maestro, no sólo por su capacidad para leer e interpretar la literatura, por su sensibilidad, por su capacidad para improvisar, por su memoria. En su cátedra, Rius montaba en realidad un escenario y él era el actor principal, el guionista y el director. El manejo de su cuerpo, del *lenguaje no verbal*, estaba puesto en el arte de seducir, de hacer interesante y novedoso lo que tenía que ofrecer. Antes mencioné que no sé si era un acto consciente o inconsciente, si era un don o él había logrado esta habilidad con esfuerzo y trabajo.

Lo importante es que con su manera de decir, con sus gestos y posturas lograba crear un hálito poético, en todas sus clases y creo que todas sus

[8] Paulo Coelho, "La leyenda personal", en *Agenda 2004*. Buenos Aires, Vergara Riba, 11 de marzo.

alumnas nos quedábamos embelesadas con él y su manera de interpretar la literatura.

Lo recuerdo sentado en el escritorio apoyando el codo del brazo derecho y sosteniendo su cigarrillo. Observaba con mirada melancólica las islas y los jardines. Nos daba siempre su perfil izquierdo, tal vez el mejor. Su rostro grave, pensativo, inteligente; su cara alargada lánguida; el dibujo sinuoso de los labios, la nariz afilada, las arrugas que surcaban la frente, recordándonos su aspecto reflexivo y fantaseador. Sus movimientos, lentos, cadenciosos. Su voz profunda, llena de matices. Lo que decía y cómo lo decía, invitaba a suspirar, a soñar, a fantasear, a descubrir nuevos e inesperados mundos, a levantarse, caminar y leer.

Presenciábamos, sin saberlo en ese entonces, un *Performance*.[9] Como buen actor, no fingía lo que nos recitaba, o leía, salía desde adentro, de las entrañas, eso era lo que lo hacía creíble.

Tenemos los temas de la oralidad y la literatura, el de la transmisión de conocimientos; el de la comunicación interpersonal, social, estética; el de la enseñanza–aprendizaje; el de la interpretación y la puesta en escena; profundizar en cualquiera de ellos requeriría de una serie de estudios multidisciplinarios, primero y antes que nada reflexiones *literarias* (estudio, critica), la *oralidad,* el lenguaje verbal y el no verbal, la musicología, la antropología, *las artes escénicas, la estética, la pedagogía.* Por ahora sólo cabe enunciarlos.

Recuerdo que Tito Monterroso reflexionaba sobre el porqué los latinoamericanos no llegaban a los congresos con mejores ponencias, porque muchos no tenían mejores libros o estudios publicados. Él sostenía que al dar clases, se da lo mejor de uno, es un acto creativo y el artista se vuelca en ese instante en su totalidad. Este acto agota y consume.

Los europeos y americanos, al decir de Monterroso, son reservados. Comparten sólo lo que ya han investigado y publicado, no improvisan y cuando les llega la musa, *el duende*, se detienen, anotan y después de la clase lo trabajan.

Para cerrar, conviene recordar que Ong, al hablar del buen maestro señala que al percibir al grupo y percibirse a sí mismo, no les pide a los alumnos leer en clase porque la unidad, la comunicación, desaparecería.

Podríamos hablar de que en esta Facultad todavía existe una cultura *en las clases*, verbo-motora, es decir, una micro cultura en la cual "por contraste

[9] Paul Zumthor señala el valor del *Perfomance* como elemento constitutivo de la forma y considera que las formas lingüísticas por sí mismas son un elemento estético: "comprende tanto el texto oral como sonoridades, ritmos y elementos visuales, abarca la totalidad de los factores de la '*Perfomance*'". (P. Zumthor *op. cit.*, p. 83.)

con la alta tecnología, las vías de acción y actitudes dependen mucho más del uso efectivo de las palabras y por tanto de la interacción humana".[10]

Considero a Luis Rius como uno de los exponentes de ésta micro cultura. Y parafraseando uno de sus poemas puedo decir: "Tu adiós infinito / en mi pensamiento / [...] tu voz, en mi sueño".[11]

[10] W. Ong, *op. cit.*, p. 72.
[11] Luis Rius, *Canciones de amor y sombra*. México, Era, 1965, p. 17.

Luis Rius: algunos recuerdos inolvidables, solamente

Alicia Correa Pérez

Lo que nos conmueve de un poema es percibir mediante él una emoción que históricamente pertenece al pasado, en plena vigencia, cálida, todavía palpitante, tal como el corazón del sacrificado late aún en la mano del sacerdote que lo alza al sol. En esa extraordinaria sensación se halla contenido el misterio de la comunicación poética. Al producirse ésta, sentimos realizado el formidable imposible de permanecer lo que de suyo es inestable, de eternizar lo que es fugaz. La alta tensión afectiva que determinó en el poeta la creación del poema nos es trasmitida por éste con idéntica intensidad, merced a la potencia de las vibraciones que suscitan sus palabras pulsadas por nuestro espíritu.

Se trata, en fin, del contacto vivo de un sentimiento que, realizado en el pretérito, subsiste en el presente, no como recuerdo, esto es, no como pretérito perfecto, sino como "pretérito presente".

Y ese contacto vivo será, a la par, múltiple y único; múltiple, pues se actualizará en cuantos lectores sensibles existan y cuantas veces el mismo lector lea el poema; único, individual, ya que en cada uno de esos lectores, y en cada ocasión que el mismo lector lo relee, se tensará al máximo su espíritu y la entrega recíproca, poema-lector, será nueva e irrepetible.[1]

El primer día de clases, de la primera mañana de mi vida universitaria en la Facultad de Filosofía y Letras, conocí, por supuesto, a algunos de mis profesores; la primera clase la impartió Rafael Salinas; esa misma mañana en el mismo salón, Luis Rius Azcoitia impartía Introducción a las investigaciones literarias. Noté que ambos profesores estaban dotados de calidez, propia solamente de los grandes maestros. Salinas demandaba fuerza, calidez y sencillez; Luis Rius vertía la fuerza poética de sí mismo en la palabra pausada, amable, erudita, cálida, también. De Luis Rius aprendí el amor por la obra cervantina, el amor a la poesía, el amor de don Quijote por Dulcinea y, sobre todo, la verdad absoluta de las palabras de Antonio Machado sobre Dulcinea:

> Todo amor es fantasía
> uno inventa el año, el día,

[1] Luis Rius, *La poesía.* México, ANUIES, l972.

la amada y la melodía;
inventa al amante y, más,
la amada. Contra el amor no prueba nada
el que la amada no haya existido jamás.

Y todavía creo profundamente en esas palabras que Luis Rius nos puso enfrente.

Desde entonces empecé a caminar sobre cuestiones de filología española, de literatura medieval, de literatura de los Siglos de Oro, de literatura española contemporánea de la mano de mis profesores Luis Rius y Sergio Fernández, quienes estaban completamente empapados de la devoción cervantina. Para ese entonces, ambos profesores habían publicado sobre *El Quijote*.

Luis Rius publicó *Los grandes textos de la literatura española hasta 1700*, pero en la parte sobre Cervantes y su obra, reseñaba, muy brevemente, sobre la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, su popularidad, las reediciones, el primer traductor, la primera edición alemana del *Quijote*, la edición en italiano y las diversas impresiones de cada una de ellas. Pero no llegaba al meollo del asunto. Hasta que en tres líneas expresó, con toda dignidad:

> La novela de Cervantes ofrece a la crítica tal riqueza de facetas dignas de análisis, tal variedad de posibilidades interpretativas, que resulta a todas luces superfluo escribir unas páginas más hablando de ella en términos generales. *Prefiero, pues, ceñirme a un solo intento: el de perfilar la imagen de un enigmático personaje de la novela, el más importante después de don Quijote y de Sancho Panza: Dulcinea del Toboso*.

Así, Rius singulariza las apariciones de Dulcinea, en la novela, resume el amor de Don Quijote y prefiere recoger, también, la poetización que se ha dado a lo largo de la historia. Y así nos dice, concreta y felizmente:

> Pero al darle don Quijote nombre a su dama, Cervantes creó un personaje estrictamente poético, reuniendo, en uno, dos términos incompatibles, encerrando una abstracción —ésta es Dulcinea— en unos límites concretos —éste son los "del Toboso"— [...] Dulcinea le da validez a ese mundo suyo que el hidalgo se ha creado; cosa que no podrían conseguir por sí solos ni una labradora ni un ideal que no tuviera perfiles materiales dibujados en la esperanza [...] La afirmación de esa ausencia va dibujando cada vez con mayor vigor el perfil poético del personaje.

Y es aquí donde cabe el texto poético de Cervantes en la novela: "Aquí lloró don Quijote / ausencias de Dulcinea". Respecto a la muerte de don Quijote, Rius nos presenta una posibilidad: "No bien llegado a su lugar, don

Quijote cae enfermo, y un día despierta cuerdo [y expresa] Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno".

De esta manera, prosigo, tiene que colgar su heroísmo: "Yo fui don Quijote y ahora soy Alonso Quijano el Bueno, que no haya más que *ver*". Y se deja morir.

Luis Rius nos da un final no feliz, pues expresa:

> su desencanto ha hecho que don Quijote recobre el juicio para arrepentirse de la vida que le había ofrendado, su vida heroica y, por consiguiente, para morir, ya que no le corresponde otra. Llegado a ese extremo: "entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu: quiero decir que murió" [cita de Cervantes].

Desde mi punto de vista, don Quijote quebró su heroísmo, es cierto, pero legó a Sancho Panza, es decir, al pueblo español, sus ideales, en las palabras de éste a don Quijote en su lecho de muerte: "No se muera mi señor don Quijote, si no podemos ser caballeros, podemos ser pastores, tal vez detrás de una mata encontraremos a nuestro señora Dulcinea que no haya más que ver".

Sin embargo, don Quijote no lo acepta. De manera que su heroísmo pasa a Sancho, es decir, al pueblo español, pues es el único que puede desencantarlo. Asimismo, Dulcinea es la España encantada que ha perdido su heroísmo. En efecto, setenta años después de la muerte de Cervantes —expresa Sergio Fernandez— "España fue devorada por propios y extraños". Así, se termina la dinastía de los Habsburgo y comienza la de los Borbones. De esta manera, sólo el pueblo español habría podido desencantarla.

Algo de Luis Rius, el poeta

Junto al *Quijote*, Luis Rius amó la poesía, tal vez sobre todas las cosas. Por eso nos enseñó a sentir y vivir los versos. Pero no nos llevó de la mano. Nos dejó sentir la lírica pausada en la interioridad de aquella soledad de Antonio Machado; nos puso enfrente a Juan Ramón Jiménez; sufrimos y nos deleitamos con Federico García Lorca y con Miguel Hernández, entre otros. Nos permitió aprender la estilística con los ensayos de Dámaso Alonso; de esa manera buscábamos asiduamente las palabras de Juan de Mairena, de un *Cancionero* apócrifo y *Los complementarios*. Por las clases de la mañana, yo aprendía todo verso que salía de la boca de Luis Rius en la poesía española del siglo XX, y por las clases de la tarde aprendí a conocer "de los siglos oscuros al de oro". Entonces decidí que le debía a la poesía muchos años, porque el

boom hispanoamericano (en la narrativa) me había jalado hacia su cuna muy afortunadamente. Volví a la poesía y ya no quise desligarme de ella, porque me percaté de que ésa era mi prioridad.

Volví a empezar. *Canciones de amor y sombra*. Otra vez, como lo había hecho antes, Luis Rius, sin habérselo dictado, me llevaba a la poesía, la íntima, la de metáfora tenue, suave y redonda:

En confusos latidos, y turbados,
mi corazón, contigo prisionero,
dolor y gozo siente aparejados,
pues en sólo tu amor temo y espero.
Es mi agonía cruel, como de amante;
que en un mismo suspiro vivo y muero
y nazco y me aniquilo en cada instante.[2]

Nadie habla por boca del poeta, excepto su propia conciencia. A partir de los Siglos de Oro se consolida la visión de que el verdadero poeta no oye otra voz, ni escribe lo que le dicta otro. De esta manera se convierte en un ser humano despierto y dueño de sí mismo. Según Octavio Paz, la inspiración no tiene relación con la facilidad y dificultad; el valor de una obra no se mide por el trabajo que le haya costado al autor.

> El decir del poeta se inicia como silencio, esterilidad y sequía. Es una carencia y una sed, antes de ser una plenitud y un acuerdo; y después es una carencia aún mayor, pues el poema se desprende del poeta y deja de pertenecerle. Antes y después del poema no hay nada ni nadie en torno; el poeta está a solas consigo mismo.

Esa soledad que el poeta expresa a través de esos confusos latidos y turbados, ese ser y no saber al mismo tiempo, esa agonía de temer y esperar, en el amor, esa agonía de amante va presionándolo a cada instante. Desde mi punto de vista, ésa es la temática más constante en la poesía del poeta Luis Rius. No hay un gran afán de novedades temáticas, sino un gran deseo de caminar hacia la poesía.

Quiero enfatizar también, con los versos de Luis Rius, la importancia de la serenidad con la que nos inculcó la tradición poética española que tanto lo tentó, esa tradición que nunca deshechó. Así, de la siguiente manera, el poeta siempre quiso responder a esa necesidad. ¿Cómo responde? Veamos un villancico:

[2] L. Rius, "Lleno de ti; por ti desconsolado", en *Canciones de amor y sombra*. México, Era, 1965, p. 9.

Lloraba el morito.
—¿Por qué lloras, di?
pregunta la anciana
mora emperatriz:
—Mi vida y mis joyas
daría yo por ti.

Lloraba el morito,
luego que lo vio,
vino a consolarlo
su abuelo Almanzor:
—Todo cuanto quieras
te lo daré yo.

Lloraba el morito
y no respondía.
En hebras de plata,
por sus dos mejillas
redondas y tersas
el llanto corría.

Al cabo de un rato
pudo responder:
—Entre los pastores
que van a Belén
a adorar al Niño,
pastor quiero ser;
mas como soy moro,
¿quién me va a querer?

Gritaba la reina
llena de terror
y desvanecida
al suelo cayó
al ver que afilaba,
su alfanje Almanzor.

Rabioso, el rey moro
juró por Alá,
echó la cabeza
del niño hacia atrás,
y de un solo tajo
la hizo rodar.

El Niño Jesús
no podía dormir:
cantar y bailar,
brincar y reir;
pastores y ángeles
estaban ahí.

También el morito,
que entraba y salía
batiendo sus alas
loco de alegría.
Todos le miraban
y el sonreía.

Pastores y ángeles
cantaban: Gabriel
tocaba la flauta;
el tambor, Miguel;
y el morito ángel
tocaba el rabel.[3]

En 1965, un grupo de alumnos fuimos preparados por la UNAM para incorporarnos a la docencia. De nueva cuenta, Luis Rius, Rafael Salinas, Ermilo Abreu Gómez, y otros, fueron algunos de nuestros maestros. De nueva cuenta volvimos a repasar cuidadosamente la poesía desde las jarchas, los cancioneros, los villancicos, los cantares de gesta, el siglo XV y los Siglos de Oro, el *Quijote*, el neoclasicismo, el romanticismo, los siglos XIX y XX. El doctor Luis Rius se encargó de nueva cuenta de recuperar, para nosotros, todos esos temas y, sobre todo, la posibilidad de lidiar con la poesía. De ahí que los temas poéticos volvieron a desenterrarse. Y ahí nos dimos cuenta de que no había que desenterrarlos porque nunca habían sido enterrados, ni olvidados gracias a la pluma de algunos poetas del siglo XX, entre ellos la pluma poética de Luis Rius, y cuánto nos decía en esos poemas, y cuánta calidad poética se reflejaba en esos tenues versos.

De esta manera, Luis Rius ha sido un poeta, un caballero, un profesor, un enamorado del amor, de la poesía, del trabajo académico, del cante hondo, "de un especial ritmo: sobrio, pausado, melancólico". ¡Qué buen caballero era!

"Nunca perdió su intuición poética", expresó alguna vez Arturo Souto, su leal amigo y a quien debemos esta estancia, estas remembranzas en estos días y tardes de recuerdos en nuestra Facultad. No quiero terminar esta charla sin

[3] L. Rius, "Villancico del niño moro", en *ibid.*, pp. 78-80.

leer el siguiente texto poético del libro *Canciones de amor y sombra*, de Luis Rius Azcoitia:

Luis, como yo;
mi niño, hijo pequeño,
te llamé como yo
y te llamarás siempre
así, Luis, como yo
siempre me llamaré.
Pero tú, serás tú,
ya lo has sido desde el primer momento.
Y por serlo, no importa
lo que hagas, lo que pienses,
por solamente ser tú. Luis, ya eres
para mí/ más que yo,
más que mi mismo nombre.[4]

[4] L. Rius, "A mi hijo", en *ibid*., p. 63.

Luis Rius: algunos recuerdos inolvidables, solamente

Alicia Correa Pérez

Lo que nos conmueve de un poema es percibir mediante él una emoción que históricamente pertenece al pasado, en plena vigencia, cálida, todavía palpitante, tal como el corazón del sacrificado late aún en la mano del sacerdote que lo alza al sol. En esa extraordinaria sensación se halla contenido el misterio de la comunicación poética. Al producirse ésta, sentimos realizado el formidable imposible de permanecer lo que de suyo es inestable, de eternizar lo que es fugaz. La alta tensión afectiva que determinó en el poeta la creación del poema nos es trasmitida por éste con idéntica intensidad, merced a la potencia de las vibraciones que suscitan sus palabras pulsadas por nuestro espíritu.

Se trata, en fin, del contacto vivo de un sentimiento que, realizado en el pretérito, subsiste en el presente, no como recuerdo, esto es, no como pretérito perfecto, sino como "pretérito presente".

Y ese contacto vivo será, a la par, múltiple y único; múltiple, pues se actualizará en cuantos lectores sensibles existan y cuantas veces el mismo lector lea el poema; único, individual, ya que en cada uno de esos lectores, y en cada ocasión que el mismo lector lo relee, se tensará al máximo su espíritu y la entrega recíproca, poema-lector, será nueva e irrepetible.[1]

El primer día de clases, de la primera mañana de mi vida universitaria en la Facultad de Filosofía y Letras, conocí, por supuesto, a algunos de mis profesores; la primera clase la impartió Rafael Salinas; esa misma mañana en el mismo salón, Luis Rius Azcoitia impartía Introducción a las investigaciones literarias. Noté que ambos profesores estaban dotados de calidez, propia solamente de los grandes maestros. Salinas demandaba fuerza, calidez y sencillez; Luis Rius vertía la fuerza poética de sí mismo en la palabra pausada, amable, erudita, cálida, también. De Luis Rius aprendí el amor por la obra cervantina, el amor a la poesía, el amor de don Quijote por Dulcinea y, sobre todo, la verdad absoluta de las palabras de Antonio Machado sobre Dulcinea:

> Todo amor es fantasía
> uno inventa el año, el día,

[1] Luis Rius, *La poesía.* México, ANUIES, l972.

la amada y la melodía;
inventa al amante y, más,
la amada. Contra el amor no prueba nada
el que la amada no haya existido jamás.

Y todavía creo profundamente en esas palabras que Luis Rius nos puso enfrente.

Desde entonces empecé a caminar sobre cuestiones de filología española, de literatura medieval, de literatura de los Siglos de Oro, de literatura española contemporánea de la mano de mis profesores Luis Rius y Sergio Fernández, quienes estaban completamente empapados de la devoción cervantina. Para ese entonces, ambos profesores habían publicado sobre *El Quijote*.

Luis Rius publicó *Los grandes textos de la literatura española hasta 1700*, pero en la parte sobre Cervantes y su obra, reseñaba, muy brevemente, sobre la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, su popularidad, las reediciones, el primer traductor, la primera edición alemana del *Quijote*, la edición en italiano y las diversas impresiones de cada una de ellas. Pero no llegaba al meollo del asunto. Hasta que en tres líneas expresó, con toda dignidad:

> La novela de Cervantes ofrece a la crítica tal riqueza de facetas dignas de análisis, tal variedad de posibilidades interpretativas, que resulta a todas luces superfluo escribir unas páginas más hablando de ella en términos generales. *Prefiero, pues, ceñirme a un solo intento: el de perfilar la imagen de un enigmático personaje de la novela, el más importante después de don Quijote y de Sancho Panza: Dulcinea del Toboso*.

Así, Rius singulariza las apariciones de Dulcinea, en la novela, resume el amor de Don Quijote y prefiere recoger, también, la poetización que se ha dado a lo largo de la historia. Y así nos dice, concreta y felizmente:

> Pero al darle don Quijote nombre a su dama, Cervantes creó un personaje estrictamente poético, reuniendo, en uno, dos términos incompatibles, encerrando una abstracción —ésta es Dulcinea— en unos límites concretos —éste son los "del Toboso"— [...] Dulcinea le da validez a ese mundo suyo que el hidalgo se ha creado; cosa que no podrían conseguir por sí solos ni una labradora ni un ideal que no tuviera perfiles materiales dibujados en la esperanza [...] La afirmación de esa ausencia va dibujando cada vez con mayor vigor el perfil poético del personaje.

Y es aquí donde cabe el texto poético de Cervantes en la novela: "Aquí lloró don Quijote / ausencias de Dulcinea". Respecto a la muerte de don Quijote, Rius nos presenta una posibilidad: "No bien llegado a su lugar, don

Quijote cae enfermo, y un día despierta cuerdo [y expresa] Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno".

De esta manera, prosigo, tiene que colgar su heroísmo: "Yo fui don Quijote y ahora soy Alonso Quijano el Bueno, que no haya más que *ver*". Y se deja morir.

Luis Rius nos da un final no feliz, pues expresa:

> su desencanto ha hecho que don Quijote recobre el juicio para arrepentirse de la vida que le había ofrendado, su vida heroica y, por consiguiente, para morir, ya que no le corresponde otra. Llegado a ese extremo: "entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu: quiero decir que murió" [cita de Cervantes].

Desde mi punto de vista, don Quijote quebró su heroísmo, es cierto, pero legó a Sancho Panza, es decir, al pueblo español, sus ideales, en las palabras de éste a don Quijote en su lecho de muerte: "No se muera mi señor don Quijote, si no podemos ser caballeros, podemos ser pastores, tal vez detrás de una mata encontraremos a nuestro señora Dulcinea que no haya más que ver".

Sin embargo, don Quijote no lo acepta. De manera que su heroísmo pasa a Sancho, es decir, al pueblo español, pues es el único que puede desencantarlo. Asimismo, Dulcinea es la España encantada que ha perdido su heroísmo. En efecto, setenta años después de la muerte de Cervantes —expresa Sergio Fernandez— "España fue devorada por propios y extraños". Así, se termina la dinastía de los Habsburgo y comienza la de los Borbones. De esta manera, sólo el pueblo español habría podido desencantarla.

Algo de Luis Rius, el poeta

Junto al *Quijote*, Luis Rius amó la poesía, tal vez sobre todas las cosas. Por eso nos enseñó a sentir y vivir los versos. Pero no nos llevó de la mano. Nos dejó sentir la lírica pausada en la interioridad de aquella soledad de Antonio Machado; nos puso enfrente a Juan Ramón Jiménez; sufrimos y nos deleitamos con Federico García Lorca y con Miguel Hernández, entre otros. Nos permitió aprender la estilística con los ensayos de Dámaso Alonso; de esa manera buscábamos asiduamente las palabras de Juan de Mairena, de un *Cancionero* apócrifo y *Los complementarios*. Por las clases de la mañana, yo aprendía todo verso que salía de la boca de Luis Rius en la poesía española del siglo XX, y por las clases de la tarde aprendí a conocer "de los siglos oscuros al de oro". Entonces decidí que le debía a la poesía muchos años, porque el

boom hispanoamericano (en la narrativa) me había jalado hacia su cuna muy afortunadamente. Volví a la poesía y ya no quise desligarme de ella, porque me percaté de que ésa era mi prioridad.

Volví a empezar. *Canciones de amor y sombra*. Otra vez, como lo había hecho antes, Luis Rius, sin habérselo dictado, me llevaba a la poesía, la íntima, la de metáfora tenue, suave y redonda:

En confusos latidos, y turbados,
mi corazón, contigo prisionero,
dolor y gozo siente aparejados,
pues en sólo tu amor temo y espero.
Es mi agonía cruel, como de amante;
que en un mismo suspiro vivo y muero
y nazco y me aniquilo en cada instante.[2]

Nadie habla por boca del poeta, excepto su propia conciencia. A partir de los Siglos de Oro se consolida la visión de que el verdadero poeta no oye otra voz, ni escribe lo que le dicta otro. De esta manera se convierte en un ser humano despierto y dueño de sí mismo. Según Octavio Paz, la inspiración no tiene relación con la facilidad y dificultad; el valor de una obra no se mide por el trabajo que le haya costado al autor.

> El decir del poeta se inicia como silencio, esterilidad y sequía. Es una carencia y una sed, antes de ser una plenitud y un acuerdo; y después es una carencia aún mayor, pues el poema se desprende del poeta y deja de pertenecerle. Antes y después del poema no hay nada ni nadie en torno; el poeta está a solas consigo mismo.

Esa soledad que el poeta expresa a través de esos confusos latidos y turbados, ese ser y no saber al mismo tiempo, esa agonía de temer y esperar, en el amor, esa agonía de amante va presionándolo a cada instante. Desde mi punto de vista, ésa es la temática más constante en la poesía del poeta Luis Rius. No hay un gran afán de novedades temáticas, sino un gran deseo de caminar hacia la poesía.

Quiero enfatizar también, con los versos de Luis Rius, la importancia de la serenidad con la que nos inculcó la tradición poética española que tanto lo tentó, esa tradición que nunca deshechó. Así, de la siguiente manera, el poeta siempre quiso responder a esa necesidad. ¿Cómo responde? Veamos un villancico:

[2] L. Rius, "Lleno de ti; por ti desconsolado", en *Canciones de amor y sombra*. México, Era, 1965, p. 9.

Lloraba el morito.
—¿Por qué lloras, di?
pregunta la anciana
mora emperatriz:
—Mi vida y mis joyas
daría yo por ti.

Lloraba el morito,
luego que lo vio,
vino a consolarlo
su abuelo Almanzor:
—Todo cuanto quieras
te lo daré yo.

Lloraba el morito
y no respondía.
En hebras de plata,
por sus dos mejillas
redondas y tersas
el llanto corría.

Al cabo de un rato
pudo responder:
—Entre los pastores
que van a Belén
a adorar al Niño,
pastor quiero ser;
mas como soy moro,
¿quién me va a querer?

Gritaba la reina
llena de terror
y desvanecida
al suelo cayó
al ver que afilaba,
su alfanje Almanzor.

Rabioso, el rey moro
juró por Alá,
echó la cabeza
del niño hacia atrás,
y de un solo tajo
la hizo rodar.

El Niño Jesús
no podía dormir:
cantar y bailar,
brincar y reir;
pastores y ángeles
estaban ahí.

También el morito,
que entraba y salía
batiendo sus alas
loco de alegría.
Todos le miraban
y el sonreía.

Pastores y ángeles
cantaban: Gabriel
tocaba la flauta;
el tambor, Miguel;
y el morito ángel
tocaba el rabel.[3]

En 1965, un grupo de alumnos fuimos preparados por la UNAM para incorporarnos a la docencia. De nueva cuenta, Luis Rius, Rafael Salinas, Ermilo Abreu Gómez, y otros, fueron algunos de nuestros maestros. De nueva cuenta volvimos a repasar cuidadosamente la poesía desde las jarchas, los cancioneros, los villancicos, los cantares de gesta, el siglo XV y los Siglos de Oro, el *Quijote*, el neoclasicismo, el romanticismo, los siglos XIX y XX. El doctor Luis Rius se encargó de nueva cuenta de recuperar, para nosotros, todos esos temas y, sobre todo, la posibilidad de lidiar con la poesía. De ahí que los temas poéticos volvieron a desenterrarse. Y ahí nos dimos cuenta de que no había que desenterrarlos porque nunca habían sido enterrados, ni olvidados gracias a la pluma de algunos poetas del siglo XX, entre ellos la pluma poética de Luis Rius, y cuánto nos decía en esos poemas, y cuánta calidad poética se reflejaba en esos tenues versos.

De esta manera, Luis Rius ha sido un poeta, un caballero, un profesor, un enamorado del amor, de la poesía, del trabajo académico, del cante hondo, "de un especial ritmo: sobrio, pausado, melancólico". ¡Qué buen caballero era!

"Nunca perdió su intuición poética", expresó alguna vez Arturo Souto, su leal amigo y a quien debemos esta estancia, estas remembranzas en estos días y tardes de recuerdos en nuestra Facultad. No quiero terminar esta charla sin

[3] L. Rius, "Villancico del niño moro", en *ibid.*, pp. 78-80.

leer el siguiente texto poético del libro *Canciones de amor y sombra*, de Luis Rius Azcoitia:

Luis, como yo;
mi niño, hijo pequeño,
te llamé como yo
y te llamarás siempre
así, Luis, como yo
siempre me llamaré.
Pero tú, serás tú,
ya lo has sido desde el primer momento.
Y por serlo, no importa
lo que hagas, lo que pienses,
por solamente ser tú. Luis, ya eres
para mí/ más que yo,
más que mi mismo nombre.[4]

[4] L. Rius, "A mi hijo", en *ibid*., p. 63.

Ensayo vario

Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán: vidas paralelas

Juan Antonio Rosado

Proemio

Con la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1905, México goza por vez primera de una Secretaría de Estado dedicada exclusivamente a la educación. Alrededor de Justo Sierra —su fundador— crece una serie de jóvenes que desea rebasar la enseñanza positivista de la Preparatoria en pos de un espiritualismo laico. Lectores de Platón, Kant, Walter Pater, Nietzsche, Bergson y Boutroux, así como de la literatura española, estos jóvenes también son inspirados por un libro decisivo en la historia del pensamiento latinoamericano, el *Ariel* (1900), del uruguayo José Enrique Rodó, dedicado "a la Juventud de América", y cuya visión latinoamericanista es un elogio de la energía y la sensibilidad. Entre este cúmulo de nuevas promesas, de afinidades y diferencias; en medio de esta juventud heterogénea, que por un lado participa de los ideales reformistas del liberalismo y por otro mantiene una posición contradictoria frente al porfiriato, se asoman al conocimiento dos jóvenes tan semejantes como opuestos, sin los cuales resultaría difícil imaginar la literatura mexicana de los últimos lustros: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, futuros miembros del Ateneo de la Juventud, asociación que reunirá, en un país fundamentalmente católico y conservador, a decenas de intelectuales y artistas que consagrarán sus esfuerzos a los valores de la libertad artística y de la educación integral: científica, pero también humanística. Muchos de ellos no sólo dirigirán y participarán en la fundación de instituciones enriqueciendo la cultura mexicana, sino que también configurarán una idea de México y de su gente, así como el prurito de un país educado, deseo que se desarrolla y cobra asombrosos impulsos con Antonio Caso, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, así como Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán. Son estos dos últimos, sin embargo, quienes, a la par de su compromiso con la educación y la sociedad, a la par de su producción ensayística —que abarca diversos campos del conocimiento—, concebirán un formidable *corpus* artístico, cuyo rasgo común será la calidad de estilo.

Autores de obras cuya extensión es contrastante si pensamos en los 26 volúmenes de las *Obras completas* de Alfonso Reyes (sin contar la correspon-

dencia ni el diario) frente a los dos tomos, más alguno que otro escrito disperso, de Martín Luis Guzmán, estos artistas le otorgaron dimensiones distintas a nuestras letras. En ambos, la idea está casada con la forma. Y aunque amantes de la literatura inglesa —Reyes más cercano a Inglaterra; Guzmán a Estados Unidos—, su pasión por los libros se extiende a toda la cultura occidental y se conjuga con la pasión de escribir. Alfonso Reyes llegó a nombrarse "hijo menor de la palabra"; para Martín Luis Guzmán "la verdad literaria es la suprema verdad". Ambos —el primero en 1918; el segundo en 1954— fueron recibidos en la Academia Mexicana de la Lengua.[1] La precisión, la exactitud de su prosa los hace poseedores de una estética marcada por una voluntad sostenida de estilo: ellos saben que fondo es forma, y si bien jamás escribieron seriamente sobre el arte musical, es notorio su gran sentido del ritmo y su destreza en el manejo de los tonos, aspectos que envuelven al lector en una marea de imágenes y conceptos. Cuentos como los de *El plano oblicuo*, de Reyes, o los incluidos —si se les quiere leer como cuentos— en *El águila y la serpiente*, de Guzmán, son ya clásicos de la literatura mexicana, a pesar de su profunda diferencia temática y estilística.

Los años de formación

Nacida en 1868 a instancias de Gabino Barreda, la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) constituyó el primer gran intento por educar a los futuros ciudadanos eliminando el monopolio de las conciencias que ejercía la Iglesia católica. Las Leyes de Reforma y todo lo que éstas implican en el desarrollo del país constituyen uno de los ejes conductores en la vida y obra de muchos alumnos de la ENP. Martín Luis Guzmán, por ejemplo, ya desde niño —antes incluso de que, a los once años, en un colegio veracruzano, concibiera sus primeros pasos literarios al distribuir, con un condiscípulo, una hoja quincenal titulada *La juventud*— se propuso como una de sus grandes finalidades en la vida "ser un gran liberal". En 1904, al "reclutarse" en la ENP —un año antes de que lo hiciera Alfonso Reyes—, este propósito se acentúa y cobra nuevos bríos.

Es justamente en 1905 cuando Guzmán y Reyes se conocen. Uno es chihuahueño (Guzmán); el otro, regiomontano (Reyes). El primero tardará en descubrir su vocación de escritor; el segundo, la trae consigo acaso desde su nacimiento, o por lo menos desde la época preparatoriana. Reyes es dos años

[1] El 19 de febrero de 1954 Guzmán fue aceptado como individuo de número en la Academia Mexicana de la Lengua. El escritor propugnó por la autonomía de dicha institución con respecto de la española.

menor que Guzmán, pero se da a conocer mucho antes con sus escritos. El 28 de noviembre de 1905, en *El Espectador*, de Monterrey, Alfonso publica sus primeros versos (tres sonetos titulados "La Duda"), que omitirá, por cierto, en sus *Obras completas*. A pesar de que Reyes empezó escribiendo poesía, fue hasta 1922 cuando publicó, bajo el sello de Andrés Botas e Hijos, su primer poemario, titulado *Huellas*, y en cuyo prólogo reafirma su vocación con estas palabras: "Yo comencé escribiendo versos, he seguido escribiendo versos, y me propongo continuar escribiéndolos hasta el fin: según va la vida, al paso del alma, sin volver los ojos. Voy de prisa. La noche me aguarda, y está inquieta".

Puede afirmarse que Alfonso Reyes trajo consigo una energía creativa, tanto literaria como académica, que se fue desplegando con un ímpetu siempre juvenil a lo largo de su vida. ¿Qué ansia más grande de saber que la contenida en esta frase, que Reyes gustaba de citar: "todo lo sabemos entre todos?" ¿Y qué ansia más intensa de elevar su vida hasta la altura de sus ideales, en esta otra —tomada de la *Epístola moral* (a Fabio), del siglo XVII—, que Reyes también hizo suya: "Iguala con la vida el pensamiento", frase que invita al equilibrio, a la unidad de lo que se piensa y lo que se hace?[2]

Tal vez por todo lo anterior no haya materia cultural relevante que desde la época preparatoriana y hasta 1959 —el año de su muerte— no haya tratado de alguna u otra forma este autor universal: él fue, a diferencia de Guzmán y a imitación de uno de sus modelos literarios (Johann Wolfgang Goethe), un hombre fáustico, deseoso de transgredir sus límites y acceder a lo ilimitado: un auténtico erudito y polígrafo en la amplia acepción del término. Como Fausto, prefirió abrirse hacia lo infinito: tal es la personalidad de Reyes, un hombre enciclopédico que busca la infinitud del saber, pero que, al mismo tiempo —como acertadamente lo ha expresado Adolfo Castañón—, renuncia en cierto sentido a la lucha contra el demonio:

> La esterilidad —advierte Castañón—, el silencio, la fascinación por el abismo del miedo y la duda, la desesperación brillan por su ausencia en Reyes. Parecería que nunca se dejó envolver por la oscuridad y vivió y escribió y durmió con la luz de la palabra siempre encendida en la bóveda subterránea del escritor.

En 1907, a sus 18 años, el camino estaba ya trazado. Ante el público de una velada literaria para celebrar el aniversario de la Sociedad de Alumnos

[2] El eminente erudito Dámaso Alonso, en su libro *Dos españoles del siglo de oro* (1960), atribuye la *Epístola moral*, escrita poco antes de 1613, al poeta Andrés Fernández de Andrada. Alfonso Reyes, quien, como muchos otros, la atribuye a un poeta anónimo sevillano, no conoció el libro de Alonso.

de la Escuela Nacional Preparatoria, con la presencia de Justo Sierra y el director Porfirio Parra, el alumno Reyes pronunció su "Alocución", en la que hizo suya la divisa goethiana: "el objeto de la vida es la propia cultura". La "Alocución", que constituye su primer texto en prosa, fue pronunciada ante los preparatorianos y los dueños de una institución eminentemente positivista, que le daba preponderancia a las ciencias exactas, a la *materia*. Digno alumno de don Justo Sierra, Alfonso Reyes propone la armonía entre el espíritu y la materia: "El equilibrio entre lo material y lo espiritual se impone como ley de la naturaleza". Se trata de un discurso reflexivo donde su autor hace una apología de la risa riéndose de los "científicos" del positivismo: "Y yo, con perdón de las personas graves que quisieran reducir la conducta a fórmulas algebraicas, creo que la juventud necesita reír. Ello es necesidad higiénica". Muchos años después, en 1943, Guzmán publicó un artículo sobre Reyes, titulado sintomáticamente "La sonrisa como actitud". Allí hablaba de los orígenes del poeta y de su sentido lúdico de la vida.

Ecléctico en una época de franca decadencia del positivismo, el joven Martín Luis tampoco se cubre con las cobijas del positivismo de Augusto Comte. Toma de esta doctrina no la filosofía, pero sí "el estudio de las ciencias en la escala comtiana y la actitud varonil de la inteligencia", que lo ayudaron a desarrollar un estilo claro, sobrio, conciso.

Entre otros hallazgos de Reyes y sus compañeros de la preparatoria —incluido, por supuesto, Martín Luis—, sobresalen algunos números de la "Biblioteca Económica Filosófica", publicada por Antonio Zozaya, colección que convertía a la filosofía en algo accesible tanto a los estudiantes como a quienes no tenían mucho dinero. Reyes evoca esa época con nostalgia y aclara que en la Sociedad de Alumnos de la Preparatoria solía leer los diálogos platónicos en esos librillos. Esto constituye un claro antecedente no sólo de la famosa lectura en común del *Banquete* que harán Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, el arquitecto Jesús T. Acevedo y otros, en el taller de este último, en la calle de Plateros, sino también de lo que después será la "afición de Grecia" que, según Reyes, caracterizará —entre otras actitudes— al Ateneo de la Juventud.

La revolución cultural

El 7 de enero de 1906 llega al puerto de Veracruz otro futuro ateneísta: Pedro Henríquez Ureña, que ya había publicado, en La Habana, sus *Ensayos críticos* (1905). En Veracruz elabora reseñas de libros y notas editoriales. Para el 21 de abril ya está en la capital. Dos días después, inicia su trabajo en el periódico oficialista *El Imparcial*, donde permanece hasta mediados de 1907. Es la

época en que José Enrique Rodó autoriza la publicación de su *Ariel*, en Monterrey. Allí gobernaba el general Bernardo Reyes, quien, a instancias de su hijo Alfonso y del mismo Henríquez Ureña, financiará la edición. Más tarde, el dominicano colaborará en la inconclusa *Antología del Centenario*, una muestra de lo mejor de la literatura mexicana desde la Independencia.

Hubo algunos sucesos que influyeron en la formacion de lo que será la Sociedad de Conferencias y más tarde el Ateneo de la Juventud. Tal vez uno de los más importantes fue la fundación, por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón, de la revista *Savia Moderna* (1906). Plural y cosmopolita, este órgano postuló en sus cinco números que "El arte es vasto, dentro de él cabremos todos". Se vivía el crepúsculo del modernismo y la paulatina afirmación de nuevas libertades estéticas. La redacción de este vástago de la *Revista Moderna* se ubicaba en el quinto piso de un edificio en la esquina noroeste de la avenida 5 de Mayo y la calle Bolívar. Era el lugar de reunión y estudio de pintura de Diego Rivera (otro futuro ateneísta). Pronto, el secretario de redacción, José María Sierra, fue retirado, y en los números 4 y 5 aparece Pedro Herníquez Ureña. En las páginas de *Savia Moderna* se manifiesta un particular interés por las artes plásticas, que llevará al grupo a realizar una exposición a mediados de 1906. En una época en que tales actividades en México eran poco frecuentes, debe resaltarse la labor de estos artistas, que organizaron y auspiciaron una exposición donde por primera vez se conocieron las obras de Francisco de Torre, Rafael Ponce de León y Diego Rivera, y donde también se presentaron Saturnino Herrán y Joaquín Clausell. El animador fue Gerardo Murillo (Dr. Atl), recién llegado de Europa. Alfonso Reyes comentará que esta exposición, en pocos meses, provocó la efervescencia del impresionismo. Pero *Savia Moderna* le dio también especial importancia a las letras. Allí Reyes publicó su poema "Mercenario", donde el yo lírico, tras haber desafiado a "las iras de la Parca" para vender sus servicios a las "guerras orientales" y a un "magnífico Monarca", concluye que en su hogar se halla el "fuego consagrado" y su reino en la mujer que lo espera: ¿acaso una premonición de su futura carrera de funcionario, antes de su regreso al hogar —a México— para instalarse definitivamente en el reino de las letras? Es casi inevitable, al recordar ese poema, la asociación con los siguientes versos de la ya mencionada *Epístola moral*, de Fernández de Andrada:

¿Piensas acaso tú que fue criado
el varón para el rayo de la guerra,
para surcar el piélago salado,

para medir el orbe de la tierra
o el cerco por do el sol siempre camina?
¡Oh, quien así lo piensa, cuánto yerra!

Al año siguiente de la efímera aparición de *Savia Moderna*, tuvo lugar un fenómeno decisivo para la cultura mexicana: la manifestación en honor de Manuel Gutiérrez Nájera y en contra del periodista Manuel Caballero. Sostiene Alfonso Reyes, en *Pasado inmediato*, que un "oscuro aficionado quiso resucitar la *Revista Azul*, de Gutiérrez Nájera, para atacar precisamente las libertades de la poesía que proceden de Gutiérrez Nájera. No lo consentimos. El reto era franco, y lo aceptamos". Ya antes, en el número 9 de la revista *Nosotros* (marzo de 1914), en un ensayo titulado precisamente "Nosotros", Reyes se había referido a la "bastarda empresa" de un "mentecato" que pretendió resucitar la *Revista Azul*. Carlos Díaz Dufoo, en efecto, había vendido los derechos de *Azul* (1894-1896) —que fundara con Gutiérrez Nájera— al periodista Manuel Caballero. Así aparece la llamada "segunda época" de este órgano.[3] A raíz de esto, gran parte de los jóvenes intelectuales se molestan y Henríquez Ureña propone realizar una protesta literaria contra el "mercantilista" que "profanaba" el nombre del Duque Job y el prestigio de la antigua revista. Los jóvenes, cuyo aliado principal fue nada menos que Justo Sierra, cobraron mayor fama y poder cultural. Su "Protesta Literaria", del 7 de abril de 1907, se publicó en forma de volante y en algunos periódicos. Entre los firmantes aparece Alfonso Reyes. Hubo, por supuesto, contraprotestas, lo que hizo surgir la primera gran polémica literaria en el México del siglo XX, polémica en que se discutieron formas distintas de entender la poesía: la juventud eminentemente urbana y cosmopolita, heredera del modernismo y de un discurso público aliado a Justo Sierra, contra una serie de poetas y escritores especialmente de provincia (sobre todo de Puebla y Aguascalientes), que, como afirma Guillermo Sheridan, se levantaron tanto contra el decadentismo y el modernismo literarios, como contra el centralismo cultural de la metrópoli. Entre los colaboradores y defensores de Manuel Caballero, cabe citar a José López Portillo y Rojas, Emilio Rabasa, el antimodernista Victoriano Salado Álvarez, el poeta Ramón López Velarde, Enrique Fernández Ledesma y Rafael Cabrera. En esta importante polémica no sólo fue de primer orden el aspecto político (o la "política literaria"), sino también, como lo resalta Leonardo Martínez Carrizales en su libro *La gracia pública de las letras,* los aspectos estilísticos:

> Lo que entonces se disputó —dice Martínez— no sólo fue una cuota de participación en la administración de los bienes culturales del país, sino la postulación y la valoración de estilos, estéticas, tradiciones culturales e históricas que desempeñaban un papel en los diversos lenguajes literarios en pugna.

[3] Existe una edición facsimilar de esta publicación: *Tarda necrofilia. Itinerario de la segunda* Revista Azul. Ed. facsimilar, índice, estudio introductorio y apéndices de Fernando Curiel. México, UNAM, 1996.

Y fue justamente la poesía uno de los terrenos predilectos en este conflicto.

Tampoco es casual que después de esta encarnizada lucha, en el mismo año de 1907, el arquitecto Jesús T. Acevedo —promotor de la arquitectura nacionalista— haya fundado la Sociedad de Conferencias, que dos años después se transformaría en el Ateneo de la Juventud, asociación civil que indudablemente le dará un viraje a la educación y sentará tanto las bases culturales del siglo XX en México, como las bases literarias que cobrarán prestigio y le otorgarán un carácter universal a las letras de nuestro país: el prurito por la libertad, el culto a la forma y el cosmopolitismo.

Para comprender la revolución educativa, debe tomarse en cuenta que los programas de la preparatoria incluían las ciencias "exactas", pero las humanidades habían sido casi totalmente eliminadas. Será gracias a Justo Sierra y a los ateneístas que estas disciplinas se reivindicarán y cobrarán nuevos impulsos. A pesar de esto y comprendiendo la aportación de Gabino Barreda, en 1908 se hará una manifestación en su memoria, emprendida a causa de los ataques conservadores contra la preparatoria y su laicismo educativo. La junta organizadora —con apoyo de Sierra— estuvo constituida por algunos futuros ateneístas. Dicha manifestación fue calificada por Reyes como "la primera señal de una conciencia pública emancipada del régimen".

Pero ésa no fue la única manifestación de una juventud inquieta. Al acercarse el 15 de septiembre, los jóvenes desean, con discursos y una procesión de antorchas, rendirle culto a los héroes de la Independencia. La Sociedad de Alumnos de las Escuelas del Distrito Federal decidió organizar una manifestación. Justo Sierra comunica este deseo a Porfirio Díaz. El dictador hace llamar a los estudiantes, entre ellos a Martín Luis Guzmán, quien cita las palabras del autócrata: "Muy bien; hagan su desfile y digan sus discursos; pero tengan cuidado, mucho cuidado; porque hay en este pueblo atavismos dormidos que, si alguna vez despiertan, no surgirá ya quien sepa someterlos". El futuro autor de *La sombra del caudillo* siente en las palabras de Díaz una advertencia y una premonición de la futura violencia social. Aun así, la procesión se realiza. Martín Luis pronuncia un discurso sobre Morelos, que el arquitecto Acevedo escucha, gracias a lo cual presentará a Martín con los ateneístas.

La política no estaba de ningún modo disociada de la cultura, y menos si pensamos en figuras como Vasconcelos, Reyes o Guzmán. En esa época Martín Luis tomó una postura en favor de la vicepresidencia de Ramón Corral. Al parecer, fue incluido sin su consentimiento en la Comisión de Propaganda del Club Reeleccionista. Él no fue el único corralista entre los condiscípulos de Alfonso: casi todos lo eran. Julio Torri y Mariano Silva y Aceves llegaron a proclamarse "reyistas" y en ese sentido eran excepciones. Es interesante notar que Alfonso estaba comprometido con la política quizá más de lo

que lo estaría en años posteriores e incluso, con el seudónimo de Teodoro Malio, colaboró en el órgano *El anti-reeleccionista*, que llegó a dirigir Vasconcelos. Lo que aquí debe resaltarse es que Guzmán se distanció un tanto de Alfonso Reyes, promotor de su padre. Más de dos años después, en una carta fechada el 4 de marzo de 1913, Guzmán confiesa a don Alfonso que su corralismo fue "inofensivo y estúpido".

En medio de esta efervescencia política, el Ateneo de la Juventud fue fundado el 28 de octubre de 1909 y presidido por el porfirista Antonio Caso durante su primer año. Con el fin de celebrar el centenario de la Independencia, la asociación preparó una serie de conferencias sobre la obra de pensadores y literatos latinoamericanos. La de Reyes —uno de los fundadores del Ateneo— se tituló "Los *Poemas Rústicos* de Manuel José Othón". En un texto casi desconocido, titulado "El secreto del Ateneo", José Vasconcelos se refiere al grupo en estos términos:

> Nunca hubo un grupo literario de tendencias más heterogéneas que el Ateneo. Bastaría con leer lo único que se publicó y se presentó como obra de grupo: las Conferencias del Ateneo, para convencerse de que cada uno de los asociados era distinto radicalmente del otro. Sin embargo, hubo un elemento común a las actividades del grupo; consistió en que, cada uno a su manera, colaboró para transformar el ambiente espiritual de la época; cada uno provocó inquietudes, provocó actividades de carácter social, en una palabra, dejó huella en su ambiente.

Guzmán ingresó a esta asociación a finales de 1910. Justo Sierra acababa de crear la Escuela de Altos Estudios, que se incorpora a la también recién fundada Universidad Nacional, y en la que Reyes impartiría la cátedra de Historia de la lengua y la literatura españolas, en 1913. Al contrario de Reyes, Martín Luis Guzmán, conocido por sus amigos como "Estrella de Oriente", fue ocasional y distante —Henríquez Ureña lo llama "cuasiateneísta". Aunque Martín Luis no aportó gran cosa al grupo, aprendió y conservó sus rasgos: la seriedad, el humanismo, el rigor en el trabajo, la depuración de la escritura, la universalidad, pero, sobre todo, el convencimiento de que la base de una sociedad justa es la educación y la renovación moral de la clase dirigente.

El 25 de septiembre de 1912, a instancia de su nuevo presidente (José Vasconcelos), el grupo se reorganiza como Ateneo de México, cuyo objetivo fue "trabajar en pro de la cultura intelectual y artística". Ese año surge la ya mencionada revista *Nosotros*, que Reyes califica como "el momento literario en México". Tanto Reyes como Guzmán colaboraron en esta publicación: el primero, con tres ensayos, uno de los cuales, "Nosotros", es una mirada a su generación; el segundo, con sus *Viajes de Puck* ("La vida atlética", "Crítica reservada" y "Artificio"), textos que don Alfonso calificará como "sutiles estragos de Martín Luis".

Un acontecimiento más importante aún tuvo lugar el 13 de diciembre de 1912, cuando los miembros del Ateneo fundan la Universidad Popular Mexicana. Su escudo contenía una frase de Sierra: "La Ciencia protege a la Patria". Alberto J. Pani, junto con Guzmán y Alfonso Pruneda, redactó el programa de esta institución, cuyo primer rector fue Pani, a su vez sustituido por Pruneda en 1914. Además, tuvo dos secretarios de la Junta de Gobierno: Martín Luis Guzmán (1912-1917) y Vicente Lombardo Toledano (1917-1922), éste último miembro del llamado grupo de los Siete Sabios, discípulos de los ateneístas. En *Pasado inmediato*, Reyes define la Universidad Popular como una "escuadra volante" que busca al pueblo para llevar el conocimiento a quienes no tenían dinero o tiempo para asistir a la escuela.

Es verdad que el Ateneo pretendió reformar el presente practicando un culto al pasado: el abandono del positivismo en pro de un nuevo espiritualismo, de un nuevo humanismo. No obstante, reformar el presente es también pensar en el futuro o, mejor dicho, *para* el futuro. Es en este sentido que puede hablarse de una "revolución cultural" para referirse al Ateneo. Henríquez Ureña hace hincapié en esta renovación en una carta a Reyes, fechada el 29 de octubre de 1913:

> Don Justo [Sierra] ya se refirió a las nuevas doctrinas filosóficas, que apenas habían comenzado a mencionarse en nuestras conferencias. En 1907, junto con el estudio de Grecia, surgió el estudio de la filosofía y la destrucción del positivismo. [Ricardo] Gómez Robelo ya la hacía, basándose en Schopenhauer; [Rubén] Valenti, basándose en libros italianos; [Antonio] Caso y yo emprendimos la lectura de Bergson, y de James, y de Boutroux. De ahí data la renovación filosófica de México, que ahora es apoyada por otros.

Quizá Reyes fue el único del grupo que siguió siendo ateneísta hasta su muerte. Tan es así que casi al final de su vida hizo explícito el compromiso con su generación. El 10 de enero de 1959 escribe, pensando en su libro *Pasado inmediato*: "he sido el único que se atrevió a hacer un examen de nuestra llamada 'Generación del Centenario', y mis palabras han quedado firmes, y todavía se las cita y repite cuando se habla de ese momento, hasta en nuestros manuales de historia literaria".

Estrella de Oriente

Es de gran interés para nuestro tema uno de los cuentos de *El plano oblicuo*: "Estrella de Oriente", escrito en 1913. El título hace alusión al apodo de Guzmán durante los años preparatorianos y del Ateneo, del mismo modo

que "Euforión" era el apodo de Reyes, "Rodión" el de Ricardo Gómez Robelo y "Sócrates" el de Pedro Henríquez Ureña.

En 1908, Guzmán estaba alejado de todos ellos. Participaba en la redacción de *El imparcial*. En realidad —como afirma don Alfonso—, durante las épocas ateneístas Guzmán era todavía un escritor *en potencia*. Esto se puede constatar en una carta de Henríquez Ureña a Reyes, en la que habla del segundo ciclo —próximo a realizarse— de la Sociedad de Conferencias: "Me han encomendado que tantee al único joven que aparece por el horizonte, *id est*., Martín Guzmán; lo haré, a ver si es posible que en un mes y con una influencia ordenadora haga algo presentable". Pero Guzmán no hizo nada.

Un día de agosto de 1909, Martín Luis desaparece del país, justo unas semanas después de casarse con Anita West Villalobos, de quien jamás se separaría y con quien tendría a su "primogénito" en abril de 1910, al que Reyes se refiere también en su cuento. Así describe don Alfonso a Estrella de Oriente: "Un día desapareció. Lo buscamos junto a la reja, pero la reja estaba cerrada. Tejiendo datos, llegamos a comprender que Estrella de Oriente se encontraba —casado ya— en los Estados Unidos. Que era canciller de un Consulado en algún pueblo pobre". Phoenix, Arizona, no lo entretuvo mucho tiempo: se entera de que su padre —el coronel Martín Luis Guzmán— ha sido herido durante la naciente Revolución y regresa para escuchar sus últimas palabras. Deja la cancillería y se establece en México. El coronel muere el 29 de noviembre de 1910. Martín reingresa en la Escuela Nacional de Jurisprudencia y ve llegar al poder a Madero, gracias a lo cual se sumerge en la política, que le otorgará —como él mismo afirma— un tinte definitivo a sus actividades de intelectual y escritor.

Al año siguiente ha habido algunos cambios. Expresa el futuro autor de *Ifigenia cruel* a Henríquez: "Martín Luis Guzmán prospera; pero, dice Caso, no está *hecho*, le falta altura". Al contrario, Reyes, a sus 21 años y en el mismo seno del Ateneo, escribe "El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX" (1910), que recogerá en *Cuestiones estéticas* (1911).

Martín Luis trata de llegar, sin lograrlo, a Coahuila o Sonora en mayo de 1913 para unirse a las fuerzas revolucionarias: "Esta vez fue a dar muy al norte", escribe Reyes en "Estrella de Oriente". Guzmán retorna a la capital. Después de pasar por Sonora y ya establecido en Sinaloa, forma parte del estado mayor del general Ramón F. Iturbe. En el norte tendrá muchos cargos y participará, con José Vasconcelos, en la Convención de Aguascalientes. Hasta agosto de 1914 estará ausente de la gran urbe. En una carta de Reyes a Guzmán, del 12 de marzo de 1914, comenta el primero: "De México solamente recibí una temblorosa línea de [Julio] Torri que decía Estrella de Oriente ha desaparecido del horizonte", y también: "Dígame si existe, hablando en serio, si no es ud. un mito solar o, por lo menos, un mito estelar (particularmente del Oriente)".

En el cuento, la personalidad del protagonista se va diluyendo poco a poco: de hombre *turbador* se convierte en nada, en un auténtico fracasado, en un *don nadie*: "Y Estrella de Oriente cintilaba en el rinconcito de la cocina. ¡Pobre estrella olvidada de Dios, entre las cacerolas y las sartenes! Y Estrella de Oriente se devanecía, se desvanecía. Y [...]" Que la personalidad de Martín Luis impresionó a Reyes es algo indiscutible. Casi un año antes de morir, el 12 de septiembre de 1958, el poeta recuerda a Guzmán en estos términos: "En Madrid, Martín Luis Guzmán me dijo este cuento cruel: —Una madre vela junto al cadáver de su hijo. Alguien, al pasar, tumba una lámpara que cae sobre la cabeza del cadáver, y la madre grita: '¡Cuidado, que matan a mi hijo!'", chiste de humor negro que Reyes aprovecha en "Estrella de Oriente", como una anécdota narrada por el protagonista, ayuno de libros divertidos.

¿Pero qué opinó Guzmán sobre el cuento? El 30 de septiembre de 1925, en una carta a don Alfonso, se refiere a "Estrella de Oriente" como a una "delicadísima historia con que me clavó usted tan tremenda como inmerecida puñalada". Reyes tampoco calla al respecto y contrapone al protagonista del relato con el Guzmán real:

> Por mera travesura, dejé correr entre los íntimos la especie de que la "Estrella de oriente" era más o menos una caricatura sutilizada y trascendida de cierto amigo a quien siempre he considerado con afecto y de quien el vaivén de los años nunca me ha alejado. Él, que es un varón, lo tomó a risa y fue el primero en celebrarlo. Su vida ha venido a ser la más completa negación del dulce fracaso que yo quise imaginar en mi cuento.

Las cuitas del general Bernardo Reyes

A fines de 1911 el padre de don Alfonso se rebela con su llamado "Plan de la Soledad". Fracasa y es trasladado a la prisión militar de Santiago Tlatelolco. Antes, en una carta del 6 de mayo, dirigida a Henríquez Ureña, el joven Alfonso manifiesta su tristeza por la situación de su padre: "Preferiría escribir y leer en paz y con desahogo". Un mes después, sin embargo, en otra carta —también a Henríquez Ureña—, Reyes se muestra optimista por la Revolución. En su *Historia documental de mis libros*, confesará que el presidente Madero, a través de Alberto J. Pani y por mediación de Martín Luis Guzmán, llegó a ofrecerle la libertad de su padre si prometía que él se retiraría a la vida privada. Alfonso no pudo hacerlo: dada su extrema juventud, no era su opinión la que contaba. El general sería liberado la víspera de la Decena Trágica, pero sólo para encontrarse con la muerte.

En la mañana del 9 de febrero de 1913, el general Reyes se vistió con un traje negro *sport*, se puso sus botas militares, un sombrero de fieltro gris verde y se abrigó con un capote de general español, obsequio del rey Alfonso de España. Montó su caballo *Lucero* frente al cuartel anexo a Santiago y fue rodeado por algunos militares allegados. Rodolfo Reyes apoyó la propuesta de uno de ellos: que el general se dirigiera a Palacio, en poder de elementos aliados. Pero don Bernardo no estuvo de acuerdo con esa ruta en ese preciso momento. Tal decisión le traerá la muerte.

Martín Luis Guzmán dedica el segundo capítulo de su libro *Febrero de 1913* a la figura del general. Más allá de la sensorialidad guzmaniana, de esa maestría para reconstruir visualmente el escenario de la matanza, sus juicios son polémicos:

> ¿Era un iluso el general Bernardo Reyes? ¿Era sólo un ambicioso engañado por el falso concepto de su personalidad y su capacidad? No pueden negarse las grandes cualidades que tenía, pero tampoco el hecho de que obraba, una vez y otra, con una inconsistencia política, o una ceguera, de que apenas hay ejemplo.

Tanta era el ansia de Bernardo Reyes y su hijo Rodolfo de echar por tierra al gobierno de Madero que para Guzmán este hecho cobró los rasgos de un frenesí. Partidario de Madero, don Martín no deja de considerar al general Reyes como una especie de avatar del personalismo que tanto criticó en su vida y en su obra. Ciertamente, el general Bernardo cayó en la ignominia política. Su hijo Alfonso intentará rescatarlo para la posteridad y salvar su honor perdido al representarlo como un héroe romántico, ciego ante las circunstancias. En realidad, alguien de quien sólo podía esperarse una actitud honrada y ejemplar, muere no sólo física, sino también simbólicamente: el general Reyes deja de ser un ejemplo, un paradigma para las generaciones jóvenes. Rodolfo Reyes, actor y cómplice político, recuerda a su padre como alguien sin cuyo soporte no hubiese tenido una vida pública: "mi vida política fue accesoria de la de mi padre", afirma. Después de la muerte de don Bernardo, Rodolfo se incorpora al gabinete del traidor Victoriano Huerta, como ministro de Justicia, del 19 de febrero al 11 de septiembre de 1913. Su hermano Alfonso se recibe de abogado el 16 de julio, con la tesis *Teoría de la sanción*. A diferencia de Rodolfo, el futuro autor de *Ifigenia cruel* rechaza un puesto de secretario en el gobierno del usurpador, pero acepta, sin embargo, uno que lo hizo huir del país. A don Alfonso, pues, sólo le quedaba aprovechar las circunstancias para escapar, lo que posteriormente hará también Rodolfo. La actitud de Alfonso —que contaba con 24 años de edad— nos recuerda a la *Epístola moral*, en cuyos primeros versos hay un desencanto por la "corte", por la vida palaciega en pro de la libertad interior:

Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son do el ambicioso muere
y donde al más astuto nacen canas.

El que no las limare o las rompiere,
ni el nombre de varón ha merecido,
ni subir al honor que pretendiere.

El ansia de *limar*, aunque —por la misma imposibilidad surgida de las circunstancias— no romper del todo lo que podría *esperar* de la corte ("las esperanzas cortesanas"), hicieron a Reyes, antes que colaborar directamente en la "corte" de Victoriano Huerta, escapar a otro continente sin renunciar ni a su país —como servidor distante—, ni a su nacionalidad. En la misma *Epístola* a Fabio, de Fernández de Andrada, leemos:

que el corazón entero y generoso
al caso adverso inclinará la frente
antes que la rodilla al poderoso.

Más coronas, más triunfos dio al prudente
que supo retirarse, la fortuna,
que al que esperó obstinada y locamente.

Como el ruiseñor de la *Epístola*, Alfonso Reyes supo retirarse o, mejor dicho, tomar distancia sin salir de su mundo propio:

Más quiere el ruiseñor su pobre nido
de plumas y leves pajas, más sus quejas
en el monte repuesto y escondido

que agradar lisonjero las orejas
de algún príncipe insigne, aprisionado
en el metal de las doradas rejas.

Fue entonces nombrado secretario de la legación en París. No quiso esperar "obstinada y locamente", y consintió en volar hacia un nido lejano, pero propio: salir de México el 10 de agosto, con Manuela Mota, su compañera de toda la vida, con quien se había casado en 1912. Don Alfonso trabajaría en París para el gobierno de Huerta hasta 1914. El usurpador es derrocado en julio de ese año. Poco después, Alfonso reencuentra a su hermano Rodolfo en la capital francesa. En el tercer volumen de sus memorias, tituladas *De mi vida*, el hermno mayor escribe que Alfonso

> me esperaba acogedor y cariñoso, con ese afecto que nos ha unido en el que se mezclan de mi parte una semi-paternidad ejercitada para ayudarlo a formarse en su primera juventud, con una fraternidad que no es sólo de sangre, sino también de afinidades en lo hondo de nuestra espiritualidad y de nuestra ética, así se hayan diferenciado nuestras vidas en algunos de sus rumbos; y por su parte he sido correspondido con un cariño a la par respetuoso de mis actitudes que eminentemente comprensivo de mis propios deberes y adicto dentro de límites, que sólo me ha tocado determinar a mí mismo.

Desde su salida de México, don Alfonso mantendrá correspondencia con un sinnúmero de personas.[4] De 1914 a 1924 permanecería en Madrid, ciudad a la que Rodolfo se traslada en 1916.

La tormenta y el exilio

Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes representan dos actitudes, dos obsesiones frente a la vida. Si la Revolución o el conjunto de revoluciones armadas que se desarrollaron a partir de 1910 fue decisiva para la creación literaria y ensayística de Guzmán, no puede decirse lo mismo de Reyes, quien naturalmente escribe en muchas ocasiones sobre la Revolución y sobre la muerte de su padre, pero que no consagró de ninguna manera su *identidad literaria* a la Revolución o a la cuestión política. En cambio Guzmán, pese a ciertas obras ajenas a estos temas, hace descansar lo mejor de su producción en el conflicto armado y la lucha posrevolucionaria por el poder, así como en la reflexión de las actualidades políticas mexicanas, que hoy son historia. Reyes, tras el deceso de su padre, sintió un ansia de evadirse tanto del interés explícito por las cuestiones políticas como de la Revolución; una voluntad de *perder la memoria* de esa realidad trágica y desgarradora para así renacer —como la Ifigenia de su poema dramático— en otro estado que, no obstante, ya se había impuesto desde sus años en la Preparatoria y en el Ateneo. Tal parece que Reyes siguió el consejo de la *Epístola moral*:

> El oro, la maldad, la tiranía
> del inicuo, precede y pasa al bueno:
> ¿Qué espera la virtud o qué confía?

[4] La primera carta que se conserva de la correspondencia Guzmán-Reyes es de Guzmán y data del 4 de mayo de 1913. Véase Guzmán / Reyes: *Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*. Ed., pról., notas y apéndice documental de Fernando Curiel. México, UNAM, 1991.

Vente, y reposa en el materno seno
de la antigua Romúlea, cuyo clima
te será más humano y más sereno.

Y Reyes reposa en el materno seno de la cultura helénica, de donde beberá incansablemente sin rozar la ambición. Pero: ¿por qué no existió esa necesidad de evadirse en Guzmán, cuyo padre había muerto también a consecuencia de la Revolución? Temperamentos, sensibilidades e intereses distintos motivaron a estos servidores de la palabra. Lo cierto es que el efecto de las tragedias será distinto en cada quien. Reyes escapa; Guzmán, regresa. Desde niño, Reyes supo enfrentarse con la idea de perder a su padre, pero lo trágico no fue su muerte en sí —el recuerdo permanece mientras haya ausencia—, sino la forma en que murió. No se trató de un desenlace biológico —eso se acepta y ya—, sino de un accidente que le dio a su muerte un "aire de grosería cosmogónica". Acaso en defensa propia, Reyes quiso ignorarlo todo, huir incluso de los que se decían testigos presenciales de la muerte del general, como lo aclara en su emotiva *Oración del 9 de febrero*. Acaso el joven Alfonso, una vez más, tuvo en cuenta la *Epístola moral*, de la que se apropió desde su juventud y que tanta compañía le haría el resto de su vida:

Esta invasión terrible e importuna
de contrarios sucesos nos espera
desde el primer sollozo de la cuna

Dejémosla pasar como a la fiera
corriente del gran Betis, cuando airado
dilata hasta los montes la ribera.

Guzmán, en cambio, nada ignora ni deja pasar en cuestiones políticas. Si fue canciller en Phoenix, después de la muerte del coronel Guzmán se acentuará cada vez más su participación política. Tras la renuncia y el asesinato de Madero, en febrero de 1913, Guzmán se compromete con la Revolución constitucionalista y en contra del usurpador Huerta. Cuando Venustiano Carranza no reconoce la Convención de Aguascalientes, don Martín opta por Francisco Villa, quien lo envía como agente a la capital. Carranza lo pone en la penitenciaría, pero es liberado gracias a la Convención, donde llega a ejercer un cargo de secretario. Finalmente se exilia.

En 1915 llega a Madrid, donde comparte el mismo edificio con dos viejos amigos: Alfonso Reyes y Jesús T. Acevedo. Cuenta Reyes que para Ramón Gómez de la Serna la conversación de los mexicanos recién llegados a Madrid (entre ellos, Guzmán), era muy "precisa": "Acaso esta precisión sea el

premio de cierta tendencia a callar que está en la raíz de lo mexicano", dice Reyes. En su libro *Pombo* —sobre las célebres tertulias de ese café—, el autor de las greguerías dibuja a un Reyes con sonrisa plácida y madura, poseedor del "secreto de las atmósferas, que es superior al secreto de los estilos y que es algo que da una sutileza inimitable. Siempre parece que su mano, al accionar, dibuja, con el dedo índice y el gordo, el anillo de Salomón, el anillo de la serenidad y de la persuasión"; Reyes —continúa Gómez de la Serna— "mira las cosas, y las penetra como si una de sus pestañas fuese muy larga y muy aguda y atravesase el corazón de cada cosa". El cuadro que el eminente escritor español nos presenta de Guzmán no es menos poético e intenso:

> Guzmán es el otro mexicano, vibrante y de positivo valor personal. Todas sus ideas tienen la testarudez de su quijada, y se apoyan sobre ella, una quijada de revolucionario, una quijada sin prognatismo, una quijada recia, larga, sostenida, rectangular, una quijada que él ha apoyado sobre el fusil, haciendo por eso la más segura puntería en las horas de refriega, que él ha apoyado sobre la palma de la mano en la hora en que ha aprendido la configuración de una cosa o de un tipo, y que ha apoyado sobre sus brazos cruzados y apoyados en la baranda de los miradores que se abren sobre los panoramas de las ciudades.

Manos, pestañas y quijadas, pero sobre todo las mentes de Guzmán y Reyes trabajan ahora en el Centro de Estudios Históricos de la capital española, aunque la estancia de Guzmán allí fue breve, seguramente por su mismo temperamento de hombre de acción y no de hombre de bibliotecas. Producto de las investigaciones en el Centro son las *Cuestiones gongorinas* (1927), de Reyes, que prolongan y profundizan un ensayo escrito en la época del Ateneo: "Sobre la estética de Góngora" (1910), recogido en *Cuestiones estéticas*. En 1958 aparecerá el volumen VII de las *Obras completas* de Reyes, en cuya "nota editorial" agradece a sus amigos Enrique Díez-Canedo y Martín Luis Guzmán el permiso para publicar ahí las "Contribuciones a la bibliografía de Góngora", que juntos habían elaborado en Madrid. Es, de hecho, a sus dos amigos a quienes —confiesa Reyes— "se debe lo principal del trabajo". Guzmán, por ejemplo, descubrió algunos sonetos atribuidos a Góngora.

La estancia madrileña fue fructífera en todos los sentidos. En las tertulias del Café Regina, Guzmán conoce a Manuel Azaña. También colabora en el *Boletín* de la Agencia Informativa del Gobierno Mexicano y publica su primer libro: *La querella de México*. El exilio le ha otorgado una visión quizá más objetiva y precisa de su país. En una carta del 27 de diciembre de 1958, dirigida a Emmanuel Carballo, Reyes revela que el prólogo a *La querella...* fue escrito por él, a petición de Guzmán, aunque firmado por éste: "coquetería de Guzmán", afirma. En su *Historia documental de mis libros* evoca el tiempo

en que Guzmán se avecindó a la calle de Torrijos con su familia: "Entonces escribió su librito *La querella de México*. Cuando podíamos, Acevedo, Guzmán y yo nos íbamos valientemente a los Toros. Cuando no podíamos, divertíamos a las familias con parodias de óperas italianas o con 'cuadros plásticos', inspirados en las colecciones de El Prado". En otro texto, "Notas sobre Jesús Acevedo", Reyes también recuerda la estancia madrileña, sobre todo esos domingos en que no había para diversiones y entretenían a las familias representando cuadros del Prado, por ejemplo, el del conde-duque, de Velázquez. Acevedo —recuerda Reyes— "hacía de caballo bravo, con fuego en los redondos ojos; yo hacía de jinete, y el otro vecino —Martín Luis Guzmán— se ingeniaba yo no sé cómo para hacer de fondo del paisaje". Entre los tres inventaban bailes, charadas, escenas; representaban una opereta italiana reducida a síntesis. Don Alfonso escribía "para matar el tiempo" luego de sus paseos o visitas a los museos.

Muchos años después, en 1956, al escribir sobre la teoría de la información (en *Las burlas veras*), Reyes narra otro recuerdo madrileño en que interviene Guzmán. Primero alude a las adulteraciones con respecto al dato primitivo de un mensaje, ocasionadas por la subjetividad de quien recoge el dato. Ejemplifica esto con un niño que dibuja a su padre acompañado de sus dos hijos, "pero aunque dibuja a su hermanito de talla menor —escribe Reyes—, él se dibuja a sí propio de la misma talla que su padre, porque *cree* que ésa es su estatura". Entonces evoca: "¿Se acuerda usted, Martín Luis Guzmán, de que así lo hizo en Madrid, hace muchos años, un hijo suyo?"

Guzmán y Reyes se aventuraban por las tiendas para proponer los dibujos y las acuarelas de Jesús T. Acevedo porque él no se atrevía. Nunca lograron vender nada, no porque las obras fueran malas, sino todo lo contrario, porque estaban hechas bajo la óptica del arquitecto y porque —advierte Reyes— "el imbécil del comerciante hubiera preferido manolas con abanicos y mantillas, rejas de claveles, etc." Pero no todo fue diversión. La situación en la casa de Torrijos llegó a ser dura. Una vez don Alfonso compró, en oferta, un saco de papas para asegurar la comida de su familia, a la que puso a régimen de papas; sin embargo, éstas se echaron a perder.

Entre las obras perdidas de esa época, el autor de *Visión de Anáhuac* cita *Cartapacio de Torrijos*, donde Martín Luis, Acevedo y él coleccionaban cuentos de loros y otras curiosidades del folclor mexicano.

"Fósforo"

Por aquellos años, Guzmán y Reyes —bajo el seudónimo de "Fósforo", que utilizaban indistintamente— se divertían escribiendo notas sobre cine que pu-

blicaban en el semanario *España*, fundado por José Ortega y Gasset. Los había precedido Federico de Onís, con cuatro artículos firmados por "El espectador". La sección de "Fósforo" se titulaba "Frente a la pantalla" y, según Reyes, inauguró prácticamente la crítica del género en lengua española.

La simbiosis Guzmán-Reyes en "Fósforo" llegó a traspasar los límites de la identidad. Tiempo después, en una de sus críticas de cine, "El féretro de cristal", Reyes coloca esta nota a pie (de 1921): "Al copiar esta página, tengo la sospecha de que, hasta aquí, es mi amigo Guzmán quien habla del 'Féretro'. Lo descubro en cierta complacencia, cierta sorpresa que me producen las frases, y que no suelo experimentar habitualmente cuando copio mis propias palabras".

En esos textos, don Martín llamó la atención sobre Charles Chaplin, a quien compara con Arlequín y Pierrot, personajes de la Comedia del Arte renacentista, y que Reyes compara con Mario Moreno *Cantinflas*, derivación nacional del tipo y figura, por cierto, de la que también Guzmán hablará en *Academia*: "A lo que Cervantes llamaba 'el toque' —dice Guzmán— *Cantinflas* lo llama 'el detalle',[5] y de castellano a castellano allí se van".

Martín Luis Guzmán reunió sus notas sobre cine en *A orillas del Hudson* (Botas, 1920). Cuando salió de Madrid no se ocupó más de este arte, mientras que Reyes continuó por un tiempo —según sus propias palabras— "amarrado al banco", frase con la que seguramente alude al poema (de 1583) de Luis de Góngora y Argote:

> Amarrado al duro banco
> De una galera turquesca,
> Ambas manos en el remo
> Y ambos ojos en la tierra [...]

En junio de 1916, Alfonso Reyes se convirtió en el único poseedor del seudónimo "Fósforo". Fue en ese mes cuando, gracias a Ortega, llevó su crónica sobre cine a *El Imparcial*.

Poco después llegan noticias de un antiguo compañero del Ateneo: José Vasconcelos, quien el 5 de julio había escrito a Guzmán que quizá en una semana leería una conferencia en Lima, Perú, "citándolos a todos ustedes"; es decir, a sus compañeros de generación. Y aunque tardó más de una semana, así lo hizo. En la parte final de su conferencia "El movimiento intelectual contemporáneo de México", leída en la Universidad de San Marcos (Lima) el 26 de julio, el filósofo se refiere a sus compañeros del Ateneo de la Juventud:

[5] Por la película *Ahí está el detalle* (1940), de Juan Bustillo Oro, protagonizada por *Cantinflas*.

> Comenzaré citando a Alfonso Reyes; Euforión le llamábamos hace algunos años, porque como el hijo de Fausto y la Belleza clásica, era apto y enérgico en todo noble ejercicio del alma. Su adivinación de nuevos senderos de la estética, su intensa labor literaria, su dedicación exclusiva al ideal, podréis apreciarlos en libros, opiniones y artículos que no dejaré de citar a menudo si logro la dicha de hablar largo con vosotros".

A Guzmán lo califica como "un espíritu claro y vigoroso que pronto habrá de definirse con inconfundible relieve. Divide su actividad entre el ensayo político y la crítica de los pintores".

Vasconcelos no se equivocó en ninguno de los juicios. El espíritu fáustico de Reyes nunca cesará, por más adversidades y obstáculos que se le presenten. Reyes nació en una "biblioteca de Babel" —para evocar a Borges— y morirá allí mismo. Guzmán, en cambio, menos "libresco" y erudito —por lo menos en sus obras mayores— es un hombre de experiencias intensamente vividas: fue uno de los ateneístas —junto con el mismo Vasconcelos— que estuvieron casi en el centro del huracán revolucionario.

Unos meses después de la aparición de *La querella de México*, la familia Guzmán se va a Nueva York. Martín Luis sale con la representación comercial del semanario *España,* que luego abandonaría. Realiza muchas actividades —literarias y no literarias—, desde vendedor hasta director de *El Gráfico*. Pedro Henríquez Ureña llega también a Nueva York y es recibido por Guzmán.[6] Alfonso Reyes, en diciembre de 1916 y siempre atento a lo que ocurre en México, saca a luz un artículo titulado "Literatura mexicana", breve recuento de los libros recientemente publicados en nuestro país. Allí sostiene que si bien es la hora de los guerrilleros y de los políticos, éstos sólo pueden aportar soluciones provisionales: "Sólo la obra de la cultura —prosigue Reyes—, construyendo lentamente un ideal nacional y descubriendo los caracteres propios de una tradición, puede lograr el bien definitivo de un pueblo. Y, por ventura, esta obra continúa". En enero de 1917 hará un nuevo y más extenso recuento, en su ensayo "La literatura mexicana bajo la Revolución".

Después de 1916

Fue en la *Revista Universal*, de Nueva York, donde Guzmán, en 1917 e influido por la ciencia ficción, publica su único cuento en sentido estricto: "Cómo acabó la guerra en 1917". En esa misma revista don Alfonso reprodu-

[6] Cabe señalar que a fines de agosto de ese año el padre de Pedro y Max Henríquez Ureña (Francisco Henríquez y Carvajal) es elegido presidente de la República Dominicana.

ce un texto que había ya publicado en *España*: "Trozos selectos: para la historia de la opinión pública". Asimismo, Guzmán completa su siguiente libro de ensayos, que había iniciado en Madrid: *A orillas del Hudson* (1920), donde hay un texto sobre Alfonso Reyes y el Ateneo de la Juventud. Su amigo, aún en España, completa sus *Cartones de Madrid* y una de sus obras maestras: *Visión de Anáhuac*, donde concilia al ensayista erudito con el artista. Lejos de México, su autor elabora una visión profunda de lo que significa su patria.

El primer exilio político de Guzmán concluye en 1918. De 1919 a 1921 escribe los editoriales de *El heraldo de México*,[7] donde, entre otros temas, trata de la necesidad de crear un partido revolucionario. También funge como secretario particular del ex ateneísta Alberto J. Pani, a la cabeza de la Secretaría de Relaciones Exteriores, y participa en el Comité Ejecutivo para planear y coordinar los detalles de la celebración —en septiembre de 1921— de la consumación de la Independencia, festividad organizada para todas las clases sociales (a diferencia de la de 1910) con el objeto de procurar una atención favorable por parte del extranjero, así como fomentar el nacionalismo en un país marcado por la crisis económica,[8] con un gobierno —el de Álvaro Obregón— que requería el reconocimiento de Estados Unidos, reconocimiento que, por cierto, no llegaría sino hasta 1923. En el marco de las celebraciones de 1921, José Vasconcelos, rector de la Universidad, convoca al Primer Congreso Internacional de Estudiantes, al que asisten, entre otros, Ramón del Valle-Inclán (invitado por Obregón) y el entonces estudiante de la Universidad de San Carlos de Guatemala, el joven Miguel Ángel Asturias, futuro premio Nobel de literatura.

A fines de 1924 México se encuentra en ebullición política. Estalla la rebelión delahuertista y Martín Luis entra en franca oposición con Obregón, quien había elegido a Calles como sucesor. Alberto Pani, ahora secretario de Hacienda, le dice a su amigo Guzmán que si no cambia su actitud política, el gobierno lo matará. Pero Guzmán se rehusa a callar y prefiere exiliarse. Arregla con Pani su salida del país y alquila al gobierno su vespertino *El mundo*. En 1924 viaja a Estados Unidos y luego, una vez más, a España (1925-1936). Vive un tiempo en París, desde donde envía textos a México y a Texas. Publica en Madrid, en San Antonio, en Los Ángeles y en México artículos que luego reunirá bajo el título de *Crónicas de mi destierro*. Su narrativa prospera. En México se ha redescubierto *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, y se

[7] *El heraldo de México* (1919-1923). No confundirlo con el diario del mismo nombre, nacido en 1965.

[8] *Cf.* Elaine C. Lacy, "Obregón y el centenario de la consumación de la Independencia", en *Boletín*, núm. 35. Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca/SEP. México, sept.-dic., 2000, pp. 1-15.

ha puesto de moda escribir novelas de la Revolución. Como Guzmán observó de cerca parte de la contienda, se preocupa por plasmar su imagen y a partir de 1926 empiezan a aparecer sus memorias de la Revolución en los periódicos de ultramar, memorias que, con variantes, publicaría en 1928 con el título de *El águila y la serpiente*. Alfonso Reyes, al escribir, en *El deslinde*, sobre el grupo novelístico que es "un hacer historia o crear documentos para la futura historia", coloca ahí a Guzmán y a Azuela. Se refiere justamente a *El águila y la serpiente* como a un género híbrido, una zona indecisa, que mezcla "los medios históricos con los recursos de lo imaginado o lo literariamente interpretado". En otro lugar, Reyes declara que la prosa literaria más importante inspirada por la Revolución mexicana es *El águila y la serpiente*.

Tras la publicación de este libro, Guzmán se entera de que Obregón se reelegirá y del asesinato, en octubre de 1927, de un candidato de la oposición, el general Francisco Serrano. Abandona el proyecto de escribir una trilogía sobre la Revolución hecha gobierno y se concentra en lo que iba a ser su segunda parte. Envía los capítulos sobre este crimen a México, a San Antonio y a Los Ángeles: así nace *La sombra del Caudillo*, obra que aparecerá en forma de libro, con variantes, en 1929, y cuya difusión terminará por aceptar Calles, aunque reticente y reacio, a instancias de Genaro Estrada y a condición de que su autor ya no publique sobre temas posteriores a 1910.

La ideología liberal, demócrata, reformista de Guzmán se hace de nuevo patente. Los lazos de amistad y confianza entre Manuel Azaña y su secretario privado —Martín Luis Guzmán— se acentúan cuando este último apoya y protege al primero. Azaña fue jefe del gobierno español de 1931 a 1933. La influencia de Guzmán en él llegó a causar la envidia de ciertos republicanos, a pesar de que el mexicano había adquirido la nacionalidad española. Además, su participación en la prensa republicana fue importante. Entre otras cosas, fue redactor del diario *El Debate* y gerente de los periódicos *El Sol* y *La Voz,* fundados por Ortega. Colaboró con un texto sobre Javier Mina en la *Revista de Occidente*. Tras la salida de Azaña, permaneció un breve tiempo en la península. Decidió escribir al presidente Lázaro Cárdenas para pedirle garantías con el fin de regresar a México. El mandatario, a través de su secretario de Comunicaciones, le respondió afirmativamente. En España, la biblioteca y los archivos de Guzmán fueron dispersados o destruidos.

Mientras tanto, Reyes funge como embajador y se comunica con el mundo intelectual a través de su "correo literario", la revista *Monterrey* (1930-1937). Sobre esta empresa, vale la pena citar las siguientes palabras escritas en Munich por el crítico Karl Vossler:

> Algunas personalidades singularmente enérgicas tienen el poder de crearse a sí mismas el recinto espiritual en que encuentran eco. Así el brillante crítico e histo-

> riador de la literatura Alfonso Reyes, embajador mexicano [...] edita un boletín personal al que ha puesto como título el nombre de su ciudad natal, Monterrey, boletín que él mismo distribuye y en el que publica valiosos estudios. "Es una bonita manera de decir —me explicaba—, eso de que pueda uno vivir a solas en la pura contemplación de la verdad. Lo que es yo, necesito el roce con otras cabezas. Para eso me sirve este boletín".

En su décimo número (marzo de 1933), al referirse a la vida y obra de fray Servando Teresa de Mier, Reyes también se refiere a una monografía de la investigadora Lota M. Spell, y piensa en su antiguo amigo: "Sin duda la tendrá en cuenta Martín Luis Guzmán para su continuación de la *Vida* de Mina el Mozo —cuando llegue a ella—, el que fue conquistado por Mier a la causa de la independencia americana".

Ésta es la época en que *La sombra del caudillo* empieza a hacer ruido en el medio literario y político. Unos años después de que Alfonso Reyes coqueteara con el callismo, Guzmán se lo reprocha en la dedicatoria del ejemplar que le envía: "Para mi querido Alfonso Reyes, cuyo nombre —de claros destellos— no merece figurar en el escalafón del bandidaje político que encabeza el traidor y asesino Plutarco Elías Calles". El 17 de mayo de 1930, en la carta en que Reyes transcribe dicha dedicatoria, justifica —o más bien explica— su desinterés por las cuestiones políticas: "A mí no es fácil hacerme hablar de política. Es algo que no entiendo muy bien. Muy tierno, tuve, en ese sentido, sacudidas y vuelcos de alma que me han dejado mutilado"; sacudidas y vuelcos —la muerte trágica de la figura paterna y la naciente Revolución— que también tuvo, como hemos visto, el autor de *La sombra del caudillo*. Ciertamente, la obra de Reyes, a pesar de su gran erudición, está llena de silencios deliberados en torno a la política mexicana de actualidad (o "politiquería a la mexicana", para emplear una expresión de Guzmán). Lo importante es que Reyes utilizará siempre la palabra para defender su actitud ante la vida y ante el arte.

Diecinueve años después de la citada carta, el oaxaqueño José Vasconcelos lanzará algunos "zarpazos" a Reyes, asegurando que prefiere la obra de Guzmán "porque Martín Luis dice más cosas" y "se compromete", a lo que don Alfonso contesta que en realidad Vasconcelos quiso decir que Guzmán "trata de más asuntos referentes a las actualidades políticas mexicanas, asuntos que de preferencia le interesan a José [...] Yo me comprometo con lo mío, con lo que me incumbe y, como alguna vez lo he escrito, preferiría no morir de guerra ajena, de bala perdida". Sin embargo, consciente de la importancia histórica y literaria de la obra de Guzmán, Reyes califica sus relatos y memorias como "un punto de partida, una base para la historia de los últimos lustros", a pesar de que no haya dedicado un solo texto completo a la obra de don Martín Luis.

En México

A diferencia de Reyes, quien nunca estuvo realmente en la oposición política, sino en la "contemplación de la verdad", Guzmán, después de varias décadas en franca oposición, cuando la Guerra civil española se asomaba con furia, retorna a su país y pacta con el gobierno cardenista, en 1936. Recupera entonces su nacionalidad mexicana. Tres años después, en 1939, regresa Alfonso Reyes, que, al contrario, jamás renunció a su nacionalidad. El 12 de marzo de ese año se firma el acuerdo que designa al autor de *Pasado inmediato,* presidente del patronato de La Casa de España en México, cargo que seguiría desempeñando en 1940 —cuando La Casa se transforma en El Colegio de México— y hasta su muerte. Reyes y Guzmán, que experimentaron el exilio en España, son ahora promotores del exilio español en nuestro país.

Pero las inquietudes de Guzmán no terminan allí. Inicia una novela monumental: *Memorias de Pancho Villa*; en 1939 funda —con el español Rafael Giménez Siles— la empresa Ediapsa, que al año siguiente abre la primera Librería de Cristal y, más tarde, Empresas Editoriales y Compañía General de Ediciones; funda —con una visión oficialista— el semanario *Tiempo* en 1942 y, naturalmente, se opone a todo lo que atente contra las Leyes de Reforma. En efecto, a raíz del aniversario de la coronación de la virgen de Guadalupe, en octubre de 1945 —al año siguiente de que Alfonso Reyes sufriera su primer infarto—, Guzmán, impulsado por la voz del liberalismo, publica en *Tiempo* el artículo "Semana de idolatría". Su casa es apedreada por fanáticos guadalupanos. El credo político de don Martín llega a su máxima expresión cuando, a causa de los conflictos con los fanáticos, exhorta a los liberales a organizarse como grupo político y dar forma al Partido Nacional Liberal Mexicano, aunque no persiste en su establecimiento, ya que eso le hubiera restado fuerza y unidad al partido de la Revolución.

Casi una década después de este episodio, en 1954, muere el hermano mayor de don Alfonso Reyes y compañero del general Bernardo: Rodolfo Reyes. En un texto poco conocido de 1947, José Vasconcelos se expresaba así de él:

> Era en las postrimerías del porfirismo uno de los jóvenes más brillantes de su generación; la generación inmediatamente anterior a la nuestra del Ateneo. Poseía lo que más envidiaba por entonces un joven de mi temperamento tan torpe para la expresión hablada: era un efusivo vibrante, brillante orador [...] sin renegar de su país, sin dejar de recordarlo y amarlo, [Rodolfo] Reyes se dedicó a la difícil tarea de crearse una vida nueva y como si dijéramos, otro nuevo destino [...] aquel favorito de los dioses, enamorado de la fama y del poder, se encerró en su estudio, se olvidó de la fama y se puso a laborar con sencillez.

El hermano menor lo recordará en junio de 1954, con un poema, "Octava en su muerte", donde lo dibuja luchando con la sombra, como un hombre a quien la suerte abandonó y cuya ceguera lo hizo ir en pos de su propio reflejo "como el que se perdió por el espejo".

Años después, en 1959, Guzmán crea el Libro de Texto Gratuito para primaria, "los libros más humildes —declara—, pero a la vez más simbólicos, que una nación adulta puede ofrecer a toda su niñez". Dirigirá la Comisión encargada de la difusión de estos libros hasta su muerte, en 1976.

Y es en 1959, justamente, el año en que mueren dos grandes ex ateneístas: Vasconcelos y Reyes. Ambos, de manera distinta, actualizan su admiración por la obra de su antiguo compañero: "Leer a Martín Luis Guzmán —confiesa Reyes en uno de sus últimos textos— es para mí un deleite; más que eso, un alivio. Su obra se inspira en los ideales artísticos que juntos creamos y cultivamos desde la primera juventud". Por otra parte, Reyes llega a aludir, con ironía, a la moda de hablar de los "Tres Compadres" (Vasconcelos, Guzmán y él), sobre todo cuando el autor del *Ulises criollo* —sin conocer, desde hacía mucho tiempo, la obra de Reyes— había declarado que éste no era escritor de ideas, mientras que Guzmán sí, cosa que evidentemente molestó a Reyes.

Poco antes de morir, el 22 de diciembre, el poeta y erudito escribe sobre otro de sus compañeros del Ateneo: Genaro Fernández MacGregor, muerto también en 1959, y cuya "viril elegancia" está "como inspirada en la *Epístola moral*", y cuya voz era "algo más acre que la de Martín Luis Guzmán, pero también de metálica articulación". El recuerdo de la juventud, lleno de la *Epístola moral*, así como del Ateneo, acompañan al poeta en muchas de sus evocaciones.

Epílogo

Antes de concluir, cabe preguntarse si hubo verdadera amistad entre Guzmán y Reyes. Si bien el carácter profundo de esta relación se nos escapa, es indiscutible que la amistad de ambos se dio por épocas. Nunca estuvo marcada por la constancia, sino por la intermitencia, por la discontinuidad. Es notoria —a través de las diversas correspondencias— la profunda distancia entre esta supuesta amistad y la de Reyes con otros compañeros de generación, por ejemplo, con Julio Torri o con Pedro Henríquez Ureña. El mismo ímpetu de comunicación por parte de Reyes, quien poseía una necesidad más intensa de abrirse hacia los otros a través de las cartas, constituye un claro síntoma de constancia; Guzmán, en comparación con Reyes, escribió pocas cartas: su carácter fue siempre más individualista y reservado. Quizá mucho tenga que

ver su cercanía con la política. En una ocasión, Reyes le pidió su opinión a Pedro Henríquez sobre si debía o no enviarle a Guzmán su confesión política. El dominicano, desde Buenos Aires, le contestó el 29 de marzo de 1930: "Tú la das como íntima y secreta, pero Martín —político enviciado— no conoce la intimidad ni el secreto, ni siquiera la amistad". El dominicano le pide a Reyes que piense en esas personas en quienes predomina el hombre público sobre el privado, "y sabrás si son capaces de guardar secretos ni de anteponer la amistad a la política". Guzmán mismo, en *La sombra del caudillo*, manifiesta con claridad la diferencia entre la amistad y la política: Ignacio Aguirre —el protagonista de dicha novela— es traicionado y asesinado porque *creyó* ciegamente en la amistad.

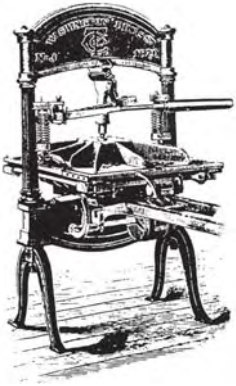
Como quiera que sea, lo fundamental, a mi juicio, es que el escritor calla para que hable su obra, y al mismo tiempo —paradójicamente— nunca calla, porque la obra de todo escritor está en la palabra: en ella refleja su mundo —*el* mundo— y se refleja a sí mismo. Sostiene Plutarco que no es en las acciones más ruidosas donde se manifiesta la virtud o el vicio. A veces los silencios son los que demuestran el carácter y la personalidad de un hombre. Guzmán, en este sentido, siempre fue más renuente y discreto para hablar de sí mismo: poco se conoce sobre su vida privada. Sin embargo él, al igual que Reyes, nunca calló. Cada uno expresó lo que tenía que expresar. Desde sus primeros hasta sus últimos pasos —siempre polifacéticos, a la vez proteicos y conscientes de un ideal— nunca callaron como hombres inmersos en su tiempo y sociedad.

A lo largo de su vida, una buena parte de las palabras de Reyes han "reencarnado" bajo diversas formas —en términos generales, su obra es un sistema de vasos comunicantes en que los temas *persiguen* a su autor, de tal modo que hay muchos textos sobre el mismo asunto—; Guzmán, en cambio, reescribe un solo texto: su obra es más breve. En otras palabras, los libros de Reyes y Guzmán proponen —cada uno de ellos— una lectura diversa porque la forma en que fueron concebidos, si es cierto que acusa una semejante voluntad de perfección y un ímpetu por expresarse, resulta ser esencialmente distinta.

La universalidad del pensamiento de Reyes, su eterna e implacable curiosidad que lo hizo mantener un diálogo constante con el mundo; el empuje, la voluntad de entregar la vida a una obra y de armonizar la vida con la obra son elementos suficientes para calificarlo como el hombre-libro de la cultura mexicana. En Reyes es notorio el esfuerzo por consignar el total de sus experiencias con la lectura y la vida. Es un poeta en el sentido más amplio, mientras que Guzmán, como novelista, transcribe y poetiza la realidad con todo su dualismo, con toda su mezcla de claridad y tinieblas; nunca se conformó con la simple denuncia: jugó con elementos históricos y reales para producir una obra de arte que toca problemas universales y cuyas dimensio-

nes y visión trágica han trascendido el realismo tradicional para bombardear nuestros sentidos y despertar sensaciones con imágenes y situaciones palpitantes que se estrechan con el símbolo y el mito. En Guzmán, las intrigas, el pensamiento político y la preocupación por lo mexicano hacen que sus textos adquieran múltiples niveles y sus lecturas vayan más allá de su época y lugar para casarse con esencias universales del hombre, esencias que, desde la poesía, el cuento, el ensayo, la teoría y la erudición toca también Alfonso Reyes, quien jamás renunció a la máxima de la *Epístola moral*: "Iguala con la vida el pensamiento, / y no le pasarás de hoy a mañana, / ni aun quizá de un momento a otro momento".

Reseña



William Shakespeare, *Sonetos*

María Enriqueta González Padilla

En una cuidada edición bilingüe que estuvo a cargo de la poetisa y traductora Zulai Marcela Fuentes, aparecen publicados los 154 sonetos de Shakespeare, traducidos por el humanista yucateco Fernando Marrufo (1924-2001)[1], quien comenta en su introducción que existen "desacuerdos profundos en cuanto al lado histórico, literario y el valor autobiográfico de los poemas". En este espacio prescindiremos de este último y nos limitaremos a reseñar las características de la traducción de Marrufo, tal y como él mismo las señala, no sin antes observar que se trata de un gran admirador de Shakespeare, como lo prueban sus palabras en la introducción a su trabajo:

> En ninguna parte de su extensa obra poético-teatral juega Shakespeare con el lenguaje de modo más audaz, más suelto de verbo y más amarrado de intención que en estos sonetos, creando a veces problemas de interpretación que van más allá de la mera identificación del sexo de la persona a quien se dirige el poema.

Y más adelante añade: "Para el traductor, más allá del problema biográfico encerrado en estos bellísimos versos, se encuentra la obligación de dar una idea aproximada de la música, el tono de voz sincero, la originalidad de imagen y de metáfora del bardo inglés".

Luego se disculpa de haber adoptado la estructura inglesa del soneto, distinta de la manera como éste se hace en español, y pasa a explicar cómo el soneto de Petrarca o soneto italiano es un poema de catorce líneas dividido en dos partes: la octava y el sexteto, rimadas, la primera, ABBA ABBA, y la segunda con dos o tres rimas que no siguen un orden inflexible, salvo que las dos últimas líneas no deben rimar juntas. La octava presenta un pensamiento, una emoción, una imagen que se expresa ya en su totalidad en la octava línea; viene luego una pausa en el pensamiento, y el sexteto ofrece enseguida una explicación, comentario o resumen del asunto anterior. En inglés, los introductores del soneto fueron Wyatt y Surrey. El primero terminaba a menudo sus sonetos con un dístico rimado. Surrey, más creativo, simplificó la forma e inventó el soneto inglés, más tarde conocido como "isabelino"; tres

[1] William Shakespeare, *Sonetos*. Versión de Fernando Marrufo. México, UNAM/Universidad Autónoma de Yucatán/Instituto de Cultura de Yucatán/Fundación Fernando Marrufo A. C., 2002.

cuartetas y un pareado, con rimas ABAB, CDCD, EFEF y GG, dispensándose de la división del pensamiento entre la octava y el sexteto. Este soneto fue el que adoptó Shakespeare, y practicó con tal maestría que se considera como suyo y recibe el nombre de "Shakespearean sonnet".

Marrufo ha adoptado esta última forma de soneto, es decir, observa la estructura inglesa, donde se prescinde de la estrofa. Coloca por tanto las catorce líneas de continuo sin división y la terminación en un pareado. Para su traducción emplea un verso endecasílabo ligeramente flexible. En los pareados finales en particular dice haberse permitido el uso de dos o tres sílabas extras, cuando considera que el efecto así logrado en español lo acerca mejor al espíritu del original. Más que emular el rigor métrico de Shakespeare, busca hacer eco a la intención poética del autor y al significado a veces tan difícil de entrañar en sus líneas. Dice que ha rimado los cuartetos ABAB, CDCD, EFEF, y GG el pareado, tal como lo hace Shakespeare en el original, y que usa a veces la asonancia y aun la mera aproximación del sonido en la rima, con el afán de acercarse más así a la intención del verso sin detrimento de su música.

Observa que Shakespeare mantiene en todas sus líneas cinco pies exactos y que todos terminan en rima de acento agudo. He ahí una gran dificultad a vencer por el traductor, pues el español es un idioma esencialmente de acento grave. Esto trae un cambio inevitable en la música del verso.

Las notas de esta música son las sílabas. Y sucede que a veces hay que escoger entre ser fiel a la palabra o a la música. Dice:

> Yo puedo cambiar las palabras del autor y usar otras, y por consiguiente, otra imagen, otra metáfora, y dar el mismo resultado emocional. Porque a veces, aunque se pueda ofrecer en español la misma metáfora, no conviene hacerlo porque lo que en inglés es una imagen común, fácilmente legible, puede resultar en español algo ajeno al idioma, incomprensible y aun dañino a la intención del poema.

Comenta luego que uno de los atractivos mayores de Shakespeare es el placer de leerlo a viva voz. Es decir, hay que cantarlo. Como todo gran poeta, Shakespeare es físico; está en la boca, labios, lengua, paladar y dientes tanto como en el cerebro y el corazón. Quien como portavoz suyo no encuentre un sensual deleite en pronunciar sus líneas y no sea sensible a la voluptuosidad de sentir las sílabas desprenderse una a una de sus labios, que no goce escuchando la belleza de un parlamento que apuntala la emoción, no puede alcanzar la cima del monte artístico que el dramaturgo-actor ha señalado para sus mejores intérpretes.

Finalmente, Marrufo comenta que el defecto más grave que ve en sus traducciones de los sonetos es que mucha de la metáfora concreta del autor la ha hecho abstracta, lo cual en poesía es un demérito mayor casi siempre. Y es

que en la música del canto cada idioma tiene lo propio. La calidad en gran parte monosilábica del inglés hace que pueda decirse mucho más en cinco pies de verso que su equivalente de diez sílabas en español; el ritmo de la poesía shakespeariana produce un sonido, medido en pies, difícil de imitar en español, considerando el papel clave que desempeñan las consonantes en la música del idioma. Shakespeare es cromático en poesía, como Wagner lo es en música: alterna los sonidos fuertes con los débiles, palabra resonante con palabra dulce, de sonido, claridad y volumen disminuidos.

Para ilustrar lo anterior haré algunas comparaciones entre el original inglés del soneto XVIII y la versión del mismo según Marrufo.

Shall I compare thee to a summer's day?
¿Podría compararte a un día de mayo?
Thou art more lovely and more temperate:
Eres mucho más bello y tranquilo;
Rough winds do shake the darling buds of May,
El capullo perece, cuyo tallo
And summer's lease hath all too short a date:
El viento corta con delgado filo.
Sometime too hot the eye of heaven shines,
A veces brilla el sol, y demasiado,
And often is his gold complexion dimm'd;
Y a veces no se aprecia su belleza
And every fair from fair sometime declines,
Al cubrirla un espeso y gris nublado
By chance, or nature's changing course untrimm'd;
Que ordena a su placer Naturaleza.
But thy eternal summer shall not fade,
Mas tu verano en cambio lucirá
Nor lose possession of that fair thou owest;
Sin perder un tomín de su atractivo
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
Y la muerte no te nos llevará
When in eternal lines to time thou growest;
Si en estos versos te mantengo vivo.
So long as men can breathe, or eyes can see,
Mientras el hombre lea, sé que sí,
So long lives this, and this gives life to thee.
Vivirán estas líneas que te dan vida a ti.

1) En la época isabelina había cinco estaciones en el año. El verano empezaba a mediados de la primavera y era seguido por el estío. Esto disculpa el cambio de "summer's cae" por "día de mayo".

2) "Lease" es un término forense que quiere decir contrato de arrendamiento, inquilinato o arriendo. El original inglés dice: "Rough winds do shake the darling buds of May / And summer's lease hath all too short a date". Marrufo cambia totalmente la imagen que sonaría extraña en español e introduce otra que tiene afinidades con ella, pero que al fin y al cabo es distinta: "El capullo perece cuyo tallo / El viento corta con delgado filo".

3) La expresión concreta, "gold complexion", tez dorada, es traducida con un término más general y abstracto, "belleza".

4) "And every fair from fair sometime declines / By chance or nature's changing course untrimm'd", se transforma en un "espeso y gris nublado / Que ordena a su placer Naturaleza", algo que, aunque da la imagen de cambio desfavorable, es muy distinto del "changing course untrimm'd", el curso cambiante sin arreglo o adorno del original.

5) "Thy eternal summer" se convierte simplemente en "tu verano".

6) "Nor shall Death brag thou wander'st in his shade / When in eternal lines to time thou growest". La imagen del original inglés pierde mucha fuerza al suprimirse los verbos "brag", jactarse, "wander'st in his shade", vagas en su sombra, y "growest", creces.

7) El pareado final en inglés es enfático, pero de modo muy natural: "So long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee". En español, aunque se logra el pareado, éste es artificioso: "Mientras el hombre lea, sé que sí, / Vivirán estas líneas, que te dan vida a ti".

Con todo, la intención básica del poeta, el expresar que pese al cambio la persona amada sobrevivirá gracias al poema, se logra. El esquema de la rima, aunque está alterado ligeramente respecto al original en el primer cuarteto, funciona perfectamente, y el metro y el ritmo, a pesar de las sílabas extras de la última línea, son muy agradables.

Para terminar diré que aunque existe pérdida inevitable de sentido, de énfasis o de rigor métrico en la traducción de Marrufo, ésta alcanza un alto nivel de aproximación que introduce con éxito a ese bosque tupido, exuberante y laberíntico que es la poesía de Shakespeare. Por ello estamos agradecidos con el vate yucateco y lo consideramos un cabal maestro del difícil y laborioso arte de traducir.

Desgracia, de J. M. Coetzee

Tania Jiménez Macedo

A finales de 2003 Editorial Mondadori publicó en nuestro país *Desgracia*, la magnífica novela de J. M. Coetzee,[1] que ya había sido lanzada al mundo hispánico por esta misma casa editorial desde el año 2000. Esta primera edición mexicana nos ofrece el gran pretexto para referirnos brevemente a uno de los grandes escritores de esta época encabalgada entre dos siglos, y a una novela necesariamente surgida de una era convulsionada, contradictoria e inestable como la que vive el hombre actual.

Nacido en Sudáfrica en 1940, Coetzee es profesor de literatura en la Universidad de Ciudad del Cabo. De unos cuantos años a la fecha ha logrado prestigio y reconocimiento mundiales con la publicación de una decena de obras narrativas: *En medio de ninguna parte* (1977); *Esperando a los bárbaros* (1980); *La vida y la época de Michael K.* (1983); *La edad de hierro* (1990), entre otras, así como de trabajos de crítica literaria: *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa* (1988); *Stranger Shores*: *Literary Essays* (1986-1999), entre otros. Es de dominio público que Coetzee obtuvo en 2003 el premio Nobel de literatura, pero años antes ya había sido galardonado con otras importantes distinciones debido a la calidad literaria de sus obras, como el premio Booker que le fue otorgado en dos ocasiones (caso único en la historia de este galardón) por *La vida y la época de Michael K.* (1983), y por *Desgracia* (1999).

Alegoría trágica de la vida en la Sudáfrica posterior al *Apartheid*, *Desgracia* revela, a través de la mirada aguda y escéptica de su autor, las profundas paradojas de una sociedad que aún no acaba de abandonar las prácticas de un sistema totalitario que ha mantenido a la población controlada y sometida mediante la violencia, la censura a las ideas, las emociones y los modos de conducta; que no ha aliviado siquiera las necesidades básicas de la gente, y que, al mismo tiempo, sigue propiciando el choque cultural de los grupos étnicos (europeos y nativos) que componen el crisol social tan heterogéneo y complejo como el que da movimiento a este país africano.

En *Desgracia*, Coetzee relata la historia de un profesor universitario de cincuenta y dos años, David Lurie, quien ha llegado a un momento culmi-

[1] J. M. Coetzee, *Desgracia*. México, Mondadori, 2003.

nante de su existencia, en la que se halla sumergido en una cómoda y tranquila monotonía —una suerte de vejez prematura—, cuando una serie de infortunios llega a romperla violentamente; esto habrá de afectar y cambiar la visión que tiene de sí mismo, de su entorno y sus conceptos acerca de la sexualidad, la justicia, la mujer, la paternidad y el amor. A partir de la acusación de acoso sexual de una alumna y ex amante suya, el profesor Lurie se ve expuesto a la humillación y condena públicas, el despido consecuente de la institución donde trabaja y la pérdida de todas sus prestaciones como académico. Exiliado de su comunidad y del mundo urbano, Lurie emigra al campo en busca de su hija, Lucy, quien es propietaria de una pequeña granja de hortalizas y de un asilo de perros. Allí habrá de enfrentar una violencia más atroz que la de la ciudad y, como dice Carlos Fuentes, "a un silencio peor que el de cualquier censura académica o política".[2]

La novela muestra una estructura dialéctica, y a través de ella el autor plantea el enfrentamiento de dos mundos polarizados, la ciudad y el campo, cuyos habitantes parecen ostentar formas de pensamiento y de conducta completamente opuestos. Civilización y barbarie, vida intelectual y vida rústica, Europa y África conviviendo y desviviéndose en un solo ámbito en el que el otro, cualquier otro, blanco o negro, es el enemigo. No obstante, las criaturas que habitan estos mundos tan distintos, paradójicamente son iguales en esencia: complejas y contradictorias, sumidas en el mismo vacío existencial y presas de una soledad lacerante. Los personajes son seres agresivos y desconfiados, incapaces de comunicarse con sus semejantes; por eso no es extraño que estos seres aislados, rodeados de un mar de silencio e incomprensión, no encuentren otra forma de romper su propia reclusión y escapar de sus miedos —y responder así a las presiones sociales que exigen, por ejemplo, ser un trabajador eficiente, un buen proveedor para la familia, una mujer que cumpla con su misión de madre, en fin, un "ejemplo social"—, más que a través de una conducta egoísta y cruel. De esta manera, la convivencia en comunidad se vuelve insoportable y llena de sucesos desagradables. Así, por un lado, el espacio universitario, representante del mundo urbano, lejos de ser el sitio máximo de las aspiraciones humanas en cuanto a libertad y civilización, un templo destinado al intercambio de ideas y de conocimientos, de formación intelectual y de proyectos para el desarrollo científico y humanístico, en fin, una fuente de desarrollo social, es paradójicamente un microcosmos que refleja el comportamiento sañudo y canibalesco de la sociedad de fuera: prevalecen las envidias profesionales, las venganzas,

[2] Carlos Fuentes, "Desgracia y fortuna de J. M. Coetzee", en *La Jornada Semanal,* 4 de junio de 2000, <http://www.jornada.unam.mx/2000/jun00/000604/sem-fuentes.html>.

los ajustes de cuentas, la doble moral y el dedo flamígero que acusa y condena en un sólo movimiento a aquel que se ha atrevido a desviarse del canon de conducta establecido:

> Es la trituradora de las habladurías, piensa, que no para de funcionar de día ni de noche, y que hace trizas cualquier reputación. La comunidad de los rectos, de los que tienen toda la razón, celebra sesiones de cada esquina, por teléfono, a puerta cerrada. Murmullos maliciosos. Shadenfreude. Primero, la sentencia; luego ya vendrá el juicio".[3]

Por otro lado, en la campiña, el individuo no escapa a la misma condena de asumir alguna de las funciones que dentro de esta sociedad antropofágica se establecen para todos los miembros: ubicarse en un estamento y cumplir con una función definida y definitiva, y resignarse por ello a un destino fijo e inamovible. Lucy, la hija del profesor Lurie, luego de un brutal ataque sufrido en su propia granja, acepta su situación de mujer violada mientras encubre con su silencio a los criminales. Después de pasar por un proceso de asimilación del acto violento, ella descubre que el ultraje es el precio que ha tenido que pagar por haber sido una mujer soltera, independiente y autosuficiente en un ámbito patriarcal e intolerante en el que las funciones masculinas y femeninas aún están muy delimitadas, y el valor de la mujer sigue fundamentándose en la maternidad, y su prestigio social en una relación de codependencia con un hombre. Así, reflexiona Lucy:

> [...] ¿no crees que hay otra forma de ver las cosas, David? [...] ¿Y si ese fuera el precio que hay que pagar por quedarse? Tal vez ellos lo vean de este modo; tal vez también yo deba ver las cosas de este modo. Ellos me ven como si yo les debiera algo. Ellos se consideran recaudadores de impuestos, cobradores de morosos. ¿Por qué se me iba a permitir vivir aquí sin pagar? Tal vez eso es lo que se dicen ellos.

Ante un sino tan alevoso y arbitrario, el individuo consciente y lúcido (como Lurie, como la misma Lucy) se revela y lucha, y a pesar del entorno asfixiante trata de sobrevivir a toda costa, de conservar su individualidad y seguir sus convicciones, a veces por puro instinto de conservación, aun cuando pierda pasado y honores. Esto nos lleva a los temas recurrentes en la obra de Coetzee: el individuo confrontado al propio devenir de la realidad social, el sentido de la supervivencia y una búsqueda vehemente del sentido de la existencia.

Con una prosa diáfana que fluye como el agua, a veces mansa, a veces lacerante, la novela de Coetzee es profundamente reflexiva y cuestionadora.

[3] J. M. Coetzee, *op. cit.*, p. 53.

Constantemente se interroga a sí misma, pasando y repasando asuntos que el hombre de todos los tiempos no acaba de explicarse: el sentido de la justicia, las vicisitudes del existir, los vínculos entre el placer y el dolor, la soledad del individuo, los rescoldos del amor, la conciencia de la muerte.

Un tema que llama particularmente la atención en *Desgracia*, y que es poco atendido por los novelistas contemporáneos, es el de los derechos de los animales. En Coetzee, los animales no forman solamente parte del ambiente, sino que son vistos como criaturas vivas, sensibles y emocionales, propensos como los humanos al sufrimiento y al amor a causa de los vínculos afectivos que ellos —como nosotros—establecen con sus congéneres y con los mismos seres humanos. En *Desgracia*, el protagonista, en la búsqueda de hallarle un sentido a su existencia, en la compañía de los perros y en la labor eutanásica dentro de un humilde consultorio veterinario, encuentra la esencia del amor y de la compasión que había perseguido en las relaciones humanas, eróticas y familiares.

Uno por uno, él lleva primero a los gatos y luego a los perros: los viejos, los ciegos, los tullidos, los impedidos, los tarados... pero también a los jóvenes, los sanos: a todos aquellos a los que les ha llegado la hora. Uno por uno Bev los toca, les habla, los acaricia, los consuela y los despacha, y se aparta un poco a contemplar cómo sella él los restos en un sudario de plástico.

Bev y él no cruzan palabra. A estas alturas, él ha aprendido, gracias a ella, a concentrar toda su atención en el animal que van a sacrificar, a darle lo que él ya no tiene dificultad alguna en llamar por su nombre propio: amor.[4]

Como toda novela, *Desgracia* ofrece la posibilidad de las múltiples lecturas; sin embargo, esta obra en particular es además una gran interrogante, lo que de hecho permite un diálogo permanente con el lector.

Abismal y ambigua, nos coloca en un estado de incertidumbre permanente. En ella no descubriremos ideas cerradas ni sentencias categóricas sobre las grandes verdades que el hombre ha tratado de indagar desde sus orígenes; la propuesta del autor es comenzar un camino que el lector acabará de completar. Por eso esta obra podría verse como una larga meditación de dos conciencias (autor y lector) acerca de la vida, la condición humana y la situación del individuo en un mundo cada vez más violento y deshumanizado.

[4] *Ibid.*, p. 255.

Creación

Balada de la bella Hammida

Alberto Paredes

Para esos cuatro lectores:
Mercedes y Miguel Ángel, Marijó y Pablo.

La belleza de Hammida refrescaba los desiertos de Homs. Ésta es su historia, como la cuenta el hakawati Abu Ali, en la qahwa al-Náwfara del zoco damasquino. No olvidemos que esta tetería se localiza a espaldas de la gran mezquita omeya, donde yace majestuosamente el venerado trofeo de otra belleza legendaria: la cabeza de Ioakannan, traída a Damasco después de que, en la no lejana fortaleza de Makerós, fuera cercenada a pedido de Salomé.

Hammida vivía con el padre campesino, la madre, las hermanas menores, a la vera del camino. Matorrales de polvo y surcos resecos era lo que desde la infancia veía.

Todos los camioneros giraban el volante para ir donde sus ojos estaban: el cuerpo, los labios, los ojos de Hammida. Explotaban las honras del visitante y esperaban el té con menta y los panecillos de almendra o dátil que seida Latiffe, la madre, les servía resignada en la choza de barro. Cuando partían, no era el frescor de la yerba sino el punzón de aquella virginidad lo que llevaban consigo. Les resecaba los labios, dilataba sus pupilas, cuando retomaban el camino principal.

Saied Maén, dueño de casi todos los terrenos de la región, miraba a Hammida desde su casa. El padre y los camioneros lo sabían, sin cruzar palabra; luto de hombres, era el suyo. La madre asentía, bajando la vista. Pero Hammida se encendía. Una llama de yesca subía desde sus vísceras y la exhalaba en verde pólvora por los ojos.

Era no. Hammida decía no. Maén habló un día con el padre. Hubo la visita. Hammida no dijo palabras de sus labios entreabiertos. Un solo monosílabo de asentimiento no escucharon sus padres, cuando Maén, en casa, mandó sirvientes por la respuesta.

II

Los desiertos ardían ese verano. Sólo nubes de polvo, que enardecían los atardeceres. No.

Hammida, cierta ocasión que parecía inclinarse por un joven camionero de Aleppo, habló a su madre, bajando la vista, tenaz:

> Homs. Quiero salir de aquí. Madre, dile así a mi padre; que no trate bodas con Saied Maén. No me entreguen para siempre a esta tierra. Aquí he nacido, aquí he bebido la vida; lo sé. Alá sabe que no soy infiel, que no estoy pecando. No puedo quedarme. No puedo. Tiro mis raíces con dolor y dejadme ir. Todas las noches me veo caminar por las calles de la ciudad.

Homs, para ella, era el nombre del Paraíso. Aunque bien sabía que era apenas una ciudad, una villa de paso, pues la había visto, tras sus velos, al acudir a la mezquita.

Los camioneros hicieron una larga hilera de vehículos en esa desviación. Nunca se había visto tal. El sol era un blanco incendio de presagios. Era una peregrinación de tristezas. "¡Caravansary de viudos nunca desposados!" —Dijo Saied Basaad, el padre, mientras los veía penar a la hora del narguile.

Hammida cobraba más belleza que nunca, bajo sus túnicas intactas. Jardín de placeres era ese cuerpo que nadie más, ni su madre, había visto desde que alcanzara el esplendor. Como las columnas de oro de Palmira, ella era un faro en el desierto, más radiante que las estrellas, la luna o las luces de los camioneros, cuando partían con el crepúsculo, dispersándose como una tormenta de polvo o como la decadencia de una estrella que languidecía apenas perceptible...

Los vientos, resecos y cárdenos, pródigos en espejismos, llevaron la voz. Fue transmitida como si se tratase de una nueva especia, de la pimienta más aromada y poderosa que pudiese concebirse en toda la región. Una tarde apareció el pretendiente de la ciudad. Duplicó la dote pedida. Poco después tuvo a Hammida en su lecho.

III

Él nunca olvidará la noche. Primero fue el arrobo de la vista. La perfección frutal de los pechos. El vigor de los muslos túrgidos. La suave hondonada del vientre promisorio. Las sorprendentes dunas gemelas de las nalgas. Y en toda ella, un tapiz de milagros, una visión de finísima arena entretejida: el suave brillo a lo largo de su piel, sedosa y húmeda como si todos los días de su juventud hubiera cumplido las ablusiones no en un hammam sino en el mismo Mar Muerto. El esposo no supo de sí y perdió pie, crepitando de fiebre.

La segunda noche logró tocarla. Poseerla. Primero fue la sorpresa, el azoro, de una temperatura tan fresca y leve, como era la piel blanquísima de

Hammida. Tal si fuera una túnica final hecha con el rocío del oasis al amanecer. Recordó que él era el esposo; el varón. Se convirtió en un alfanje de acero. La penetró.

Al hacerlo, al ardorosamente hundirse en ella, al llenarse de ella a manos abiertas, al empeñar todo su brío en aquella hembra, descubrió que el calor de la sangre no animaba a Hammida. Dardos de hielo se deslizaban dentro de sus venas y la alimentaban de sal. Su corazón era una fuente de mercurio... de ahí el metal inquebrantable de sus empeños. El marido abrió los ojos horrorizados, conforme avanzaba en la hermosa Hammida. Volvió a desfallecer. Ella contemplaba el techo, sin parpadear. Al fondo, el permanente murmullo del ventilador de aspas.

La caravana de camioneros se dispersó como forraje desatado al viento del otoño. Algunos de ellos pasan toda la noche, silenciosos, en los bares de Homs, de Petra o Palmira, según los haya abandonado el oficio. Lo poco que dicen son uno o dos retazos de historia deshilvanada. Y siempre el mismo nombre como rúbrica o letanía profana, el punto final de su duelo: "Hammida. Hammida".

IV

El marido ha sabido de ello. Sin alegrarse. Su suegra se lo ha contado, con el pesar sereno, ante las sonrisas, juegos y llantos de las niñas, que todavía no comprenden. Ambos las miran, para descansar los suspiros. Una de ellas, la menor, será algún día, sin duda, tan bella como su hermana. Sólo que en morena y sus ojos en lugar de esmeraldas son cielo del desierto, topacio nocturno. Mounira.

El marido, estoico, ha enloquecido. De una manera silente, como si la cordura velase por él. Un solo día no ha descuidado sus asuntos ni ha dejado de proveer la casa. Ha dado en buscar aquellos bares sigilosos de los camioneros.

Empina el codo con ellos, para beber y para caer bebido, roncando juntos en las mesas de lámina cuyo óxido es delatado por el amanecer. Mientras tanto, Hammida está en casa, sin esperarlo, cuidando de las hijas.

Como viven cerca del zoco, fuera de sus ventanas, zumban, ascendiendo por el aire caliente de las calles, todo el día del Señor, menos el yumah, los motores de los vehículos.

Caminos de Damasco, verano de 2001.

Miguel Hernández, semilla fértil

Diana González

Entre la vida y la muerte
la carta de la suerte

Ramón Sijé

Así murió, tuberculoso, flaco, con la cabeza rasurada y los ojos abiertos, muy abiertos, aferrándose a la vida como un árbol a la tierra. Pero pudo más la muerte "toda llena de agujeros" y se lo llevó, tal vez ahora conocería finalmente a su hijo y dejaría el pequeño de ser huérfano en el otro mundo. Nadie pudo cerrarle sus ojos.

Nadie de su familia, excepto Josefina, su esposa, quiso ver el cadáver, su padre ni siquiera quiso asistir al entierro. Tanto así se sufrió su muerte y no era para menos, treinta y dos años tenía apenas, pero la cárcel se lo había comido entero sin tribulaciones y el franquismo, contra el cual luchaba con todo lo que tenía, había ganado una batalla contra la poesía, así como luchaba contra la libertad del pueblo español.

¿En qué habrá pensado antes de morir? Tal vez en su hijo muerto, tal vez en el hijo con olor a cebolla que dejaba en brazos de su madre. O tal vez pensó en los hijos que dejó en el papel en forma de poesía, en esas hojas que pidió a los vecinos de celda que destruyeran y que de antemano sabía que no iban a cumplir. Quizá pensó en Pepito su gran "amigo hermano" como él solía decirle en sus cartas, por fin se uniría al sujeto que le salvó el pan en varias ocasiones al mandarle dinero a Madrid la primera y fallida vez que fue. Y es que Miguel había vivido muchas cosas y muy buenas antes de que su cuerpo fuera alimento de amapolas, en efecto estuvo en Madrid dos veces, pero la primera nada más fue para padecer, llegó a las ocho y media y rentó la casa más barata que encontró. La que alquilaba era una mujer aún joven y muy gorda, cuando la vio pensó inmediatamente —¿Por qué todas las huéspedas son gordas? Y le escribió inmediatamente a Ramón Sijé o Pepito, que era el mismo, le escribió justo a las once de la noche antes de intentar dormir, porque fue lo único que hizo el pobre, intentar, el frío y la incertidumbre le negaron entonces aquello que ahora bajo la tierra tiene de sobra y más bien desearía no tener. Ya días antes le había escrito a Juan Ramón Jiménez

a quien admiraba y de quien se había incluso aprendido varios poemas. Le escribió con toda su humildad diciendo cosas como "soy solo un pastor de cabras, creo ser un poco poeta, escribiendo poesía profano el divino arte, etc." Y esto para pedirle una audiencia en su casa para que leyera su obra, que por cierto ya había sido publicada en algunos diarios de provincia; pero él decía, y tal vez decía bien, que en provincia nadie lee poesía y quien la lee no la entiende. Y así pues agarró la aventura y con los pobres centavos que le pudieron dar sus padres y los amigos se fue a Madrid una primera vez.

Juan Ramón Jiménez efectivamente lo recibió en su casa y de buena gana, le habló un poco de los literatos de Orihuela y le prometió "sacarlo a flote" con esas palabras exactas; así pues, en el siguiente número de la *Estampa* saldría una fotografía suya y algo de su obra. Miguel, con todo el entusiasmo, lo primero que hizo fue escribirle a Ramón para contarle todo. Lamentablemente el gozo se quedó en el pozo, el doce de diciembre había escrito esto y escasa la semana ya estaba visitando a la señorita Albornoz para pedirle ayuda y ella a pesar de sus "vehementes deseos" (como él mismo lo dijo) no pudo hacer nada más que sugerirle que le escribiera a Ernesto Giménez Caballero, a quien escribió al día siguiente de su entrevista con Albornoz y le dijo que el dinero se le estaba agotando y que sus amigos ya no podían proporcionarle más, que por favor hiciera él todo lo posible para conseguirle un trabajo de lo que fuera para sustentarse. Así pues, se sentó a esperar que le consiguieran un trabajo, que saliera *Estampa* y cuando salió por fin la mentada, nada, que en este número no fue posible publicarle, a ver si al siguiente. Las cosas fueron de mal en peor, la soledad, "bendita en parte" como le dijo a Ramón en una carta posterior, le estaba ya agotando y a pesar del impulso que le daba su fertilidad poética pasaba tardes y tardes rompiendo poemas pasados y presentes, hijos que apenas nacieron fueron a dar al cesto de la basura.

Y vaya que fue fértil para la literatura, escribió tanto, tantísimo; pero no era muy conocedor de lo suyo, por no decir seguro de sí mismo, rompía y maltrataba a estos "hijos"; Josefina decía que tenía varias obras metidas en un armario polvoso al que se asomaba de vez en cuando. Ahora se dice que todo lo guardaba con loco afán y que tenía los originales de todo lo que escribía, pero su humildad de pastor no le daba para eso. A veces uno escucha decir que los escritores no escriben para sí mismos, escriben para la gloria, pero yo no lo creo, creo que desean la gloria y no están tan seguros de adquirirla. Miguel quería la gloria, si no para qué irse a Madrid a padecer fríos y hambres, claro que quería la gloria, pero no estaba seguro de todo lo que escribía; más bien sus amigos le daban mucha coba. Además, siendo tan fértil pues, había mucho que publicar, y otro mucho que arrojar al cesto de basura. Y como todo buen poeta, así como todo buen padre, Miguel renegó

del arte como si fuera una fiebre de la que hay que curarse, pero ¿quién no lo hace a veces?

Así pues se va la vida, y Miguel en tan pocos, poquititos, años pasó de escribir "ser onda oficio niña es de tu pelo" a aquella mujer de quien se enamoró y que fue su esposa y la madre de sus hijos de carne, a escribir "Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes" en aquellos campos de guerra y de muerte mientras cantaba a sus compañeros la libertad por la que estaban muriendo. Y en el frente recordaba a su Josefina, la recordaba tanto y otro tanto a veces por fría y por cobarde, al parecer no se lo dijo a nadie, yo no lo sé, pero cierto es que Josefina era una mujer muy fría como "una naranja helada", no podría asegurarlo ya que nunca la conocí, pero a juzgar por sus actitudes parece que hacía las cosas como las olas del mar, por inercia. Claro que siendo hija de un oficial de la guardia civil, pues ¿qué podía ella pensar de que Miguel estuviera en el frente? Y es que Miguel tampoco era un comunista de hueso colorado, esa fiebre le vino después. Aunque no es difícil que un hombre que se crió pobre pastoreando cabras, "carne de yugo nacido" llegue a la conclusión de que la riqueza no está bien repartida. Aunque no era de esperarse con ese padre suyo tan rígido, mucho más rígido que el padre de Josefina, aunque sea esto difícil de creer.

Cuando Miguel era niño y sus hermanos y su madre se sentaban a la mesa, tenían que pedirle el pan a su padre quien lo partía y les repartía el pan, y si se les acababa pues tenían que decir otra vez "pan pa'", y cómo le daba risa de pequeño esa frase de "pan pa'", claro que en la mesa no se reían porque entonces el "pa'" les daba "pas". He pensado mucho en la infancia de Miguel; siendo poeta, y de tan altos vuelos, es raro que sea hijo de un hombre frío "como una naranja helada", mira que tal vez el soneto era para el padre y no para Josefina, pero bien se dice que uno se casa o con el padre o con la madre. En fin, tal vez por eso Miguel deseaba tanto ser padre, luego pasan esas cosas, uno no tiene al padre perfecto y enseguida uno cree que uno sí puede ser ese padre perfecto. Pero "no quiso ser", o más bien no pudo aunque sí quiso, claro que quiso. La cárcel no lo dejó ser, ni la tuberculosis. Siempre me he preguntado si Josefina se parecía a la madre de Miguel. Cuando él era niño su madre le daba unas tundas de aquellas por andarse limpiando los mocos en la manga de la camisa, entonces no cambiaban a los niños del diario, había que lavar en el río y salía muy caro y trabajoso andarlos cambiando diario, así que la manga de la camisa de Miguel siempre estaba como almidonada en mocos, y por eso es que su madre, con razón, se enojaba tanto. Pues lo poeta no se lo quitaron con aquella frialdad, pero la seguridad sí que se la quitaron, no era nada seguro de sí, las muchachas decían que no estaba feo, y no lo estaba, pero se pelaba la cabeza de tal manera que pues no lo dejaba ver. Y quién sabe si fue lo feo o lo guapo lo que conquistó a Jo-

sefina. Ella trabajaba en un taller de costura y Miguel siempre la veía salir y se sentía mal de verla tan pálida de "tanto trabajar y tan poco comer", como él mismo decía. Un día se atrevió a hablarle pero al parecer a Josefina se le hizo muy poca cosa porque pasó mucho tiempo hasta que se hicieran novios, y peor cuando Miguel le dijo que él la quería, y valla que la adoraba, pero que no tenía intención de casarse. Ella se enojó tanto que cuando él iba a chiflarle al cuartel, que en esa época le llamaban la casa del paso, ella mandaba a una de sus hermanas, que eran menores, pidiéndole le devolviera todas sus cartas y sus fotos. Se la pasó mal el pobre de Miguel, estaba tan enamorado, hasta la fecha no me explico cómo se pudo enamorar tanto de una mujer como Josefina, pero así es el amor; yo sigo pensando que se enamoró tanto así de ella porque era demasiado inseguro y no creía merecer algo mejor. O tal vez Josefina era todo y más y sólo son figuraciones mías. Al fin y al cabo fue ella la que le dio una de las mayores satisfacciones de su vida, sino es que la más, esa "fue una alegría de una sola vez, de esas que no son nunca más iguales..." y más bien le dio dos de esas alegrías, lamentablemente su primer hijo murió de una serie de diarreas a los diez meses de nacido. No lo vio nacer ni tampoco morir. Estaba editando *Viento del Pueblo* cuando se enteró de que su primer hijo había nacido. Había cobrado tres mil pesetas y le había comprado al niño unos vestiditos azules, amarillos y rosas, y a las cinco de la tarde el auto se asomó por la calle y su suegra cuando lo vio, exaltada de felicidad, le gritó "has tenido un niño" y él se bajó del auto, subió a su suegra en él y se fue corriendo que porque así llegaría más rápido. Llegó a su casa obviamente después que el auto, pero ya no importaba porque estaba finalmente ahí para ver a su primer hijo. Su hijo había nacido el diecinueve de diciembre y el llegó el mero día de nochebuena. Cuando cargó al niño se lo tuvieron que quitar porque temían que lo tirara en la tembladera que le agarró de la emoción. Temblar de la emoción, creo que eso sólo pasa cuando hay algo que verdaderamente deseas mucho. Y es que Miguel, como buen latino, sentía mucho orgullo y mucha hombría al haber engendrado un hijo, había pues poblado el vientre de Josefina "de amor y sementera", y entonces cargaba a aquel pedacito suyo que diez meses después le sería arrebatado tan cruelmente así como un par de años antes la vida le habría arrebatado a su amigo hermano Ramón, y entonces sí que "no perdonó a la muerte enamorada ni a la vida desatenta".

El pobre pequeñito no cumplió con el dicho de que dicen en Cox, "los niños de medio año, el culo en el piso y el pan en la mano". A los seis meses ya estaba muy enfermo y no se podía sentar solo. Era un niño muy hermoso, muy hombrón y guapo, sus ojos eran como los de Miguel pero negros, con unas pestañas largas, lamentablemente la fotografía que le sacó Josefina a sus seis meses cumplidos no logró captar lo hermoso que era ese niño al que

Josefina le dedica su mayor recuerdo. Miguel había hecho todo lo posible por ayudar a su criaturita, mandó traer leche especial, que luego no pudieron renovarle, luego fue con un médico en Callosa que le recomendó unas inyecciones de vitamina lorencini; pero para cuando llegó con ellas encontró al niño amortajado y se sentó sobre las piernas de Josefina a llorarle.

Tal vez ésa es la causa de que Josefina fuera tan fría estando ya él en la cárcel, no es fácil vivir con un artista, uno se vuelve su sombra, su segunda. Además que Miguel no sólo era un artista, era además un luchador social y entonces sí que estaba amolada la pobre Josefina. Y es que con tan poco dinero pues no se podía vivir bien, y tal vez Josefina le reprochaba a Miguel el que su hijo haya muerto, a la falta de capital para curarlo y cuidarlo, tal vez por eso sus reproches tan crueles de que sólo comía pan con cebolla, Josefina debía estar asustada de que su leche no fuera suficientemente nutritiva para alimentar a esta otra criaturita y tal vez moriría también. Y por supuesto que esto no era culpa de Miguel, el luchaba por su tierra, pues en verdad antes de ser hombre fue "niño yuntero" y su pueblo le dolía, bien era su obligación luchar contra el franquismo; pero también es bien normal que Josefina se lo reclamara, aunque tal vez injusto ya que Miguel amaba a sus hijos tanto o más que a su obra, tal vez mucho más.

Desde siempre le gustaron los niños, cuando pretendía a Josefina, él se recargaba en un árbol a leer para esperarla cuando recogía a sus hermanas de la escuela, y ellas le aventaban a Miguel piedritas para que las mirara, y a Miguel eso le gustaba mucho porque los niños le caían bien. Después de acompañar a Josefina a su casa, luego la llevaba al cinegrama a ver a alguno de sus actores favoritos, y mientras paseaban de camino al cinegrama él siempre le contaba esa anécdota de cuando Charlot apareció de incógnito en uno de esos concursos para ver quién se parecía más a él y obtuvo el segundo lugar, se reía tanto de aquello. Y hablaba también de Greta Garbo y Marlene Dietrich y otras más actrices que le gustaban tanto. Luego de eso regresaban a "la casa del paso" y se recargaban en la columna a jugar "veo, veo tú qué vez", aunque también discutieron mucho en esa misma columna, incluso una vez Miguel le escribió a Josefina desde Madrid preguntándole si aquélla no se había caído de tristeza al haberlos visto pelear.

Y pues así es que su vida fue humilde, frívola, poética, artística, noble y llena de lucha, tan llena de lucha que murió en la cárcel luchando por sus convicciones y por su obra. Eso fue lo que tal vez Josefina no comprendía, que no es que él luchara por el pueblo nada más, siendo faro de la calle y oscuridad de su casa, Miguel luchaba y bien duro por su pueblo, pero "para el hijo será la paz que estoy forjando" decía él, amando a sus hijos y a Josefina más allá de la muerte, pues bien escribió después, "y al fin en un océano de irremediables huesos, tu corazón y el mío naufragarán quedando una mujer

y un hombre gastados por los besos". Y es que pocas de sus obras dejan de mencionar a los hijos, en casi todas están presentes con todo su nombre, y en otras los defiende o los da a entender sin mencionarles, pero en toda su obra habla de los hijos y en todas sus cartas habla de su obra que finalmente es como un hijo para un artista. Es por eso que tengo la imagen de Miguel Hernández como una semilla, siempre lleno de fertilidad y siempre preocupado por los resultados de ésta. Y murió pero no como semilla, murió en árbol y lleno de frutos y de nuevas semillas, porque las obras de un artista son como sus hijos, no por lo mucho que pueda amar su obra, sino por lo mucho que llena los corazones de otros que seguirán sus pasos al leerlas.

Índice de autores

Aquino Bolaños, Emigdio. UAM-Facultad de Filosofía y Letras. Profesor e investigador especializado en asuntos hispanoamericanos. Autor de *Mariátegui y la cuestión nacional*. Ha escrito artículos especializados y actualmente trabaja sobre la Generación del 98 y su vinculación con Latinoamérica.

Barajas, Benjamín. Especialista en literatura mexicana, ha colaborado en diversos periódicos y revistas de la ciudad de México y es autor de los siguientes libros de poesía: *Divagando en la voz*, *Tadrio*, *Empieza el Aire*, *Luz de la memoria*, *Mirada adversa* y *La gracia inmóvil*. Actualmente cursa estudios de doctorado y dirige la revista *Rimo. Imaginación y crítica*.

Buxó, José Pascual. Especialista en literatura novohispana. Entre sus obras más importantes se cuentan: *El enamorado de sor Juana, Las figuraciones del sentido* y *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*.

Cándano Fierro, Graciela. Instituto de Investigaciones Filológicas y Facultad de Filosofía y Letras. Especializada en literatura medieval.

Correa, Alicia. Facultad de Filosofía y Letras. Ha escrito siete libros de didáctica del español. Se especializa en poesía de la generación de Taller, particularmente en Octavio Paz.

González, Diana. Facultad de Filosofía y Letras. Ha escrito artículos en revistas especializadas.

González Padilla, María Enriqueta. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especialista en literatura inglesa y norteamericana. Entre sus publicaciones destacan *Poesía y teatro de T S. Eliot, Del ancho mundo y del alto cielo* y *Para comprender la Biblia*.

González, Serafín. UAM Iztapalapa. Es autor del libro *Amor y matrimonio en La dama boba*. Ha editado, en colaboración, tres volúmenes de ensayos

acerca del teatro del Siglo de Oro. Sobre esta misma materia también ha publicado artículos en varias revistas especializadas de México y el extranjero. Es corresponsable del Fondo Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo en la UAM Iztapalapa.

Jiménez Macedo, Tania. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ayudante de redacción de *La Experiencia Literaria*. Ha escrito reseñas en revistas especializadas.

Lara Covarrubias, Arcelia. Facultad de Filosofía y Letras y CCH Naucalpan. Doctoranda especializada en Luis Rius.

López Suárez, Horacio. Especialista en literatura española moderna y contemporánea. Ha publicado en revistas especializadas.

Ontañón, Paciencia. Facultad de Filosofía y Letras. Especialista en crítica literaria. Ha publicado diferentes artículos sobre psicoanálisis y literatura.

Palacios, Margarita. Facultad de Filosofía y Letras. Lingüista especializada en análisis del texto. Ha escrito múltiples artículos en publicaciones especializadas.

Paredes, Alberto. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Destaca su tesis de doctorado *El arte de la queja*; *la prosa literaria de López Velarde* (1991). Entre sus últimos libros: *La poesía de cada día* (2000) y *Cantapalabra* (2003). En 2004 apareció su estudio y antología titulado *Una temporada de poesía*, sobre autores mexicanos recientes.

Patán, Federico. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especializado en literatura inglesa y norteamericana. Ha publicado trabajos de creación, como *Último exilio*, así como un sinnúmero de ensayos en torno a problemas teóricos de literatura inglesa y española. Está por terminar una antología de ensayo irlandés.

Revueltas, Eugenia. Facultad de Filosofía y Letras. Especializada en teoría y crítica literarias. Entre sus últimas publicaciones están *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón. Texto y representación,* y *Eros y Ethos. 7 calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón*. En prensa: *La galaxia de los signos. Ensayos de semiótica del teatro*.

Rosado, Juan Antonio. Narrador, ensayista y crítico literario. Especialista en literatura mexicana e iberoamericana. Autor de los libros de ensayos *El engaño colorido* (2003), *Bandidos, héroes y corruptos* (2001), *El presidente y el caudillo* (2001) y *En busca de lo absoluto* (2000), así como del libro de cuentos *Las dulzuras del limbo* (2003). Colaboró como investigador en la realización del *Diccionario de literatura mexicana, siglo XX* (2000). Obtuvo el Premio Juan García Ponce de ensayo (2000) y fue dos veces becario del FONCA (ensayo y cuento).

Souto Alabarce, Arturo. Facultad de Filosofía y Letras. Especialista en literatura española moderna y contemporánea. Entre sus publicaciones más recientes destacan: *Literatura española moderna y contemporánea,* un estudio introductorio a la obra poética de Pedro Garfias, y en cuanto a obra de creación, *Coyote 13 y otros cuentos.*

Trejo, Laura. Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras, actualmente trabaja para la Secretaría de Economía. Ha escrito un texto sobre la lírica popular.

La Experiencia Literaria, núm. 12-13, editado por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras, se terminó de imprimir en junio de 2005 en los talleres de Editorial Cromo Color, S. A. de C. V., Miravalle núm. 703, Col. Portales, México, D. F. El tiraje consta de quinientos ejemplares. La tipografía y formación estuvieron a cargo de Elizabeth Díaz Salaberría.